



Billedrummet som et levende atlas i verden

En introduktion til Georges Didi-Hubermans billedpolitiske projekt og kuratoriske praksis

Kunsthistorikeren Georges Didi-Hubermans (f. 1953) forskningsindsats har fra begyndelsen været fokuseret på at gøre op med forsøg på at fastslå billeders ikonografiske sammenhænge på baggrund af mere eller mindre verificerbare repræsentationsforhold.¹ At det sande billede ikke findes, lyder indlysende nok, men for Didi-Huberman ligger billedets epistemologiske faldgrube *netop* gemt her: I at det på trods af dette alligevel virker så indlysende ligetil at betragte billeder: Alt er der jo, når man står over for et billede, det er blot at se efter. Men som i Kafkas fortælling om manden foran Loven er det netop ikke så ligetil at gå ind ad billedets åbne dør. Billedets åbning er aldrig der, hvor vi mener at kunne identificere den.² Billeder etablerer med andre ord for Didi-Huberman altid nye verdener. De liver (os) op, når vi lader os føre med af deres kortlægninger af nye områder og uforudsete sammenhænge, vi kun kan opleve via dem. Artiklen vil forsøge at beskrive denne billedopfattelse, der, på samme tid som den er opbyggelig, insisterer på, at billedet altid forskyder den verden, vi mener at befinde os i.

Billedets overlevelser

Georges Didi-Hubermans billedopfattelse er i høj grad også en billedpolitik. Denne billedpolitik er i de senere år kommet til udtryk særligt i to længere essays. *Survivance des lucioles* (2009, dansk: "Ildfluernes overlevelse") er én lang indgående dialog med Pier Paolo Pasolinis omsorg for den særlige ildflue-væren,

<

[1-4]

Fotograf anonym (medlem af Sonderkommandoen ved Auschwitz), gengivet i Didi-Huberman 2008. Negativerne befinder sig på Auschwitz-Birkenau State Museum (negativ 282-283 og 277-278).

hver enkelt ifølge Pasolini burde bære og burde kunne opfatte hos andre.³ Pasolini var i stigende grad overbevist om, at vi lever i en fascistisk, total vidensblænding, der umuliggør, at vi kan etablere og opfatte de skrøbelige vidensnuancer, der eventuelt stadig måtte findes.⁴ Fascismens søgelys indfanger os altid og totalt. Den fikserer vores imaginære. Som ildffuen behøver mørket for at kunne leve, lyse op og formere sig, behøver vi mørket for at kunne etablere og give liv til de imaginære nuancer, der udgør vores kulturelle og politiske liv. Anfægtet af Pasolinis kulturpessimisme insisterer Didi-Huberman dog alligevel på billedets overlevelse. En overlevelse, der for Didi-Huberman manifesterer sig som en kropslig billedenergi, en differeren, der altid vil udsende sin energi og lyse op i og med vores køds mørke og dets relative fasthed. En billedlig energi, der behøver vores kroppe, men også forbruger og i yderste konsekvens destruerer dem med deres energi. Billedet består på trods af alt, også på trods af de kroppe, der bærer dem. De er *Images malgré tout* (2003, dansk: "Billeder på trods af alt"), som titlen lyder på den bog, der må forstås som dannende par med *Survivance des lucioles*.⁵ Disse to udgivelser indrammer Didi-Hubermans billedpolitiske engagement. De repræsenterer yderligere vel det mest lidenskabelige forsvar, der findes i dag, for en opretholdelse af et fænomenologisk set positivt etableret billedrum, et merleausk *kødeligt* billedrum. Didi-Huberman tænker endvidere som en af de eneste i dag konsekvenserne af forskelstænkningen til ende på det billedmæssige område, men han gør det på sin egen re-konstruktive måde, hvor billedet pludselig genopstår som resultatet af differeringernes forskydninger. Didi-Hubermans billedkroppe er således ikke blot konkrete fysiske kroppe, som det groft sagt eksempelvis ses i Hans Beltings billedteori, hvor mumier, masker og statuer eksempelvis opfattes som billedkroppe.⁶ Hos Didi-Huberman *overtager* billeder ikke kroppe og objekter, de *indtager* dem, trænger som symptomer ind i deres kød og forbruger dem som midlertidige stationer på deres vej videre. Tager billeder for Didi-Huberman ikke nødvendigvis hensyn til de kroppe, de indtager og forbruger, så har vi dog på trods af dette alligevel brug for, at billeder kan opstå i vores kroppe, for at de kan *inkarnere* sig oplysende i os og dermed rive os ud af den kødelige realitets forskelsløse kontingens. Vi har brug for denne blivenildflue, vi har brug for, at forsvindende små lysglimt stadig kan bevæge os, og på denne måde overleve ved at bevare evnen til at se hinanden. Søgelysets mekanisk fikserede styrke eller ildfluernes flimrende, ubegribelige danse i mørket? Didi-Huberman insisterer på at tro på de sidste.

