

Jacques Rancière

## Usoda podob

*The Future of the Image*

Po naslovu sodeč bi bralec lahko pričakoval kakšno novo odisejajo podob, ki sega od vzhajajoče slave slikarjev iz Lascauxa do somraka sodobne realnosti, ki jo golta medijska podoba in umetnost, obsojena na monitorje in sintetične podobe. Vendar je moj namen povsem drugačen. Ko preučujem, kako se neka ideja usode in neka ideja podobe povežeta v apokaliptičnih diskurzih, ki jih prinaša duh časa, bi rad postavil naslednje vprašanje: ali v resnici govorijo o preprosti in enoznačni realnosti? Mar se pod istim imenom podobe ne skriva več funkcij, katerih problematična priredba konstituira ravno delo umetnosti? Od tod naprej bi bilo morda na trdnejši osnovi možno razmišljati o tem, kaj podobe umetnosti so in o sodobnih spremembah njihovega statusa.

Pojdimo torej od začetka. O čem govorijo ljudje in kaj mislijo s trditvijo, da poslej ni več realnosti, temveč so samo podobe, ali obratno, da poslej ni več podob, temveč samo realnost, ki se nenehno predstavlja sama sebi? Ta dva diskurza se zdita nasprotna. Vendar mi vemo, da se neprestano spreminjata drug v drugem v imenu nekega elementarnega razmišljanja: če so samo še podobe, podoba nima več drugega. In če podoba nima več drugega, sam pojem podobe izgubi svojo vsebino, podobe ni več. Tako več sodobnih avtorjev postavlja nasproti Podobi, ki napotuje na nekega Drugega, Vizualno, ki napotuje le samo nase.

To preprosto razmišljanje takoj sproži vprašanje. Ni težko razumeti, da je Isto nasprotje Drugega. Težje pa je razumeti, kaj je Drugi, na katerega se tako sklicujemo. In najprej, po katerih znakih prepoznamo njegovo prisotnost ali odsotnost? Zakaj lahko rečemo, da v neki obliki, ki jo vidimo na ekranu, Drugi je, da pa ga v neki drugi ni? Da na primer je v nekem kadru Bressonovega filma *Au hasard Balthazar*, ni pa v epizodi kviza *Questions pour un champion*? Najbolj pogost odgovor teh, ki »vizualno«  
prezirajo, je, da televizijska podoba ni

ma Drugega zaradi svoje narave same: svetlobo nosi dejansko v sebi, medtem ko jo kinematografska podoba prejema iz zunanjega izvora. To na kratko povzema Régis Debray v knjigi z naslovom *Življenje in smrt podobe*: »Podoba ima tu svojo inkorporirano svetlobo. Razkriva se sama. Ker se napaja pri izvoru v sebi, je v naših očeh vzrok same sebe. Spinozovska definicija Boga ali substance.«<sup>1</sup>

Očitno je tautologija, navedena tu kot bistvo vizualnega, le tautologija diskurza samega. Ta nam preprosto pravi, da je Isto isto in da je Drugi drugi. Ima pa se za nekaj več kot za tautologijo, ko skozi retorično igro neodvisnih stavkov, ki zadevajo drug v drugega, istoveti splošne lastnosti univerzalij z značilnostmi tehničnega dispozitiva. A tehnične lastnosti katodne cevi so eno, estetske lastnosti podob, ki jih vidimo na ekranu, pa nekaj drugega. Ekran je primeren tako za sprejemanje dosežkov oddaje *Questions pour un champion* kot dosežkov Bressonove kamere. Jasno je torej, da so ti dosežki po svojem bistvu različni. Narava igre, ki nam jo ponuja televizija, in emocij, ki jih vzbuja v nas, je neodvisna od dejstva, da svetloba prihaja iz našega aparata. Bistvo narave Bressonovih podob ostaja nespremenjeno ne glede na to, ali gledamo kolote, projicirane v dvorani, kaseto ali ploščo na televizijskem ekranu ali pa video projekcijo. Isto torej ni na eni strani. Drugi pa na drugi. Identiteta in alteriteta se različno navezujeta druga na drugo. Zahvaljujoč našemu sprejemniku z inkorporirano svetlobo in kameri kviza *Questions pour un champion* prisostvujemo dosežkom spomina in prisotnosti duha, ki so jima sami po sebi tuji. Nasprotno pa nam filmski trak v projekcijski dvorani ali kaseti filma *Au Hasard Balthazar*, ki jo vizualiziramo na našem ekranu, dajeta na vpogled podobe, ki ne napotujejo na nič drugega in ki so same dosežek.

1 Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Pariz, 1992, str. 382.

## Alteriteta podob

Te podobe ne napotujejo na »nič drugega«. To pa ne pomeni, da so, kot radi pravimo, intranzitivne. To pomeni, da alteriteta vstopa v samo kompozicijo podob, pa tudi, da ta alteriteta ne izhaja iz materialnih lastnosti kinematografskega medija, temveč iz nečesa drugega. Podobe iz filma *Au hasard Balthazar* predvsem niso manifestacije lastnosti tehničnega medija, so operacije: odnosi med celoto in deli, med vidnostjo in njeno pomenko in čustveno močjo, med pričakovanji in tem, kar jih izpolni. Poglejmo začetek filma. Igra »podob« se začne že, ko je ekran še črn, s kristalno čistimi toni Schubertove sonate. Nadaljuje se, medtem ko teče filmska glava na ozadju, ki bi bilo lahko obzidje, suhozid ali pa papirna kaša, vse dokler sonate ne zamenja oslovsko riganje; sonata se potem spet nadaljuje, prekrita z žvenketom zvončkov, ki se povezuje s prvim kadrom filma: glavo osliča, ki sesa pri materi v bližnjem planu. Čisto bela roka se tedaj spusti po temnem osličkovem vratu, medtem ko se kamera dviga v nasprotni smeri proti deklci, lastnici te roke, njenemu bratu in očetu. To gibanje spremlja dialog (»Brez njega ne moreva« – »Daj nama ga« – »Otroka moja, to je nemogoče«), ne da bi mi kdajkoli videli usta, ki izrekajo te besede: otroka ogovarjata očeta, s hrbtom obrnjena proti nam, njuni telesi pa zakrivata očetov obraz, medtem ko jima odgovarja. Sedaj preliv uvede kader, ki kaže ravno nasprotno od tistega, kar so naznanjale besede: od zadaj, v širokem planu, vidimo očeta in otroka, ki odhajajo, vodeč s seboj osla. Drugi preliv se veže na oslov krst; spet bližnji plan nam pokaže le glavo živali, dečkovo roko, ki zliva vodo, in telo deklice, ki drži svečo.

Samo v glavi in treh kadrih filma imamo že celoten režim imagitete [*imagéité*], se pravi režim odnosov med elementi in funkcijami. Najprej nastopi kontrast med nevtralnostjo črnega ali sivnega ekrana in zvokom. Melodija, ki gre strumno svojo pot z jasno ločenimi toni, in riganje, ki jo prekine, že izražata vso napetost bodoče zgodbe. Ta kontrast zamenja vizualno nasprotje bele roke na črni dlaki in ločitev glasov od obrazov, ki se nato podaljša s spojem med verbalno odločitvijo in njeno vizualno kontradikcijo, med tehničnim postopkom preliva, ki še stopnjuje kontinuiteto, in nasprotnim učinkom, katerega nam prikazuje.

Bressonove »podobe« niso osel, otroka in odrasla oseba; pa tudi ne samo tehnika bližnjega kadra in gibanje kamere ali prelive, ki kader širijo. To so operacije, ki povezujejo in razdružujejo vidno in njegov pomen ali besedo in njen učinek, ki proizvajajo in zavajajo pričakovanja. Te operacije ne izhajajo iz lastnosti kinematografskega medija. Predpostavljajo celo sistematični odmik glede na njegovo običajno rabo. »Normalen« ci-

neast bi nam posredoval vsaj namig, pa če še tako neznamenat, o očetovi spremembi odločitve. In prizor krsta bi širše kadriral, s kamero bi šel navzgor ali pa bi uvedel dodatni kader, da bi nam pokazal izraz na obrazu otrok v času obreda.

Ali bi lahko rekli, da nam daje bressonovska fragmentacija v primerjavi s pripovednim tokom avtorjev, ki film vzporejajo s teatrom ali romanom, čiste podobe, lastne tej umetnosti? Toda kamera, ki fiksira roko, ki zliva vodo, ali tisto, ki drži svečo, ni nič bolj lastna filmu, kot ni lasten literaturi pogled zdravnika Bovaryja, ki fiksira nohte gospodične Eme, ali pogled gospe Bovary, ki fiksira nohte notarjevega pisarja. In fragmentacija ne le, da razbije pripovedni tok, v zvezi z njim izvede dvojno igro. Z ločitvijo rok od izraza na obrazu dejanje zreducira na njegovo bistvo: krst so besede in roke, ki zlivajo vodo na glavo. Ko bressonovski film skrči dejanje na zaporedje zaznav ter gibanj in ko povzroči kratek stik v pojasnjevanju razlogov, s tem ne izpolni filmu lastnega bistva. Vpiše se v nadaljevanje romaneskne tradicije, ki se je začela s Flaubertom: v tradicijo ambivalence, kjer isti postopki proizvajajo in odtegujejo smisel, zagotavljajo in razdirajo povezavo zaznav, dejanj in emocij. Čista neposrednost vidnega nedvomno še radikalizira učinek, toda ta radikalnost deluje sama z igro moči, ki ločuje film od likovne umetnosti in ga približuje literaturi: moči, da anticipiramo neki učinek zato, da ga lažje premestimo ali spodbijamo.

Podoba ni nikoli preprosta realnost. Podobe filma so najprej operacije, odnosi med izrekljivim in vidnim, načini igranja s prej in potem, vzrokom in učinkom. Te operacije vpletajo različne funkcije-podobe, različne pome ne besede podoba. Dva kadra ali spoja kinematografskih kadrov lahko tako izhajata iz različne imagitete. In obratno, kinematografski kader lahko izhaja iz istega tipa imagitete kot neki romaneskni stavek ali slika. Prav zato je Eisenstein lahko iskal vzorce za kinematografsko montažo pri Zolaju ali Dickensu in pri Grecu ali Piranesiju, Godard pa je lahko sestavil hvalnico filmu iz stavkov Elie Faure, ki govorijo o Rembrandtovem slikarstvu.

Filmska podoba torej ni v nasprotju s televizijskim prenosom kot alteriteta z identiteto. Tudi televizijski prenos ima svojega Drugega: dejansko predstavo na odru. In film prav tako reproducira predstavo, ki je bila izvedena pred kamero. Vendar, ko govorimo o Bressonovih podobah, ne govorimo o tem razmerju: ne govorimo o odnosu med tem, kar se je dogodilo drugje in kar se je dogodilo pred našimi očmi, temveč o operacijah, ki ustvarjajo umetniško naravo tega, kar vidimo. Podoba tako označuje dve različni stvari. Obstaja preprost odnos, ki proizvaja podobnost nekega izvornika:

ne nujno zvesto kopijo, ampak enostavno to, kar ga lahko nadomesti. In obstaja igra operacij, ki proizvede to, kar imenujemo umetnost: in to je ravno alteracija podobnosti. Ta alteracija ima lahko nešteto oblik: lahko gre za vidnost nepotrebnih potez čopiča, narejenih, da bi spoznali, koga predstavlja portret; na račun proporcev razpotegnjena telesa, da bi se izrazilo njihovo gibanje; jezikovni obrat, ki stopnjuje izraz nekega čustva ali pripomore h kompleksnejši zaznavi neke ideje; besedo ali kader na mestu tistih, ki bi jih pričakovali

... V tem smislu je umetnost narejena iz podob, ne glede na to, ali so ali niso figurativne, ali v njih prepoznamo ali ne formo likov in spektaklov, ki bi jih bilo moč identificirati. Podobe umetnosti so operacije, ki proizvajajo odmik, nepodobnost. Besede opisujejo to, kar bi oko lahko videlo, ali izražajo tisto, česar ne bo nikoli videlo, namenoma razjasnjujejo ali zatemnjujejo neko idejo. Vidne oblike ponujajo ali odtegujejo pomen, ki naj bi ga razumeli. Gibanje kamere anticipira en spektakel ali odkriva drugega; pianist začinja glasbeni stavek »za« črnim ekranom. Vsi ti odnosi definirajo podobe. To pomeni dvoje. Prvič, podobe umetnosti kot take so nepodobnosti. Drugič, podoba ni ekskluzivnost vidnega. Obstaja vidno, ki ni podoba, in obstajajo podobe, ki so v celoti iz besed. Toda najbolj običajen režim podobe je tisti, ki inscenira odnos izrekljivega do vidnega, odnos, ki igra hkrati na njuno analogijo in njuno nepodobnost. Ta odnos nikakor ne zahteva, da sta oba izraza materialno prisotna. Vidno je mogoče razporediti v pomenskih tropih, govor pa razgrinja vidnost, ki je lahko zaslepljujoča.

Morda se zdi, da je odveč omenjati te tako preproste stvari. A če je potrebno, je tako zato, ker te preproste stvari nenehno zamenjujejo in ker identiteta alteriteta podobnosti vedno prihaja navzkriž z igro konstitutivnih odnosov umetniških podob. Biti podoben je dolgo spadalo v domeno umetnosti, medtem ko je bilo ogromno število spektaklov in raznih oblik posnemanja iz tega izločenih. Ne biti podoben velja danes za imperativ našega časa, medtem ko so v galerijah in muzejih ravno fotografije, videi in razkazovanje predmetov, podobnih tistim iz vsakdanjega življenja, zavzeli mesto abstraktnih slik. Toda ta formalni imperativ ne biti podoben je sam ujet v posebno dialektiko. Kajti zaskrbljenost narašča: mar ne pomeni biti nepodoben to, da se odpoveš vidnemu, ali pa da konkretno bogastvo podrediš operacijam in prevaram, ki imajo v govorici svojo matrico? V tem primeru se pojavi nasprotno gibanje: nasproti podobnosti ne postavljamo operativnosti umetnosti, temveč čutno prisotnost, duh, ki je postal meso, absolutno Drugega, ki je prav tako absolutno Isti. »Podoba bo prišla v času Vstajenja,« pravi Godard: Podoba, se

pravi »prva podoba« krščanske teologije, Sin, ki ni »podoben« Očetu, temveč udeležen v njegovi naravi. Za malenkosti, ki ločijo to podobo od drugega, se ne pobijamo več. Toda v njej še naprej vidimo obljubo mesa, sposobnega, da hkrati razprši simulakre podobnosti, prevare umetnosti in tiranstvo črke.

### Podoba, podobnost, skrajna podobnost

Podoba, na kratko povedano, ni samo dvojna, ampak trojna. Umetniška podoba ločuje svoje operacije od tehnik, ki proizvajajo podobnosti. To pa dela zato, da bi na svoji poti odkrila drugo podobnost, tisto, ki opredeljuje odnos bitja do njegove proveniencie in destinacije, tisto, ki zavrže zrcalo v korist neposrednega odnosa med roditeljem in rojencem: videnje iz oči v oči, slavno telo skupnosti ali odtis stvari same. Imenujmo to skrajna podobnost. Skrajna podobnost je izvorna podobnost, podobnost, ki ne podaja replike realnosti, temveč neposredno priča o tistem drugod, od koder izvira. Ta skrajna podobnost, to je ta alteriteta, ki jo naši sodobniki zahtevajo na račun podobe ali za katero obžalujejo, da je preminila skupaj z njo. Toda v resnici ta nikoli ne premine. Dejansko nenehno počasi potiska svojo lastno igro v sam odmik, ki ločuje umetniške operacije od reprodukcijskih tehnik, prikrivajoč svoje razloge v razlogu umetnosti ali v lastnostih reprodukcijskih strojev, čeprav se potem včasih pojavi v prvem planu kot poslednji razlog enih in drugih.