Skal vi ikke stivne i søgelysets fascistiske vidensblænding, har vi derfor nu ikke brug for stærkere billeder, der netop også i og med deres styrke selv funderer en fascinations fiksering. Vi har i stedet brug for at opretholde en imaginær evne

til at danne mere *sensitive* billeder. Vi må finde en vej ud af den billedlige fascinationskultur, den moderne kultur fostrer. Som Deleuze og Guattari med Kafka argumenterer for vigtigheden af at kunne sanse et mindre sprog og en mindre litteratur, forsvarer Didi-Huberman således en mindre eller en mere sensitiv billedkultur.⁷

Men, *Images malgré tout*: Hvordan undgår vi, at det synbare – det, der blot og bart står i synet – sætter sig traumatisk diffust i os, fordi vi ikke kan gøre det reflektivt synligt som billede? Hvordan undgår vi at blive fanget i et diffust rum oprettet af synbare dynamikker, men hvor billeder ikke selv kan etableres, og dets begærsdynamikker derfor kan operere uset? Hvordan undgår vi kort sagt at blive fanget i det fascistiske søgelys, der i og med dets blændende styrke netop ikke er oplysende, men udslettende? Didi-Huberman forsøger at adressere dette spørgsmål om destruktive indtrængninger af det reelle i *Images malgré tout*, der behandler muligheden af at afbilde Holocaust. Problemet med de indtrængninger, der her kaldes destruktive, er, at de er så kraftigt virkende og sprogligt afstumpende, at de bliver siddende som direkte affektuel invasion af det reelle i kroppen. Traumatet, som det synbares reelle altid bevirker, når det rammer kroppen gennem øjet, kan derfor ikke her forløses gennem indre læselige billedsynligheder, men bliver siddende og gør selve *kroppen* til et diffust differerende mørkt rum fanget mellem det synbares rå affekter.⁸ En krop, der nu selv er blevet til en del af det reelles større udbredelse uden at kunne se dette – en bliven *ét* med det totale billede. Totalitariserende billeder har således ingen individuel krop, men *bruger* individuelle kroppe og *udrydder og destruerer* i yderste konsekvens individuelle kroppe i det totale billedes tegn.⁹ Didi-Hubermans svar på denne trussel spidsformuleres netop i *Images malgré tout*, der omhandler fire fotografier taget af et eller flere medlemmer af en såkaldt Sonderkommando fra Auschwitz [1-4]. Sonderkommandoer bestod af de fanger, der var beordret til at foretage selve gasningerne og kremeringerne i udryddelseslejrene. Det kontroversielle greb, Didi-Huberman nu foretager, er at opfatte selve fotografierne som et direkte aftryk af det reelles destruktivt-differerende invaderende udryddelse af kroppe, og det vil her sige de eller den krop, der har taget billederne. Selve deres kroppe måtte *selv* blive til mørkekamre for at kunne fremkalde disse billeder af udryddelsen af deres egne og medfangers kroppe og eksistens. To af de fire billeder er yderligere med stor sandsynlighed taget *inde fra* et af Auschwitz' gaskamre, der benyttes som skjul for at kunne tage billeder af en kremering uden for gaskammeret [3-4].¹⁰ Pointen for Didi-Huberman er, at dette peger fordoblende på det forhold, at alle fire billeder er taget *inde fra* selve den destruktive indtrængning af det reelle i kroppen. Det er dødsdømte kroppe,

der har holdt det kamera, der tog fotografierne: Alle medlemmer af Sonderkommandoerne skulle som deres sidste pligt optræne det næste hold fanger til at overtage udsløttelsen af medfanger, hvorefter de selv var de første, det nye hold skulle gasse og kremere. Udsløttelsen skulle selv udsløttes, intet vidne måtte overleve. Som sådan er disse fire fotografier netop billedlige re-præsentationer af Holocaust. I sagens natur eksisterer der ingen fotografier af selve udryddelsen i gaskamrene, men i disse fire fotografier kommer vi så tæt på denne udryddelse, som det er muligt, da de gennem deres uskarpheder, skæve billedudsnit og optagesynspunkter fra skjul *er* selve symptomet på det, de afbilder med deres motiv: En urolig, nervøs krop, der er ved at blive udsløttet for at blive til et fuldstændigt symptom på det nazistiske regimes totalitaristisk destruktive menneskebillede. En ængstelig krop, der er ved at blive destrueret af det reelles totale differens, der ikke indtager kroppe for at holde sammen på dem, men for at udsløtte dem i den ultimative differensens implosion. Det er det kontroversielle paradoks, Didi-Hubermans billedteori i yderste instans hviler på: For som re-præsenterende at kunne modvirke det reelles traumatiske destruktions af kroppe må kroppen selv lade sig destruere, for for eftertiden at blive til et billede på denne destruktions. For at danne en billedkrop må kroppen selv implodere. Tilbage efterlades en død krop, *men også* fotografiets levende-differerende aftryk af denne destruktions-differerende implosion i og med deres uskarphed, nervøse billedudsnit og skjulte optagesynspunkter. Det totalitaristiske menneskebilledes destruktions af kroppe er blevet til enkeltstående fotografiske aftryk af denne destruktions individuelle konsekvenser, og kan og må som vidnesbyrd vendes mod denne destruktions selv.¹¹

Billeders epidemiske kraft må med andre ord vendes mod udryddelsen selv: Som en epidemi må reelle billedlige aftryk af denne udryddelse løbe foran udryddelsen selv.¹² Billedets krop må overleve den udsløttede krop, den kommer af. I Didi-Hubermans dialektisk paradoksale billedtænkning må krop og billede kunne skilles ad og genforenes refleksivt som inkarnerede syner, for at både krop og billede kan overleve som hinandens forudsætninger. I de tilfælde, hvor dette ikke lader sig gøre, imploderer selve kroppen i et diffust differerende billedrum, der er usynligt for det selv, men synligt for andre. Kroppen bliver til et billede, og idet det bliver dette, træder det så at sige *for langt* ind i det mørke rum, billeder etablerer sig i. Kroppen som mørkekammer, dets kød som fremkalder. En indtræden, der som nævnt ikke burde være mulig, og derfor også er udsløttende. Tilbage står dog selv i denne ekstreme situation alligevel billedet på trods af alt: *malgré tout*. Det er denne insistens ikke blot på billedets betydningsinitierende agens, men også på dets overlevelse i og efter de kroppe, der har

båret dem, der er det helt centrale i Didi-Hubermans warburgiansk transhistoriske billedopfattelse.