Prav ona se pojavi v sodobni zahtevi po razločevanju prave podobe od njenega simulakra na osnovi samega načina njene materialne proizvodnje. Nasproti slabe podobe se tako ne postavlja več čista forma. Nasproti ene in druge postavljamo tisti odtis telesa, ki ga svetloba nehote vtisne brez sklicevanja na izračune slikarjev ali jezikovne igre pomenov. Ko smo soočeni s *causa sui* podobo televizijskega idola, iz platna ali ekrana naredimo mrtvaški prt, na katerega se odtisne podoba boga, ki je postal meso, ali podoba stvari v njihovem rojstvu. In fotografija, ki so jo še nedavno obtoževali, da nasproti obarvanega mesa slikarstva postavlja mehanske in brezdušne simulakre, je zdaj priča preobratu svoje podobe. Poslej jo spričo slikarskih prevar dojemamo kot samo emanacijo telesa, kot kožo, odlepljeno od podlage, ki popolnoma nadomesti videze podobnosti in ki vnese zmedo v poskuse diskurza, ki jo hoče prisiliti v izražanje pomena.

Odtis stvari, golo identiteto njene alteritete namesto njenega posnemanja, čisto, nesmiselno materialnost vidnega namesto figur diskurza – to zahteva sodobno slav-

ljenje podobe ali nostalgčno obujanje spomina nanjo: imanentno transcenco, slavno bistvo podobe, ki ga zagotavlja sam način njene materialne proizvodnje. Nedvomno ni nihče bolje izrazil te vizije kot Barthes v *Camera lucida*, delu, ki je po ironiji postalo brevir tistih, ki hočejo misliti fotografsko umetnost, medtem ko je on ravno nameraval dokazati, da fotografija ni umetnost. Barthes hoče nasproti razpršeni raznovrstnosti umetniških operacij in iger pomenjanja uveljaviti neposredno alteriteto Podobe, se pravi *stricto sensu* alteriteto Enega. Vzpostaviti hoče neposreden odnos med indeksalno naravo fotografske podobe in čutnim načinom, s katerim se nas dotakne: ta *punctum*, ta neposredni učinek patosa, ki ga postavlja nasproti *studiuma*, se pravi informacij, ki jih prenaša fotografija, in pomenov, ki jih sprejema. *Studium* naredi iz fotografije material, ki ga je treba dešifrirati in razložiti. *Punctum* pa neposredno udari z efektivno močjo tega »to-je-bilo«: to, se pravi bitje, ki je nesporno bilo pred odprtino *camere obscurae* in čigar telo je oddajalo sevanje, ki ga je ujela in natisnila *camera obscura*; to sevanje se me tu in zdaj dotika prek »mesenega okolja« svetlobe »kakor zakasneli žarki kakšne zvezde«.<sup>2</sup>

Avtor *Mitologij* skoraj gotovo ni verjel v paranzantveno fantazmagorijo, ki obravnava fotografijo kot neposredno emanacijo osvetljenega telesa. Bolj verjetno je, da mu je ta mit pomagal spokoriti se za greh, ki ga je zagrešil kot včerajšnji mitolog – ker je skušal vidnemu svetu odvzeti njegove čare, ker je njegove spektakle in ugodja spremenil v velik kup simptomov in v sumljiv posel z znaki. Semiolog se kesa, ker je dobršen del življenja nenehno govoril: Pozor! Kar imate za vidno evidenco, je dejansko zakodirano sporočilo, prek katerega postane družba ali oblast legitimna, tako da se naturalizira, se zlije s čisto evidenco vidnega. Stvari nekako obrne, s tem ko v imenu *punctuma* valorizira čisto evidenco fotografije in postavi dešifriranje sporočil v plitvost *studiuma*.

Toda semiolog, ki je prebiral zakodirano sporočilo podob, in teoretik *punctuma* čiste podobe se opirata na isto načelo: načelo reverzibilne ekvivalence med nemostjo podob in njihovim govorom. Prvi je pokazal, da je podoba dejansko posrednik nemega diskurza, ki se ga je sam trudil prevesti v stavke. Drugi nam pravi, da nam podoba govori v trenutku, ko molči, ko nam ne prenaša nobenega sporočila več. Eden in drugi pa si zamišljata podobo kot govor, ki molči. Eden je njegovo tišino pripravil, da je govorila, drugi pa bo iz te tišine naredil razveljavitev vsakršnega čenčanja. Oba pa igrata na isto konvertibilnost med dvema močema podobe:

podobe kot surove čutne prisotnosti in podobe kot diskurza, ki šifrira zgodbo.

### Od enega režima imagitete do drugega

Vendar taka dvoličnost ni sama po sebi razumljiva. Opredeljuje specifičen režim imagitete, poseben režim artikulacije med vidnim in izrekljivim, v okviru katerega je nastala fotografija in ki ji je omogočil, da se je razvila kot produkcija podobnosti in kot umetnost. Fotografija ni postala umetnost, ker naj bi uporabljala dispozitiv, ki nasproti odtisa teles postavlja njihovo kopijo. To je postala, ker je izkoriščala dvojno poetiko podobe, tako da je iz svojih podob, istočasno ali ločeno, delala dve stvari: čitljiva pričevanja zgodbe, napisane na obrazih ali predmetih, ali čiste bloke vidljivosti, nepropustne za vsakršno narativizacijo, za vsakršen prehod smisla. Ta dvojna poetika podobe kot šifre zgodbe, napisane v vidnih oblikah, in kot tope realnosti, postavljene počez čez smisel in zgodbo, ni iznajdba dispozitiva *camere obscurae*. Nastala je pred njim, ko je romaneskno pisanje ponovno razdelilo razmerja med vidnim in izrekljivim, ki sta lastna reprezentativnemu režimu umetnosti in ki ju ponazarja dramski govor.

Kajti reprezentativni režim umetnosti ni režim podobnosti, nasproti kateremu bi se postavljala modernost nefigurativne umetnosti ali celo nepredstavitelje umetnosti. To je režim določene alteracije podobnosti, se pravi določenega sistema razmerij med izrekljivim in vidnim, med vidnim in nevidnim. Ideja pikturalnosti poezije, ki se začneja s slavno *Ut pictura poesis*, opredeli dve bistveni razmerji: prvič, z naracijo in deskripcijo govor kaže vidno, ki ni navzoče. Drugič, govor kaže tisto, kar ne pripada vidnemu, tako da okrepi, ublaži ali prikrije izraz neke ideje, tako da dá občutiti moč ali drževanje nekega čustva. Ta dvojna funkcija podobe predpostavlja red ustaljenih razmerij med vidnim in nevidnim – na primer med nekim čustvom in jezikovnimi tropi, ki ga izražajo –, pa tudi poteze izraza, s katerimi risarjeva roka prevede čustvo in prenese trope. Poglejmo Diderotovo demonstracijo v *Pismu o gluhonemih*: pomen spremenjene besede v verzih, ki jih Homer pripisuje umirajočemu Ajantu, in obup človeka, ki je le prosil, da bi umrl pred obličjem bogov, se razvije v izziv upornika, ki se umirajoč postavi bogovom po robu. Grafike, priložene tekstu, z vso evidentnostjo to dokažejo bralcu, ki vidi, kako se spremeni ne samo izraz na

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Camera lucida*, slov. prev. Zoja Skušek, Studia humanitatis, Ljubljana, 2004 (1992), str. 72.

<sup>3</sup> Diderot, *Oeuvres complètes*, Le Club français du livre, Paris, 1969, 2. zv., str. 554–555 in 590–601.

Ajantovem obrazu, temveč tudi položaj rok in celo telesa. Samo ena beseda se zamenja in že gre za drugo čustvo, risar pa lahko in mora natančno transkribirati njegovo alteracijo.<sup>3</sup>

Prelom s tem sistemom ne pomeni, da se zdaj slikajo beli in črni kvadrati namesto antičnih bojevnikov. To prav tako ne pomeni, kot bi želela modernistična vulgata, da se razdre vsakršna korespondenca med umetnostjo besed in umetnostjo vidnih oblik. Gre za to, da se besede in oblike, izrekljivo in vidno, vidno in nevidno nanašajo drug na drugega v skladu z novimi postopki. V novem režimu, estetskem režimu umetnosti, ki se je konstituiral v 19. stoletju, podoba ni več kodiran izraz neke misli ali nekega čustva. Prav tako ni ne dvojniki ne prevodi, temveč način, kako stvari govorijo ali molčijo. Podoba se nekako nastani v osrčju stvari kot njihov nemi govor.

Nemi govor razumemo v dveh smislih. Podoba je v prvem smislu pomen stvari, neposredno vpisan na njihovem telesu, je njihova vidna govorica, ki jo je potrebno dešifrirati. Tako nas Balzac postavi pred razpoke, poševne tramove in na pol razpadel izvesek, na katerem lahko beremo zgodbo o *Maison du chat qui pelote*, ali pa nam pokaže staromodni kratek jopič *Strička Ponsa*, ki hkrati povzema neko zgodovinsko dobo, družbeno in individualno usodo. Nemi govor je v tem primeru zgovornost tega, kar je nemo, sposobnost, da se pokažejo napisani znaki na telesu, znamenja, ki jih je njegova zgodba neposredno vgravirala in ki so bolj resnična kot vsak diskurz, ki bi ga izrekla usta.

Toda v drugem smislu je nemi govor stvari, nasprotno, njihova vztrajna nemost. Nasproti zgovornemu kratkemu jopiču *strička Ponsa* stoji nemi diskurz nekega drugega oblačilnega dodatka iz romana, čepica Charlesa Bovaryja, tista čepica, katere grdota ima tako globok, nem izraz kot obraz bebca. Čepica in njen lastnik si tu izmenjata le njuno imbecilnost, ki tako ni več last ne neke osebe ne neke stvari, temveč sam status brezbriznega odnosa enega do drugega, status »butaste« umetnosti, ki iz te imbecilnosti – te nesposobnosti za ustrezen transfer pomenov – naredi ravno svojo moč.

Torej ni vzroka, da bi nasproti umetnosti podob postavljali ne vem kakšno intranzitivnost besed pesmi ali potez slike. Podoba sama je tista, ki se je spremenila, in umetnost, ki je postala premestitev med tema dvema funkcijama-podobama, med potekom vpisov, ki jih nosijo telesa, in interruptivno funkcijo njihove gole prisotnosti brez pomena. Literarni govor je dosegel to dvojno moč podobe, ko je navezal nov odnos s slikarstvom. V besedno umetnost je želel prestaviti tisto anonimno življenje žanrskih slik, ki ga je novo oko občutilo kot zgodovinsko bogatejše v primerjavi s herojskimi dejanji zgodovinskih slik, ki se podrejšajo hierarhijam in izraz-

nim kodom, ki jih je vsilila nekdanja poetična umetnost. Fasada hiše iz *Maison du chat qui pelote* ali pa jedilnica, ki jo mladi slikar odkrije skozi svoje okno, si izobilje detajlov, ki ponujajo nem, intimen izraz nekega načina življenja, sposojata pri nedavno znova odkritih holandskih slikah. Charlesova čepica ali pogled skozi njegovo okno, ki se odpira na veliko brezdelje stvari in bitij, pa si tam sposodita, nasprotno, sijaj ničevosti.

Toda odnos je prav tako obrnjen: pisatelji »posnemajo« holandske slike le toliko, kolikor jim sami podeljujejo svoje novo videnje, kolikor njihovi stavki poučujejo nov pogled, ko ga učijo brati na površini slik, ki so pripovedovale epizode vsakdanjega življenja, ne zgodbe o velikih ali malih dejanjih, ampak drugo zgodbo, zgodbo o samem pikturnem procesu, o rojstvu figure, ki se prikaže iz potez čopiča in drsenja motne materije.

Fotografija je postala umetnost, ko je svoje lastne tehnične vire dala na razpolago tej dvojni poetiki, in sicer tako, da je spravila obraze anonimnežev, da so spregovorili dvakrat – kot neme priče stanja, ki se neposredno vpisuje v njihove poteze, oblačila, način življenja, in kot nosilci skrivnosti, ki je mi nikoli ne bomo spoznali, skrivnosti, ki jo je ugrabila ravno podoba, ki nam predaja te anonimneže. Indeksalna teorija fotografije kot odlepljena koža stvari daje le meso fantazme romantični poetiki onega *vse govori*, resnice, ki je vgravirana na samo telo stvari. In opozicija med *studiumom* in *punctumom* arbitrarno loči polariteto, ki estetsko podoba sili v nenehno potovanje od hieroglifa do gole nesmiselne prisotnosti. Da bi pri fotografiji ohranil čistost čustva brez vsakršnega pomena, namenjenega semiologu, in brez vsakršne umetniške prevare, Barthes izbriše samo genealogijo tega *to-je-bilo*. Ko njegovo neposrednost projicira na proces mehničnega natisa, s tem odstrani vsa posredovanja med realnostjo mehničnega natisa in realnostjo afekta, ki temu afektu omogočajo, da ga je moč občutiti, imenovati, izraziti.

Izbrisati genealogijo, ki dela naše »podobe« zaznavne in misljive, izbrisati poteze, da bi ohranili fotografijo čisto, brez vsakršne umetnosti, poteze, ki povzročijo, da neko stvar v našem času občutimo kot umetnost, je precej visoka cena, ki jo je treba plačati, če želimo osvoboditi užitek podob izpod semiološkega gospodujočega vpliva. Preprost odnos med mehničnim natisom in *punctumom* izbriše celotno zgodovino odnosov med tremi stvarmi: umetniškimi podobami, družbenimi oblikami imagerije [*imagerie*] in teoretičnimi postopki kritike imagerije.

Dejansko je ta trenutek 19. stoletja, ko so se umetniške podobe redefinirale v gibljivem odnosu surove prisotnosti do šifrirane zgodbe, prav tako čas, ko je prišlo do velikega trgovanja s kolektivno imagerijo, ko so se razvile oblike umetnosti, namenjene celoti hkrati razpr-

šenih in komplementarnih funkcij: dati članom neke »družbe« z nejasnimi orientacijskimi oporami sredstva za to, da se vidijo in zabavajo sami v obliki določenih standardov; ustvariti okrog trgovskih proizvodov sij besed in podob, da bodo postali poželenja vredni; zbrati, zahvaljujoč mehanskim prešam in novemu litografskemu postopku, enciklopedijo skupne človeške dediščine: oblike davnih življenj, umetniška dela, poljudna spoznanja. Trenutek, ko je Balzac naredil iz dešifriranja znakov, napisanih na kamen, obleke, obraze, motor romaneskne akcije, in ko so umetnostni kritiki začeli videti v reprezentacijah holandske buržoazije iz zlate dobe kaos potez čopiča, je prav tako trenutek revije *Magasin pittoresque* in *fiziognomij* študenta, lahkoživke, kadičca, špecerista in vseh možnih družbenih tipov. To je čas, ko se začnejo brezmejno množiti vinjete in zgodbe, v katerih se družba uči prepoznavati samo sebe v dvojnem zrcalu pomembnih portretov in nepomembnih anekdot, ki skicirajo metonimije sveta, predstavljajo v družbeno trgovanje s podobnostmi umetniške prakse podobe/hieroglifa in suspenzivne podobe. Balzac in številni njemu enaki so se tudi sami brez strahu prepuščali tej praksi in so zagotavljali dvosmerni odnos med delovanjem podob literature in izdelovanjem vinjet kolektivne imagerije.

Trenutek nove izmenjave med umetniškimi podobami in trgovanjem z družbeno imagerijo je prav tako trenutek, ko so se oblikovali elementi velikih hermenevtik, ki so hotele na ta val družbenih in komercialnih podob aplicirati postopke presenečanja in dešifriranja, ki so jih uvedle nove literarne forme. To je trenutek, ko nas Marx nauči, kako dešifrirati hierogliffe, napisane na telo tržnega blaga, ki je navidezno brez zgodbe, in kako prodreti v proizvodni pek, skrit za stavki ekonomije, tako kot nas je Balzac naučil, kako dešifrirati zgodbo na neki steni ali obleki in kako vstopiti v podzemne kroge, ki prikrivajo skrivnost družbenih videzov. Za tem pride Freud, da bi nas naučil, povzemajoč literaturo vsega stoletja, kako lahko najdemo v najbolj nepomembnih podrobnostih ključ neke zgodbe ali formulo smisla, pa čeprav ta smisel sam izvira v nekem ireduktibilnem nesmislu.