Det er dette fænomenologiske billedforsvar i dets yderste potentielt kropsligt destruktive konsekvens, der fastholdes og formuleres positivt som en aktiv billedpolitik i den senere *Survivance des lucioles*: Billeder har et eget-liv, et warburgsk "Nachleben", før, i og efter det liv og den krop, der bærer det i sig.¹³ *Sådan bærer kroppen, selv når det er i et fuldstændigt mørke for sig selv, billedet i sig som en differerende og dermed lysende billedlig viden for dets omverden.*¹⁴ Det er denne kødets "savoir-luciole", dets imaginære lys, der skal redde os fra totalitarismens totale forskelsløse billede. Vi må derfor som allerede nævnt forsøge at opretholde vores receptivitet for, hvordan vores kroppe på en balanceret ikke-destruktiv måde er mulige "videns-ildfluer", der med deres mørke, differerende kød stadig kan evne at opfange og signalere forskel under totalitarismers forsøg på fuldstændigt at kontrollere vores viden ved at fange den i sin totale belysning, der søger en total fremkaldelse af verden i *et* billede, *sit* billede.¹⁵ Det beskrevne differerende billedrum kan og bør derfor som udgangspunkt holdes i en balance, hvor dets im- og eks-plosion undgås. En balance, der er livgivende kropsligt og vidensmæssigt. Vores kroppe skal selv i totalitarismers totale belysning evne at forsvare mørket og inde fra dette formidle billeders differeren som en spænding i kødet, der lige nøjagtig er stor nok til at udsende et lys til vores egen og vores omgivers imaginære, men ikke er så stor, at den udsletter den mørke krop, det dannes i. Ildfluer dør, som også vores kroppe gør det, hvis de udsættes for kraftigt lys.

Didi-Hubermans aktuelle eksempelvalg for en sådan billedpraksis, der tager udgangspunkt i billeder, der er eksponeret gennem et menneskes kød uden at destruere det, men for at holde det i live ved at bære dets billeder videre – ved at fremstille *levende billeder* i udtrykkets bogstaveligste forstand – er kun blevet mere aktuelt siden 2009. Engelske Laura Waddingtons dokumentar *Border* beskriver flygtninge samlet på den franske side af tunnelen mellem Frankrig og England.¹⁶ Filmen følger flygtningene gennem natten i deres forsøg på at slippe igennem afspærringerne ind til tunnelen. Nattens mørke giver dem delvist ly for grænsepolitiets søgelys og oplysning af grænsen. Det lys, dokumentaren forsøger at eksponere sine billeder gennem, er nu ikke grænsens afdækkende og kontrollerende lys, men den energi og det lys, flygtningenes bevægelser i ly af mørket udsender – de danner et langt mere sensibelt billede af grænsens kontrollerende destruktive oplysthed. Uden for projektørernes skær forsøger flygtningene at bevæge deres kroppe usete gennem mørket som levende billeder af grænsen. Grænsens oplysthed forsøger her ikke mindst at sætte en grænse for de indre

billeder, man kalder drømme. De indre billeder, der har sat disse flygtninge i bevægelse. Iranske Forough Farrokhzads poetiske dokumentar *The House is Black* (1962) er et andet eksempel på en etisk balanceret billedverden, der næsten udfolder en poetik for den sensible billedpraksis, Didi-Huberman er fortaler for. I en spedalskhedskoloni finder og følger kameraet et sanseligt og intellektuelt lys i dette tilsyneladende mørke. Farrokhzads film må vel helt enkelt opfattes som et hovedværk for den moderne, kritisk oplyste film. Den peger på, at den kritiske tanke altid må kobles med en undersøgende sensibilitet, hvis den overhovedet skal opnå den refleksivitet, den ofte agiterer for.

Mørke

Hvordan forklarer Didi-Huberman nu i sit teoretiske værk en sådan billedopfattelse, der insisterer på, at billeder skal eksponeres gennem et menneskes kød for at holde det i live? Det drejer sig for Didi-Huberman først og fremmest om at være i stand til at opretholde et balanceret billedrum, hvor krop og billede kan holdes adskilt for at støtte hinanden refleksivt. Med fare for at simplificere Didi-Hubermans billedtænkning kan en række elementer i denne balancering skitses.

Først, for at billedet overhovedet kan opstå og eksistere, behøves mørke. Et konkret kropsligt såvel som et intelligibelt mørke. Billeder etablerer sig i mørke, et mørke, der udgør den bund, hvorfra billeder kan lyse og belyse deres omgivelser imaginært og intelligibelt. Billeder lever først, idet man lukker øjnene (igen) eller vender dem et nyt sted hen:

(...) maleriets synbare begivenhed tager udelukkende sin begyndelse i denne rift, der, lige der foran os, skiller det, der er repræsenteret som erindret, fra *alt det, der præsenterer sig selv som glemt*. De smukkeste æstetikker – men også de mest desperate, idet de generelt er dømt til at ende i stilstand eller galskab – er derfor de, der for at kunne åbne fuldstændigt til det synbares dimension vil have os til at lukke vores øjne foran billedet, for ikke længere at kunne betragte det, men kun kunne se det, og derved ikke længere glemme, hvad Blanchot kaldte ‘den anden nat’, Orfeus’ nat.¹⁷

Dette mørke er et mørke, der sætter et afgørende og fundamentalt billedetablerende skel. Det er først og fremmest et mørke, der adskiller vores opfattelse af billedets *synligheder* fra dets *synbare*, der etableres uden for øjets ydreperceptuelle rækkevidde: Der, hvor billeder kommer fra og udvikler sig, har synssansen ikke umiddelbart adgang.¹⁸

Didi-Huberman bedriver her en differerende billedfænomenologi, der både *overser, inddrager og afviser* kroppen i billedets traumatiske etablering. Det er således en billedtænkning, der forløber parallelt med Jacques Lacans beskrivelse af spalten mellem den vågne perceptions syn og den drømmende bevidstheds blik.¹⁹ Lacans skelnen mellem syn og blik er fuldt ud parallel med en skelnen, Didi-Huberman foretager mellem det synlige og det synbare. Tydeligst formuleret i hans metode-programmatiske *Devant l'image: Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (1990) spændes billedet ud som en dynamisk differeren mellem en distanceret ikonologisk læsning af billedets "læseligt-synlige" strukturering og samme billedes "affektuel-synbare", der rammer øjet (for) tæt på.²⁰ Synlighed her forstået som det, der kan aflæses ikonografisk for dets figurative lighed og tolkes kulturelt gennem sproget ikonologisk; synbarhed forstået som det, der fremtræder figurerende og differerende "bart" eller "bare" i synet som rå fysiologisk kontakt med det reelle.

Når billeder har brug for et perceptuelt mørke, er det nu ifølge Lacan for at afskære synet og åbne det for blikket. Idet synet i det imaginæres mørke afskæres fra sin kontrollerende funktion, mister det først og fremmest sin fornemmelse for sin egen krops afgrænsning, som det ikke længere kan se.²¹ Synet *overser* nu sin egen kropslige afgrænsning og kan derfor lade sig føre af blikkets ubundne imaginære udstrækning. Det kan det dog kun i den udstrækning, at det "tychiske" møde med det reelles plan, hvori blikket befinder sig, altid er "dystychisk". Synet kommer altid for "tidligt eller for sent", deri består traumet: I at det reelle ikke kan sanses direkte, men selv bestemmer, hvor og hvornår det *inddrager og afvisende* rammer vores syn og krop. Didi-Hubermans forståelse af denne traumatiske udveksling forløber over de samme faser: Hvis billedet etableres i det synbare uden for øjets ydreperceptuelle rækkevidde, må kroppen famle sig frem på billedets område og rammes derfor des kraftigere af det synbare, når det uventet på samme tid bryder ind i det værende og synsfeltet. Det synbare rammer derved potentielt øjet og dermed kroppen uventet som en fysisk berøring eller ligefrem et slag. Vi kan både blive berørt og beskadiget af billeder.²² Kroppen og øjet støder således mod det synbares reelle, når det forsøger at følge billedet til dets begyndelse, der for Didi-Huberman skal findes i selve det synbare. Billedets og kroppens adskillelse er for Didi-Huberman traumatisk, og det synbare må betragtes som et blot og bart symptom på billedets større udbredelse uden for synssansen.

Sådan skulle man umiddelbart forholdsvis enkelt kunne forklare adskillelsen af krop og billede i Didi-Hubermans billedforståelse: Det rum, billedet opretter, er et dialektisk paradoksalt rum mellem det synlige overblik og det synbares affekt. Kroppen må træde ind i dette rum, for at billedet kan eksistere

for det – kun for at opdage, at billedet ikke kan fikseres netop i dette rum, og at kroppen og synssansen ikke kan følge med billedet uden for dette rum, hvor det tilsyneladende da må findes inde bag det synbares afvisning. Distancen mellem krop og billede etableres og opretholdes, idet billedet tilsyneladende forlader det rum, det har oprettet, i det øjeblik, kroppen træder ind i det.

Inkarneret synlighed

Men *billeder* kan gennemtrænge det reelles grænse. Krop og billede kan således ikke holdes entydigt adskilt, som umiddelbart foreslået ovenfor. Billeder kan overskride kroppens grænse og udbrede sit lys bag lukkede øjne eller i øjne, der umiddelbart ser noget andet. Billeder tildeles på denne måde den konstituerende agens i Didi-Hubermans billedopfattelse, men vel at mærke en aggressiv epidemisk agens.²³ Billeders synbarhed rammer kroppen som et slag gennem øjet og kan flå en rift i kødet, flåse det åbent som “image-déchirures”.²⁴ Dette har været det centrale produktive udgangspunkt i Didi-Hubermans billedopfattelse tydeligt siden hans afhandling om Fra Angelico, *Fra Angelico, dissemblance et figuration* (1990). Når dette er helt centralt for Didi-Huberman, skyldes det ifølge ham, at særligt den kristne billedtradition har været i stand til at imødegå billeders epidemiske åbning af kroppen i en refleksiv billedbrug, der har evnet at vende denne aggressivt “stumme” reelle *synbarheds* trængen ind i kroppen, så den netop blev til indre billeder, blev til inkarnerede læselige *synligheder*. Nøgleanalysen her, og nøgleanalysen i Didi-Hubermans værk overhovedet, er analysen af Fra Angelicos fresko af Jomfru Marias bebudelse (ca. 1440-1441) i en celle i San Marco-klosteret i Firenze [5].²⁵ Kort fortalt blændes man af modlys (der er at sammenligne med et sanseligt mørke, som det er beskrevet ovenfor) fra cellens eneste vindue, idet man træder ind i cellen. Efter denne blænding af blot og bar synbarhed træder billedet af Marias bebudelse langsomt frem for øjnene som et indre syn – inden og imens øjet genvinder sin sansekapacitet til at se klart. Fra Angelico har nu yderligere, ifølge Didi-Huberman, bevidst fordoblende ladet hele freskens centrale felt re-præsentere cellens “blændende” hvide kalk i en refleksion over denne nu dobbelte inkarnering: Både billedet som begivenhed nu og her *og* ordet om bebudelsen bliver her kød i en refleksion, hvor Fra Angelico lader billedet genopføre inkarnationsmysteriet som et indre billede, som inkarneret synlighed.²⁶ Fra Angelico har dermed (forudsat at Didi-Hubermans hypotese er korrekt) netop præcist i en refleksiv vending benyttet sig af den diffuse differensen mellem det synbare og det synlige og forvandlet den til inkarneret synlighed – altså oprettet et indre rum i det synbare, hvori synligheder kan opstå og aflæses.