Tako se je spletla solidarnost med umetniškimi operacijami, oblikami imagerije in diskurzivnostjo simptomov. Ta solidarnost je postala še bolj zamotana, ko so opuščene pedagoške vinjete, blagovne ikone in trgovske izložbe izgubile uporabno in menjalno vrednost. Tedaj so v zameno dejansko dobile neko novo vrednost podobe, ki pa je le dvojna moč *estetskih* podob: vpis znakov zgodbe in emocionalno moč surove prisotnosti, ki je ni mogoče zamenjati za nič več. Zaradi tega dvojnega svojstva so ti opuščeni objekti in ikone v času dadaizma in nadrealizma naselili pesmi, slike, umetniške montaže

in kolaže, da bi upodobili posmeh družbe, ki jo je rentgenizirala marksistična analiza, in absolutno željo, ki so jo odkrili v spisih doktorja Freuda.

## Konec podob je za nami

Kar bi natančno vzeto lahko imenovali usoda podob, je usoda tega logičnega in paradoksnega prepleta med operacijami umetnosti, načini kroženja imagerije in kritičnim diskurzom, ki napotuje na njihovo skrito resnico operacije ene in forme druge. Sodobni mediološki diskurz skuša izbrisati ta preplet umetnosti in ne-umetnosti, umetnosti, tržnega blaga in diskurza; onstran discipline, ki se deklarira kot taka, razumemo s tem celoto vseh diskurzov, ki hočejo iz lastnosti aparatov proizvodnje in prenosa sklepati na oblike identitete in alteritete, lastne podobam. Preprosta nasprotja med podobo in vizualnim ali med *punctumom* in *studiumom* ponujajo žalovanje za neko dobo tega prepleta, dobo semiologije kot kritične misli podob. Kritika podob, kot jo eksemplarično ponazarja Barthes kot avtor *Mitologij*, je bila metoda diskurza, s katero je zasledoval sporočila tržnega blaga in oblasti, prikrita v naivnosti medijske in reklamne imagerije ali v pretenziji umetnosti po avtonomiji. Ta diskurz je bil sam v središču dvoumnega dispozitiva. Po eni strani je želel podpirati umetnost v njenih prizadevanjih za osvoboditev imagerije, za prevzem gospodstva nad lastnimi operacijami, lastne prevratniške moči v odnosu do politične in tržne dominacije. Po drugi strani pa se je zdelo, da se ujema s politično zavestjo, ki meri na neki onstran, kjer umetniške in življenske forme ne bi bile več povezane z dvoumnimi formami imagerije, temveč bi stremele k neposredni identifikaciji drugih z drugimi.

Toda proglašeno žalovanje za tem dispozitivom kot vse kaže pozablja, da je bilo samo žalovanje za določenim programom: programom določenega konca podob. Kajti »konec podob« ni medijska katastrofa [v obeh pomenih besede medijska – nanašajoča se na medij ali množična občila], proti kateri bi bilo treba danes obuditi ne vem kakšno transcendenco, ki je vključena v sam kemični proces tiska in ki ji grozi numerična revolucija. Konec podob je, točneje povedano, zgodovinski projekt, ki je že za nami, vizija modernega razvoja umetnosti, do katerega je prišlo med letoma 1880 in 1920, med simbolizmom in konstruktivizmom. V tem obdobju se je dejansko na številne načine uveljavil projekt umetnosti, ki bi bila rešena podob, se pravi ne samo rešena stare figuracije, temveč tudi nove napetosti med golo prisotnostjo in pisanjem zgodbe na stvari, hkrati pa prav tako rešena napetosti med operacijami umet-

nosti in družbenimi oblikami podobnosti in prepoznavnosti. Ta projekt je privzel dve glavni obliki, večkrat pomešani med seboj: šlo je za čisto umetnost, zamišljeno kot umetnost, katere rezultati ne bi bili več podoba, temveč bi neposredno uresničevali idejo v samozadostni čutni obliki; ali pa za umetnost, ki se uresničuje z ukinjanjem same sebe in ki ukinja odmik podobe zato, da bi svoje postopke identificirala z oblikami življenja, ki je v celoti udeleženo in ne loči več umetnosti od dela ali politike.

Prva ideja je našla svojo natančno formulacijo v mallarmejevski poetiki, kot je povzeta v znamenitem stavku njegovega članka o Wagnerju: »Moderni človek prezira izmišljanje; toda kot strokovnjak v uporabljanju umetnosti čaka, da ga vsaka povleče do tja, koder izbruhne posebna moč iluzije, nato privoli.«<sup>4</sup> Ta formula ponuja umetnost, ki je povsem ločena od družbenega trgovanja z imagerijo – od univerzalne časopisne reportaže ali mehanizma prepoznavanja v odsevu iz meščanskega gledališča. Ponuja umetnost predstave, kot jo simbolizira samorazblinjajoča se svetlobna risba ognjemeta ali pa umetnost plesalke, ki, kot pravi Mallarmé, ni ženska in ne pleše, temveč samo začrtuje obliko neke ideje s svojimi »nepismenimi« nogami – ali celo brez nog, če pomislimo na umetnost Loëe Fuller, katere »ples« obstaja v zgibanju in razvijanju obleke, osvetljene z igro odrskih luči. Gledališče, o kakršnem je sanjal Edward Gordon Craig, je enake narave kot ta projekt: gre za gledališče, ki ne bi več igralo »iger«, temveč bi ustvarjalo lastna dela – morebiti dela brez besed kot v »gledališču gibov«, v katerem dejanje sestoji iz samih premestitev mobilnih elementov, ki konstituirajo to, kar se je prej imenovalo dekor drame. To je tudi smisel jasnega nasprotja, ki ga oriše Kandinsky: na eni strani je običajna izpostavitve umetnosti, dejansko posvečene imageriji sveta, kjer portret svētika N in baronice X stoji poleg leta rac ali popoldanskega počitka telet v senci; na drugi umetnost, katere oblike naj bi bile z barvnimi znaki ustvarjen izraz notranje ideelne nujnosti.

V okviru druge oblike lahko pomislimo na dela in programe iz obdobja simultanizma, futurizma in konstruktivizma: slika, kot si jo zamislijo Boccioni, Balla ali Delaunay, katere plastični dinamizem se sklada z vse hitrejšim gibanjem in s preobrazbami modernega življenja; futuristična pesem v skladu s hitrostjo avtomobilov ali prasketanjem mitraljezov; gledališče v slogu Meyerholda, ki črpa navdih iz čistih cirkuških predstav ali pa iznajde oblike biomehanike, da bi homogeniziral scene igre z gibanji socialistične proizvodnje in izgradnje; vertovovsko oko-stroj, ki sinhronizira vse stroje, majh-

ne stroje rok in nog človeške živali in velike stroje s turbinami in bati; pikturalna umetnost čistih suprematističnih oblik, enovitih z arhitekturno konstrukcijo oblik novega življenja; grafična umetnost v slogu Rodčenka, ki podeljuje črkam prenesenih sporočil in oblikam prikazanih avionov isti geometrijski dinamizem, ki je v skladu z dinamizmom konstruktorjev in pilotov sovjetske aviacije, pa tudi s konstruktorji socializma.

Ena in druga oblika sta nameravali ukiniti mediacijo podobe, se pravi ne samo podobnost, temveč tudi moč operacij dešifriranja in suspenza, pa še igro med operacijami umetnosti, trgovanjem s podobami in delom eksegetov. Ukiniti to mediacijo bi pomenilo ustvariti neposredno identiteto akta in forme. V tem skupnem programu sta se obe figuri čiste umetnosti (umetnosti brez podobe – umetnosti, ki postaja življenje, in njeno spreminjanje v ne-umetnost) lahko prepletli v letih 1910–1920; simbolistični in suprematistični umetniki pa so se lahko pridružili futurističnim in konstruktivističnim zaničevalcem umetnosti, da bi identificirali oblike umetnosti, čiste umetnosti, z oblikami novega življenja, ki ukinja samo specifičnost umetnosti. Ta konec podob, edini, o katerem so natančno premišljevali in ga vztrajno zasledovali, je za nami, čeprav arhitekti, urbani oblikovalci, koreografi ali gledališčniki včasih še vedno žalostno zasledujejo sanje o njem. A slednji se je zaključil, ko so oblasti, katerim je bilo žrtvovanje podob namenjeno, očitno pokazale, da nimajo kaj početi z umetniki konstruktorji, ker se same ubadajo s konstrukcijo in od umetnikov zahtevajo ravno podobe, razumljene seveda v strogo omejenem smislu: ilustracije, ki bi dale konsistenco njihovim programom in strogim navodilom.