[5] Fra Angelico: *Bebudelsen*, Fresko, San Marco ca. 1440.

Anskueliggørelsen er således indre i en billedtradition, der på denne måde har overkommet skellet mellem (hellig)ånd og kød. Det har den i forsøg på at lade billeder spejlende genopføre inkarnationen som en reflekteret billedbegivenhed, der vender bebudelsen om parallelt med den spejling, genopstandelsen foretager: Ordet bliver kød i bebudelsen, som kødet bliver ord i genopstandelsen. En refleksiv dobbeltøkonomi:

Inkarnationen (...) både tillod og krævede en dobbeltøkonomi af billeder, en dobbeltøkonomi, hvis udviklende kraft var ekstraordinær: først gav den dem adgang til kroppen (...): derefter krævede den af dem, at de skulle kunne ændre disse kroppe. Inkarnationen af Ordet var det guddommeliges adgang til en krops synlighed, det var således en åbning ind til den klassiske imitations verden, en mulighed for at gøre kroppe konsekvent nærværende i den religiøse kunsts billeder. Det var dog i lige så høj grad en truende ofrings-

økonomi, der benyttede sig af kroppe. Det var således også en åbning af imitationens verden, en åbning af kødet effektueret i kroppes beholdere eller masser.²⁷

Denne dobbeltøkonomi er, når den anvendes refleksivt, i stand til at åbne den *synlige* krop og gøre den til stedet for det *synbares* inkarnering. En åbning, der dog først bliver refleksiv, idet det synbare bliver synligt i eksegens indre læsning eller udlæggelse af de inkarnerede syner. At læse indre billeder er den evne, eksegensen sigter mod, for at opnå refleksiv kontrol med billedets synbares epidemiske invasion af kroppen. Kødet skal blive til ord igen. Det reelles begærsdynamik, som trænger ind i kroppen via det synbares flænsning af kroppen gennem øjet, skal vendes i en refleksiv økonomiseren med denne dynamik. Vi blændes af det synbare foran Fra Angelicos bebudelsesfresko, men skal kunne løfte denne blænding op som indre synlighed.

Denne refleksive dobbeltøkonomi er helt central for Didi-Hubermans billedpolitiske projekt: Billeder kan overskride det reelles grænse og invadere kroppen. Derfra skal de refleksivt hæves op af kroppen igen for at kunne betragtes som indre læselige synligheder. Forskellen – som forsvinder i det diffuse differerende fysiske billedrum – er dermed genoprettet i kroppen som indre synlighed. Krop og billede er nu adskilt refleksivt. Det drejer sig altså ikke i Didi-Hubermans billedpolitik om at kunne adskille fysisk synlige kroppe fra billeder; dette er en umulighed. Det, der skal forsvares, er evnen til at give indre syner figur og derved opretholde en refleksiv distance til billedet, selv efter det uafvendeligt er trængt ind i kroppen. Det mørke, billeder kommer af, må aldrig indtage kroppen fuldstændigt. Gør det det, imploderer kroppen destruktivt i billedet. Eksegese er evnen til at gøre indre syner aflæselige. Det menneskeligt imaginæres overlevelsesmulighed som ildflue ligger for Didi-Huberman præcis her: i kroppens refleksive skjul.

Kroppe kan yderligere bevæge sig for Didi-Huberman. Hvad enten der er tale om en indirekte eksegetisk inkarnering af synbarheden i indre synligheder eller om den direkte inkarnering af synbarheden i ydre differerende kroppe, vi har set med billederne af holocaust, *rækker de to inkarneringsøkonomier* ud over deres egne kropslige rum mod tidslige eller bevægelige forløb. De indre imaginære synligheder kan løftes op i eksegens tolkningssammenhænge, og differerende kroppe bevæges af de kødelige spændinger, de er udsat for. Som et yderligere værn mod fascistisk gennemlysning sætter Didi-Huberman således billedets differerende rum ind i tidslighedens bevægelige forskydninger. I Didi-Hubermans billedopfattelse er billedet en *bevægelig* billedkrop, der kan flygte,

bevæge sig ud af det totale billede. Kroppens bliven ildflue gør den således i stand til at *bevæge sig ud* affascismers totale vidensblænding.

At dykke ned i det moderne billedarkiv

At den primære udfordring i Didi-Hubermans billedpolitiske projekt består i at blive i stand til at hæve billedet op som synlighed i et indre billedrum, understreges yderligere i det kuratoriske arbejde, Didi-Huberman har udført de senere år. Her udsættes den besøgende nemlig som i en test for den omvendte bevægelse gennem et bogstaveligt *dyk* ned ikke blot i et enkelt billedes synbare, men ned i det moderne arkivs uoverskuelige mængder af billeder. Et dyk, der skal lære os orienterende at hæve os op af den diversitet, der danner dette moderne arkiv. *Atlas – How to Carry the World on One's Back?* fra 2010 er her central.²⁸ Udstillingen, som bestod af et meget omfattende antal objekter og billeder, var et stort anlagt forsøg på at udlægge og ajourføre Aby Warburgs kulturantropologisk billedlige atlastænkning, som den kom til udtryk i hans sene Mnemosyne-atlas.²⁹ Kunsthistorikeren Aby Warburg (1866-1929) var her, som han også er i forfatterskabet, en af Didi-Hubermans tætteste valgslægtskaber. Udstillingen forsøgte således morfologisk at spore og kortlægge de samme transhistoriske billedformationer eller såkaldte pathosformler, Aby Warburg udforskede. Helt enkelt er der i disse atlastænkninger tale om en bestræbelse på at organisere det moderne billedarkiv og danne et morfologisk atlas over det. Et atlas forstået som et arkiv, der ikke blot er en komprimeret og abstrakt opbevaring af arkivalier, men aftegner en konkret udstrækning som atlas. Konkret udstrækning som atlas netop i den forstand, at billeder for både Warburg såvel som for Didi-Huberman tildeles den primære agens i konstitueringen af vores verdener. Billeder er og danner vores verdener som forestillingsverdener; derfor vil ethvert forsøg på at organisere disse billeder også antage form af et atlas over disse verdener. Denne udstrakte atlastænkning må således forstås som værende i opposition til de to arkivforståelser, der i dag tegner arkivforskningen på det kulturanalytiske område: Jacques Derridas freudianske og Michel Foucaults vidensarkæologiske arkivforståelser, der begge vægrer sig ved at udstrække arkivet som et konkret atlas. Didi-Hubermans atlastænkning kan i sammenligning med disse arkivforståelser helt enkelt opfattes som et forsøg på at genintroducere et værkbegreb. At opfatte billedet som en bevægelig billedkrop, der kontinuerligt danner og holder vores forestillingsverden i live ved at forskyde den, for dernæst at forsøge at aftegne denne verden i et billedatlas, er således et radikalt andet bud på vores mulighed for at forholde os til arkivet end Derridas (døds)driftsøkonomiske og Foucaults strukturelle beskrivelse af dette forhold.³⁰

Den senere *Nouvelles histoires de fantômes*, udstillet på Palais de Tokyo i 2014, som vi vil se nærmere på her, var nu en opfølgning af den større *Atlas*-udstilling.³¹ En opfølgning, der forsøgte at løse et særligt presserende problem ved den atlas-tænkning, som udstillingen fra 2010 lagde frem: Hvis vi omgives af et billedatlas, der gør indtryk på vores imaginære som pathosformler, hvordan kan vores individuelt imaginære da helt konkret orientere sig inde i eller måske nærmere *nede i selve dette transhistoriske atlas?*³² *Nouvelles histoires de fantômes* må med sin koncentrerede størrelse og tydelige udstillingsscenografi her nærmest opfattes som en kurateret programmerklæring fra Didi-Hubermans side.

Nouvelles histoires de fantômes var opbygget som en eksemplificerende aktualisering af Aby Warburgs Mnemosyne-projekts planche 42. Udstillingen skulle derfor også være et “dyk” ned i denne planche, der af Warburg beskrives som omhandlende “Leidenspathos in energetischer Inversion”.³³ Disse inversioner bliver i udstillingens eksemplificering til en sammenlignende montage af billeder af sorg og aggression. Intentionen var at vise de gestiske ligheder, der kan forekomme mellem disse modsatrettede udtryk. Ligheder, billedkunsten er særligt velegnet til at fastholde og fremvise [6]. Samtidig skulle sammenstillingerne gøre opmærksom på den begærsdynamik, der sætter sig igennem gestisk-æstetisk, og er nødvendig for at provokere udvekslinger eller direkte omslag mellem disse kun tilsyneladende modsatrettede “pathosformler”. Denne dynamik blev fremhævet ved, at billeder af hævede åbne hænder i sorg, klage og afmagt i montagen vekslede med billeder af hævede knyttede hænder i anråbelse, oprør og aggression. Målet med denne sammenstilling var ifølge udstillingens introduktionstekst at gennemføre “a political interpretation of plate 42 by showing how ‘populations in tears’ [‘peuples en larmes’] are liable, under certain circumstances, to spark a gesture of emancipation capable of turning them into ‘population with arms’ [‘peuples en armes’]”.