Odmik podobe je spet dobil svoje pravice v absolutizaciji nadrealistične »*explosante fixe*«\* in v marksistični kritiki videzov. Energija, ki jo je semiolog vložil v zasledovanje skritih sporočil v podobah, da bi se tako hkrati očistili površine vpisa umetniških form in zavest akterjev prihodnjih revolucij, je že žalovala za »koncem podob«. Površine, potrebne očiščenja, in zavesti, ki jih je treba poučiti, so bile *membra disjecta* identitete »brez podobe«, izgubljene podobe umetniških in življenjskih oblik. Delo žalovanja utruja kot vsako delo. Nato pride čas, ko semiolog spozna, da je izgubljeni užitek podob previsoka cena za korist, ki jo imamo od neskončnega spreminjanja žalovanja v vednost. Zlasti kadar ta vednost sama izgubi svojo kredibilnost, ko se izkaže, da je realno gibanje zgodovine, ki je jamčilo za prehod videzov, tudi samo videz. Potemtakem se ne pritožujemo več, ker podobe prikrivajo skrivnosti, ki to niso več za nikogar, temveč nasprotno, ker ne prikrivajo ničesar

<sup>4</sup> »Richard Wagner. Réverie d'un poète français«, v: *Divagations*, Gallimard, Pariz, 1976, str. 170.

\* Oksimoron »eksplozirajoča-fiksna« izhaja iz Bretonovega besedila *L'Amour Fou*, kjer se pojavi kot atribut »krčevite lepote«, o kateri je spregovoril v sklenem stavku *Nadje*.

več. Nekateri začenjajo dolgotrajno objokovanje izgubljene podobe. Drugi ponovno odprejo svoje albume, da bi v njih spet našli čisto čarobnost podob, se pravi mitične identitete med identiteto tega *to* in alteriteto onega *je-bilo*, med ugodjem čiste prisotnosti in ugrizom absolutnega Drugega.

Toda te igre v troje med družbeno produkcijo podobnosti, umetniškimi operacijami nepodobnosti in diskurzivnostjo simptomov ni mogoče zvesti na preprost utrip načela ugodja in pulzije smrti. O tem morebiti pričča tripartitnost, ki nam jo danes predstavljajo razstave, posvečene »podobam«, a tudi dialektika, ki prizadeva vse vrste podob in meša svoje legitimizacije in moči s stimuli, ki pripadajo ostalima dvema.

### Gola podoba, očitna podoba, metamorfozna podoba

Podobe, ki jih danes razstavljajo naši muzeji in galerije, dejansko lahko razvrstimo v tri velike kategorije. Najprej je to, kar bi lahko imenovali gola podoba: to je podoba, ki ne ustvarja umetnosti, kajti kar nam kaže, izključuje prestiž nepodobnosti in retoriko eksegetov. Tako je bil del nedavne razstave *Mémoire des camps* [Spomin taborišč] posvečen fotografijam, ki so bile narejene ob odkritju nacističnih taborišč. Mnoge med njimi so nosile podpise slavnih imen – Lee Miller, Margaret Bourke-White ... –, toda ideja, v imenu katere so bile zbrane, je bila ideja zgodovinske sledi, pričevanja o realnosti, za katero je splošno priznано, da ne dopušča druge oblike prezentacije.

To, kar imenujem očitna podoba, se razlikuje od gole podobe. Tudi ta podoba potrjuje svojo moč kot podoba surove prisotnosti, brez pomenjanja. Toda nanjo se sklicuje v imenu umetnosti. To prisotnost postavlja kot nekaj lastnega umetnosti nasproti medijskemu kroženju imagerije, pa tudi nasproti močem smisla, ki to prisotnost spreminjajo: to so diskurzi, ki jo predstavljajo in komentirajo, ustanove, ki jo postavljajo na prizorišče, vednosti, ki jo historizirajo. To stališče povzema naslov razstave, ki jo je nedavno organiziral Thierry de Duve v Palais des Beaux-Arts v Bruslju z namenom, da razstavi »sto let sodobne umetnosti«, in ta naslov je *Voici* [Tu je]. Afekt tega *to-je-bilo* se tu očitno nanaša na identiteto brez ostanka prisotnosti, katere pravo bistvo je »sodobnost«. Topa prisotnost, ki prekine zgodbe in diskurze, se razvije v bleščečo moč soočenja: komisar razstave jo imenuje *facingness*, da bi ta pojem zoperstavil izrazu *flatness* Clementa Greenberga. Toda sama opozicija izrazi smisel operacije. Prisotnost se tu razcepi v prezentacijo prisotnosti. Nasproti gledalcu se topa moč podobe

be kot biti-tam-brez-razloga razvije v žarenje obraza, zamišljenega po modelu ikone kot pogled božanske transcendence. Dela umetnikov – slikarjev, kiparjev, videastov, instalaterjev – so v svoji preprostosti *haecceitas* [individualni esenci] izolirana. A ta *haecceitas* se brž razcepi. Dela kot tolike ikone pričajo o posebnem modusu čutne prisotnosti, ki je izveden iz drugih načinov, katerih ideje in težnje razmeščajo podatke čutne izkušnje. »Tu sem«, »Tu smo«, »Tu ste« – so trije predelki razstave, skozi katere dela pričajo o izvorni so-prisotnosti ljudi in stvari, stvari med seboj in ljudi med seboj. In neuničljivi duchampovski pisoar stopi spet v službo prek podstavka, na katerem ga je fotografiral Stieglitz. Postane razstavna polica prisotnosti, ki omogoča identifikacijo umetniških nepodobnosti z igrami skrajne-podobnosti.

Nasproti tej očitni podobi stoji podoba, ki jo bom imenoval metamorfozna. Njeno umetniško moč lahko strnemo v eksakten antagonizem *Tu je*: se pravi v *Tam je*, izraz, ki je bil nedavno uporabljen kot naslov razstave v Musée d'art moderne de la Ville de Paris s podnaslovom *Svet v glavi*. Ta naslov in podnaslov implicirata idejo odnosov med umetnostjo in podobo, ki na splošno navdihuje številne sodobne razstave. Po tej logiki je nemogoče omejiti specifično področje prisotnosti, ki bi izoliralo umetniške operacije in proizvode od oblik kroženja družbene in tržne imagerije ter od interpretativnih operacij te imagerije. Umetniške podobe nimajo lastne narave, ki bi jih na zanesljiv način ločila od trgovanja s podobnostmi in od diskurzivnosti simptomov. Delo umetnosti je torej, da igra na dvoumnost podobnosti in nestabilnost nepodobnosti, da opravi lokalno prerazporeditev, posebno ponovno razvrstitev krožečih podob. V nekem smislu pridejo z izdelavo teh dispozitivov v domeno umetnosti naloge, ki so nekaj sodile v »kritiko podob«. Vendar kritike, ki je prepuščena samim umetnikom, ne usmerja več ne avtonomna zgodovina oblik ne zgodovina gest, ki so preoblikovale svet. Zato je prisiljena spraševati se o radikalnosti svojih moči in posvetiti svoje operacije manj zahtevnim nalogam. Raje se igra z oblikami in proizvodi imagerije, kakor pa da bi se lotila njihove demistifikacije. To kolebanje med dvema stališčema je bilo čutiti na nedavni razstavi v Minneapolisu, ki je bila naslovljena *Let's entertain*, in v Parizu, kjer so jo poimenovali *Au-delà du spectacle*. Ameriški naslov je hkrati vabil k igranju igre umetnosti, ki ji je odvzeto breme resnosti kritike, in k poudarjanju kritične distance do razvedrilne industrije. Francoski kritične distance do teorizaciji igre kot aktivnega naslov pa je igral na teorizaciji igre kot aktivnega nasprotja pasivnega spektakla v tekstih Guya Deborda. Gledalec je bil tako postavljen pred nalogo, da prisodi metaforično vrednost vrtiljaku Charlesa Raya ali gigantskemu namiznemu nogometu Maurizia Catelana in



da zavzame napol-distanco do igre z medijskimi podobami, disko zvoki ali komercialnimi mangami, ki so jih znova obravnavali drugi umetniki.

Dispozitiv instalacije se lahko spremeni tudi v gledališče spomina in iz umetnika naredi zbiratelja, arhivista ali aranžerja ter postavi pred oči obiskovalca ne le kritični šok heterogenih elementov, temveč zlasti celoto pričevanj o skupni zgodovini in skupnem svetu. Razstava *Voilà* je tako skušala povzeti prejšnje stoletje in ilustrirati samo idejo tega stoletja med drugim z uvrstitvijo fotografij stotih ljudi, od 1 do 100, ki jih je naredil Hans-Peter Feldmann, z instalacijo Christiana Boltanskega *Telefonski naročniki*, s 720-imi *Pismi iz Afganistana* Alighiera e Boettija ali z dvorano Martinov, ki jo je Bertrand Lavier namenil razstavljanju petdesetih slik, združenih samo zaradi priimka Martin njihovih avtorjev.

Združevalno načelo teh strategij je, kot se zdi, to, da se na materialu, ki ni specifičen za umetnost, pogosto nerazločljiv od zbirke uporabnih predmetov ali projiciranih oblik imagerije, odigra igra dvojne metamorfoze v skladu z dvojno naravo *estetske* podobe: podobe kot šifre zgodovine in podobe kot prekinitve. Po eni strani gre za to, da se dokončno izoblikovane, razumne produkcije imagerije preoblikujejo v neprosojne, neumne podobe, ki prekinjajo medijski tok. Po drugi strani gre za prebujanje dremajočih uporabnih predmetov ali medlih podob medijskega kroženja z namenom, da je izzvana moč sledi skupne zgodovine, ki jo prikrivajo. Umetnost instalacij spravi v igro metamorfozno, nestabilno naravo podob. Slednje krožijo med svetom umetnosti in imagerije. Poetična domislica prekinja, drobi in ponovno sestavlja podobe, med temi nestabilnimi elementi skuša vzpostaviti nove razlike možnostnega.

Gola podoba, očitna podoba, metamorfozna podoba: to so tri oblike imagerije, trije načini, kako povezati ali razvezati moč kazanja in pomenjanja, potrditev prisotnosti in pričevanje zgodovine. Gre prav tako za tri načine, kako potrditi ali zavrniti odnos med umetnostjo in podobo. Zelo pomembno pa je, da nobena od treh tako definiranih oblik ne more delovati znotraj lastne logike. Vsaka izmed njih se v svojem delovanju sreča s točko neodločljivosti, ki jo prisili, da si nekaj izposodi od drugih.

To doleti že »golo« podobo, ki je namenjena samo pričevanju in za katero se je zdelo, da se lahko in se mora tega ubraniti. Pričevanje dejansko skuša vedno doseči nekaj onstran tega, kar predstavlja. Podobe taborišč ne pričajo le o mučenih telesih, ki jih prikazujejo, temveč tudi o tem, česar ne prikazujejo: o izginulih telesih seveda, zlasti pa o samem procesu uničevanja. Klišeji

<sup>5</sup> Cf. Clément Chéroux ur., *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1945)*, Marval, 2001 (fotografija je reproducirana na strani 123).

poročevalcev iz leta 1945 tako pozivajo dva jasno ločena pogleda. Prvi vidi nasilje, ki ga nevidna človeška bitja izvajajo nad drugimi človeškimi bitji, katerih bolečina in izčrpanost stojita pred nami in zaustavljata vsakršno estetsko ocenjevanje. Drugi ne vidi nasilja in bolečine, temveč proces dehumanizacije, izginotje mej med človeškim, živalskim in mineralnim. Ta drugi pogled je sam proizvod estetske vzgoje, neke določene ideje podobe. Neka fotografija Georgesa Rodgera, predstavljena na razstavi *Mémoire des camps*, prikazuje hrbet mrliča, čigar glave ne vidimo; nosi ga SS-ovski pornik, čigar pogled se nam izmika zaradi njegove sklonjene glave. Ta pošastna združitev dveh presekanih teles nam kaže eksemplarično podobo skupne dehumanizacije žrtve in krvnika. Toda to se zgodi samo zato, ker jo gledamo s pogledom, ki je šel skozi motrenje Rembrandtovega odrtega vola in skozi vse tiste oblike reprezentacije, ki so moč umetnosti izenačile z izbrisom mej med človeškim in nečloveškim, živim in mrtvim, živalskim in mineralnim, vsem, kar je prav tako strnjeno v gostoti stavka ali debelini slikarske paste.<sup>5</sup>

Ista dialektika obeležuje metamorfozne podobe. Res je, da se te podobe naslanjajo na postulat nerazločljivosti. Figure imagerije le premeščajo z zamenjevanjem njihovega nosilca, postavljajo jih v drugačen dispozitiv videnja, drugače poudarjajo ali pripovedujejo. Toda v tem primeru se zastavlja vprašanje: kaj natančno je proizvedeno kot razlika, ki izpričuje specifično delo umetniških podob na oblikah družbene imagerije? To vprašanje je spodbudilo razočarano razglabljanje Sergea Daneya v njegovih zadnjih tekstih: mar ni vseh oblik kritike, igre in ironije, ki skušajo motiti normalno kroženje podob, priključilo ravno to kroženje samo? Moderni in kritični film je skušal z zaustavitvijo povezav med pripovedjo in smislom prekiniti tok medijskih in reklamnih podob. Z zastojem podobe, ki sklene Truffautev film *400 udarcev*, je ta odgoditev postala emblematična. Toda znamenje [*marque*], tako postavljeno na podobo [*image*], navsezadnje podpira splošno poznano znakovno podobo [*image de marque*]. Postopki rezanja in humorja pa so sami postali nekaj običajnega za reklamne oglase, sredstvo, s katerim proizvajajo hkrati čaščenje svojih ikon in pozitiven odnos do njih, ki izvira iz same možnosti njihovega ironiziranja.<sup>6</sup>

Argument nedvomno nima odločilne vrednosti. Neodločljivo je po definiciji mogoče interpretirati v dveh smislih. Toda potemtakem je treba diskretno uporabiti vire nasprotne logike. Da bi dvoumna montaža izzvala svobodo kritičnega ali ludističnega pogleda, je treba srečanje organizirati v skladu z logiko očitnega sooče-

<sup>6</sup> Serge Daney, »Arrêt sur l'image«, v: *Passages de l'image*, Centre Georges Pompidou, Pariz, 1990, in *L'Exercice a été profitable Monsieur*, P.O.L., Pariz, 1993, str. 345.

nja, re-prezentirati reklamne podobe, disko zvoke ali televizijske serije v muzejskem prostoru kot izolirane za zaveso v majhnih temnih kabinah, kar jim da avro dela, ki ustavlja tok komunikacije. Pa tudi tako učinek ni vedno zagotovljen, saj je pogosto treba pritrditi na vrata kabine majhen karton, ki podrobno opiše gledalcu, da se bo v prostoru, v katerega vstopa, ponovno naučil zaznavati in postavljati v distanco tok medijskih sporočil, ki ga običajno podjarmlja. Ta čezmerna moč, pripisana svojstvu dispozitiva, sama ustreza nekoliko preveč poenostavljeni viziji spektakelske družbe kot ubogega bebca, ki se brez upiranja koplje v toku medijskih podob. Prekinitve, odkloni in preureditve, ki manj pompozno spreminjajo kroženje podob, nimajo svetišča. Dogajajo se povsod in ob vsakem času.