Det særlige ved udstillingen var nu, at den med et enkelt overordnet hovedgreb var scenograferet som en sejlads *på* og svømning *mellem* billeder. Efter ved indgangen at være blevet konfronteret med en filmisk scanning hen over en stor projektion af Warburgs planche blev man ledt op ad en mørk trappe, der gav udsigt over et levende “hav” af loopende kortere filmsekvenser og fotos projiceret ned på udstillingsrummets gulv [7]. Efter at have vandret skuende ud over dette hav som langs et skibs ræling blev man ledt ned på udstillingens gulv og måtte vandre gennem eller “svømme” mellem billederne for at komme ud af udstillingen igen [8]. Effekten af denne i sit princip enkle scenografi skulle være at internalisere den tematiserede begærsdynamik kropsligt ikke blot ved de horisontale bevægelser gennem udstillingens to lag, men særligt ved det

vertikale fald eller *dyk* ned i udstillingens dybe rum, scenografiens samlede gennemløb medfører. Udstillingsrummet var mørklagt som et potentielt uendeligt dybt rum, der suggererede et dyk ned i den ubegribelighed og ubegrebslighed, begærsdynamikkernes aggressivt-affektive overskridelser opererer fra. Netop som et dyk ned i det synbare. I dette vertikale faldende rum steg billederne og videosekvenserne op af, eller tonede frem i, mørket. Udstillingen var således scenograferet som en sejlads *hen over* og efterfølgende svømning *mellem* enkelte billeder – som et veritabelt *dyk* ned i det moderne billedarkiv. Et dyk, der skulle redde os fra druknedøden ved at lære os at orientere os i de energier, der danner dette levende billedrum. Et billedrum, der med andre ord balancerer mellem det modernes arkiv og affekt. Konstellationen arkiv-affekt har, ud over at have vundet indpas som frugtbare analytiske begreber de senere år, også sine særlige mere eller mindre eksplicite versioneringer på billedfeltet. En af de tydeligste af disse findes igen netop hos Aby Warburg, der efterhånden samlede sin forståelse af billedet som et kompleks af affektive energier og arkiviske matricer i det paradoks, han holdt sammen i begrebet om “pathosformlen”. Det *billedrum*, det rum for billeders eksistens, udstillingen advokerede for, åbnedes således fysisk *mellem* det arkiv, atlas eller tableau af billeder, man mødte i overblikkets sejlads hen over billedmængden, og de enkelte billeder, der steg op mod en som vandige, affektive fremkomster i det nære blik nede i udstillingen.

Udstillingen var således en tydelig eksemplificering af den særlige differerende billedfænomenologi mellem det synlige og det synbare, vi allerede har berørt. Billedet bevæger sig som nævnt ifølge Didi-Huberman mellem dets læselige *synligheder*, der tilhører arkivet, og dets blotte *synbarheder*, der er affektuelle. Pointen for Didi-Huberman er, at billedet ikke, og mindst af alt, kan fikseres i disse yderpunkter. Hverken en ikonologisk læsning af billeder, som vi tilbydes i det atlas-lignende overblik ud over billedhavet i udstillingen, eller den direkte affektuelle konfrontation med det enkelte billede helt tæt på, vi i udstillingen påtvinges på vej ud, vil give os mulighed for at fikserer billedet. Dette var i udstillingen specifikt understreget ved henholdsvis den uoverskuelige mængde af samtidige billeder, man mødtes af i overblikket, og de ligeledes uoverskueligt overproportionerede enkeltprojektioner, man mødte nede på udstillingsgulvet. Den rette distance gaves ikke i dette rum. Billeder er hverken optisk-intelligibelt begrebslige eller haptisk-affektuelte begribelige, men eksploderer så at sige mellem disse to planer, så de skydes fra hinanden. Det rum, der dannes af billeder mellem disse planer, er et ufikserbart, differerende rum. Et billedrum, ja, men mere præcist et *antropologisk* billedrum, kroppen kan bevæge sig ind i helt konkret, som eksemplificeret i udstillingen. Og så alligevel et antropolo-

> >>

[6-8] Udstillingsfotografier fra Didi-Huberman / Gisinger (kuratorer): *Nouvelles histoires de fantômes*, Palais de Tokio, Paris 2014. Foto: Michael Kjær.



gisk *billedrum*, en dobbelthed, hvor hverken billedet eller kroppen kan fikseres eller finde sig til rette. Det er, som om eksplosionen af dette rum momentant har skabt et *undertryk*, hvor billede og krop ikke kan overlejres roligt, men må fluktuere mellem affekt og arkiv. Løftede, sørgende hænder kan så nemt gå igen som hævede næver i kollektivt oprør eller aggression. Det var genfærd som disse, udstillingen ville lære os at begå os imellem. Det ville den ved at lære os at identificere disse genfærdslignende overgange mellem sorg og aggression, så vi kan hæve os op over deres voldelige, inkarnerende indtog i vores kroppe.³⁴

Billeder etablerer for Didi-Huberman altid nye verdener. De liver op, når vi lader os føre med af deres kortlægninger af nye områder, vi kun kan opleve via dem. Det forudsætter dog, at vi er i stand til at lade disse nye områder opstå i vores individuelle imaginære. Er vi ikke det, bliver vi fikseret af fascinationens blænding og ført frem som genfærd. Det er selve denne dobbelte øvelse, en øvelse i sensitiv billedrefleksivitet, Didi-Huberman stiller os. Denne opbyggelige øvelse, eller nærmere prøvelse, er ledetråden i Didi-Hubermans arbejde. Dette er en øvelse, der således er helt anderledes end den, eksempelvis Michel Houellebecq for nylig har gennemført med kurateringen af udstillingen *Rester vivant* ("At