Toda metamorfoze očitne podobe so nedvomno tiste, ki najbolje izražajo sodobno dialektiko podob. Kajti izkaže se, da je zares težko priskrbeti lastne kriterije za razločevanje zahtevanega soočenja za to, da se navzočnost ponavzoči. Večina del, ki jih je postavila na piedestal razstava *Voici*, se v ničemer ne razlikuje od teh, ki so udeležena pri dokumentarnih prikazih razstave *Voilà*. Portreti zvezdnikov Andyja Warhola, dokumenti o mitičnem Oddelku Orlov Muzeja Marcela Broodthaersa, Beuysova instalacija asortimenta blaga bivše DDR, družinski album Christiana Boltanskega, odlepljeni plakati Raymonda Hainsa ali Pistolettova ogledala se ne zdijo nič kaj primerni za poveljevanje gole prisotnosti tega *Voici* [Tu je].

Torej moramo tudi v tem primeru uporabiti nasprotno logiko. Izkaže se, da nujno potrebujemo dodatek eksegetskega diskurza, če želimo duchampovski *ready-made* preoblikovati v mistično vitrino ali popolnoma gladek Juddov paralelepiped v ogledalo križnih razmerij. Pop podobe, neorealistične dekolaze, monokromne slike ali minimalistične skulpture je treba postaviti pod skupno avtoriteto prvobitnega prizorišča, ki ga zaseda domnevni oče pikturalne modernosti: Manet. Toda tega očeta modernega slikarstva je prav tako treba postaviti pod avtoriteto Besede, ki je meso postala. Thierry de Duve v resnici definira njegov modernizem in modernizem njegovih naslednikov, izhajajoč iz slike *Mrtvi Kristus, ki ga podpirajo angeli*, ki sodi v njegovo »špansko« obdobje in za katero je dobil navdih v Ribaltovi sliki. V nasprotju z modelom ima Manetev mrtvi Kristus odprte oči in njegov pogled je uprt v gledalca. Tako alegorizira nalogo substitucije, ki jo je »smrt Boga« podelila slikarstvu. Mrtvi Kristus vstane v čisto imanenco pikturalne prisotnosti.<sup>7</sup> Ta čista prisotnost ni prisotnost umetnosti, temveč prisotnost Podobe, ki odrešuje. Očitna podoba,

ki jo slavi razstava *Voici*, je meso čutne prisotnosti, povzdignjene v njeni neposrednosti sami na položaj absolutne Ideje. Na tej osnovi je moč *ready-made* in serijske pop podobe, minimalistične skulpture in fikijske muzeje vnaprej razumeti v tradiciji ikone in religiozne ekonomije Vstajenja. Demonstracija pa je seveda dvo-rezna. Beseda postane meso zgolj skozi pripoved. Če želimo preoblikovati proizvode operacij umetnosti in smisla v priče izvirnega Drugega, potrebujemo vedno še dodatno operacijo. Umetnost razstave *Voici* mora temeljiti na tem, kar je odklonila. Da bi spremenila »kopijo«, se pravi kompleksen odnos novega do starega, v absolutni izvor, potrebuje diskurzivno mizansceno.

Godardeva knjiga *Histoire(s) du cinéma* [Zgodovina/zgodbe filma] ponuja nedvomno najbolj eksemplarično demonstracijo te dialektike. Cineast postavi svoj Imaginarni muzej filma pod znak Podobe, ki bo prišla v času Vstajenja. Nasproti smrtonosni moči Teksta v svojih izjavah postavlja živo krepost Podobe, ki je zasnovana kot Veronikin prt, na katerega naj bi se odtisnil izvorni obraz stvari. Nasproti zastarelih Hitchcockovih zgodb postavlja čiste prisotnosti, ki jih konstituirajo steklenice Pommarda v *Notoriousu*, krila mlina v *Dopisniku iz tujine* [Foreign Correspondent], torba iz *Marnie* ali kozarec mleka iz *Suma* [Suspicion]. Na drugem mestu sem pokazal, kako bi morali vzeti te čiste ikone same, zahvaljujoč zvijačam montaže, spremeniti njihovo hitchcockovsko razporeditev, zato da bi jih ponovno vključili s pomočjo spojitvenih sposobnosti video inkrustacije.<sup>8</sup> Vizualna produkcija čiste ikonske prisotnosti, ki jo zahteva cineastov diskurz, je tudi sama možna le prek delovanja svojega nasprotja: gre za schleglovsko poetiko duhovite domislice, ki izumlja med fragmenti filmov, deli poročil, fotografijami, reprodukcijami slik in drugim vse kombinacije, vse odmike in zblíževanja, ki so primerni za ustvarjanje novih pomenov. To predpostavlja obstoj nekakšnega neskončnega Skladišča/Knjižnice/Muzeja, v katerem bi soobstajali vsi filmi, vsi teksti, fotografije in slike in kjer bi se dalo vse razstaviti na elemente, od katerih bi bil vsak obdarjen s trojno močjo: močjo singularitete tope podobe (*punctum*), s podučno vrednostjo dokumenta (*studium*), ki nosi sledi neke zgodovine, in s kombinatorno sposobnostjo znaka, ki je zmožen združiti se s kakršnim koli elementom neke druge serije, da bi tako do neskončnosti ustvarjal nove stavke-podobe.

Diskurz, ki hoče pozdraviti »podobe« kot izgubljene sence, bežno priklicane iz globin Pekla, drži torej le, če je sam s seboj v protislovju, če se spremeni v neskončno pesem, ki spravlja v komunikacijo brez meja umetnost in njene nosilce, umetniška dela in ilustracije sveta, ne-

<sup>7</sup> Thierry de Duve, *Voici, cent ans d'art contemporain*, Ludion/Flammarion, 2000, str. 13–21.

<sup>8</sup> Cf. Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Le Seuil, Paris, 2001, str. 218–222.

most podob in njihovo zgovornost. Za videzom tega protislovja pa je treba pogloblje pogledati igro teh menjav. ■

Prevedla Mojka Žbona.

Prvič objavljeno v: Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris : Fabrique éditions, 2003, str. 7–39.

**Jacques Rancière** (rojen Algiers, 1940) je francoski filozof in zaslužni profesor filozofije na University of Paris (St. Denis), ki je zaslovel s soavtorstvom knjige *Reading Capital* (1968). Je avtor številnih knjig, med drugim: *The Nights of Labor* (1989) in *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (2004).

**Jacques Rancière** (born Algiers, 1940) is a French philosopher and Emeritus Professor of Philosophy at the University of Paris (St. Denis) who came to prominence when he co-authored *Reading Capital* (1968). He is the author of numerous books, among others: *The Nights of Labor* (1989) and *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (2004).

1. Če naj slikarstvo razumem tako sliko samo kot individualni s slikarjeve perspektive. Vendar vedamo, da to ne pomeni, da pomenbno je le, da ponovno novni razmislek pa nas privede ta, da biti gledalec ne pomeni ampak biti nekdo, ki zavzame vloge lahko zavzame ena in ista ta, da je v slikarjevem primeru Slikar mora biti tisti, ki deluje, le. V vsakem slikarju je gledanik, slikar kot delujoči, odviser njena v eni izmed redkih kons torej v slikarjevi drži, ali v tem, stavi pred stojalo, na tisto strati, in se nanjo osredotoči z odpravo zavzame to držo?

Na to vprašanje bi najbrž svoje delo in se mu doslej ni zdaj problemu posvetil pozornost, Najbrž bi rekel, da zato, da bi skladu s tem odgovorom je sliki traj obleče in pogleda v ogleda zavezal kravato, ali kot mlada gleda na tla, da bi videla, kam odgovor mora biti napačen, česar ker implicira, da umetnik lahko vršenosti, da ne potrebuje več jaz to vidim, bi bile edini primerno dilo, le zelo posebne okoliščini ševanju, torej ko bi veliki umetnik njah oslepel in ne bi več imel Pomagal bi si lahko le z dolgog Boljši odgovor je, da se slikar slika – namreč, vsaj delno – s

<sup>1</sup> O tem sem razpravljala v *On Drawing* (University College London, London, 1965) in *London, Allen Lane, 1973* in *Cambridge* (1974). Za to, da sem izpostavil pomen vprašanja za določeno dejavnost, se moram zahvaliti lord, Blackwell, 1997.