holde sig i live”) på det selvsamme udstillingssted, Palais de Tokyo. Men dette er en helt anden og knap så opbyggelig historie, der udspiller sig i en tilstand *efter at* det balancerede og sensitive billedrum, Didi-Huberman advokerer for, skulle være kollapset.³⁵ Her handler det derfor nu i stedet for Houellebecq blot om at *overleve* i en visuel kultur, der uden for vores refleksive kontrol veksler rastløst mellem eksempelvis pornografiens forstærkning af den skopiske fascination, nyhedsreportagers billedlige ophobninger af krig og destruktion og tilsyneladende mere reflekterede billeder i den sensitive billedtradition, Didi-Huberman forsvare. Houellebecqs greb er måske en provokation; det fremhæver eller fremprovokerer i alle fald et bestemt karakteristikon ved Didi-Hubermans billedopfattelse. Det er en billedopfattelse, der som nævnt forsøger at advare mod enhver fascistisk overblænding af den imaginære sensitivitet, der skal gøre os i stand til at *se* og opfatte hinanden. Men det er også en billedopfattelse, der nægter at underlægge sig den moderne visuelle sekularisering, Houellebecq lægger frem som kendetegnende for vores visuelle kultur. Didi-Huberman vender sig mod en kristen tradition for inkarneret billedlig eksegese for at imødegå denne sekularisering, der ifølge Didi-Hubermans opfattelse nærmest er at betegne ikke som en

fascistisk overblænding, men nærmere som en manglende evne til overhovedet at reflektere billedligt over den visuelle strøm, der løber gennem vores øjne. Didi-Hubermans billedopfattelse er således kristen og på sin vis førmoderne. Didi-Hubermans billedopfattelse er også på denne led en billedpolitik. Som ved enhver politik står det selvfølgelig alle frit for, om man vil følge Didi-Huberman i dette førmoderne og opbyggelige greb ind i vores samtidige visuelle kultur. Hvad der dog for denne artikels forfatter er vanskeligt at overse, er, at man i Didi-Hubermans forfatterskab under alle omstændigheder har med en i eksistentiel forstand *anfægtet* billedtænker at gøre. Billedet *må* findes. Findes det ikke, findes *vi* ikke.

ABSTRACT

The Image as a Living Atlas in the World. An Introduction to George Didi-Huberman's Image Theory Project and Curatorial Practice

This article delivers both an overview of the ongoing work of art historian Georges Didi-Huberman (b. 1953) and an attempt at analyzing the incarnational conception of images that runs through Didi-Huberman's image theory. In the Christian tradition, images are the result of an incarnational double-economy. Didi-Huberman's early interpretations in *Fra Angelico, dissemblance et figuration* are central to our understanding of this incarnational economy. The visible is capable of entering our flesh; to control this incarnational invasion, Christian tradition has developed a reflexive capacity to read these invasions as images in acts of exegesis. This reflexive exegetical economy is pivotal for Didi-Huberman's political position regarding our modern use and abuse of images. Confronted with Pier Paolo Pasolini's conviction that we live in a fascistic state of emergency that blinds our senses with total illumination, Didi-Huberman insists in believing that the described reflexive double-economy is still enabling us to let the visible enter our bodies and light up the darkness of our flesh from within as images – thereby developing our imagination and freeing us from the deadening total image that is fascism.

NOTER

- 1 Positionen er opridset via et opgør særligt med Erwin Panofskys ikonologi i indledningen til *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (Didi-Huberman 1990b; eng. overs. 2005).
- 2 Didi-Huberman, 2003b, p. 31.
- 3 Didi-Huberman, 2009.
- 4 "Von den Glühwürmchen" in Pasolini, 1978.
- 5 Didi-Huberman, 2008.
- 6 Belting, 2011.
- 7 Deleuze og Guattari, 2014.
- 8 Didi-Huberman, 2008, p. 87.

- 9 Didi-Huberman, 2008, p. 22.
- 10 Didi-Huberman, 2008, pp. 11 ff.
- 11 Didi-Hubermans analyse her står ikke uimodsagt. En heftig debat er således opstået i kølvandet på analysen, hvor andre hævder, at Didi-Hubermans analyse er en profanering af Holocaust, en profanering af den uudsigelige ondskab. Didi-Huberman forsøger at svare på denne kritik i *Images malgré tout*, hvor henvisningerne til denne debat også findes.
- 12 Didi-Huberman, 2008, p. 23.
- 13 Kunsthistorikeren Aby Warburgs (1866-1929) begreb om billedets "efterliv", dets Nachleben, er det vigtigste teoretiske forskningsbidrag, Warburg leverede. Vi vender tilbage til Warburg senere i artiklen.
- 14 Didi-Huberman, 2009, p. 130.
- 15 Didi-Huberman, 2009, pp. 99 ff.
- 16 Waddington, 2004: <http://www.laurawaddington.com/film.php?film=1>
- 17 Min oversættelse; Didi-Huberman 1990b, p. 189; eng. overs. 2005, p. 157.
- 18 Dikotomien synlig-synbar er min oversættelse af Didi-Hubermans begrebspar "visible"- "visuel" (Didi-Huberman, 1990b, p. 36).
- 19 Lacan, 2004, pp. 65 ff.
- 20 Didi-Huberman, 1990b; eng. overs. 2005.
- 21 Lacan, 2004, p. 71.
- 22 Jf. Didi-Huberman, 1990b, pp. 290 ff.; eng. overs. 2005, pp. 246 ff.
- 23 Jf. Didi-Huberman, 2008, p. 23.
- 24 Jf. Didi-Huberman, 1990b, pp. 171 ff.; eng. overs. 2005, pp. 139 ff.
- 25 *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (Didi-Huberman, 1990a) er centreret om denne reflekterede kristne billedtradition. Et udtræk af samme analyse står som metodeprogrammatisk åbningskapitel i *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (Didi-Huberman, 1990b, pp. 20-64) (eng.: Didi-Huberman, 2005, pp. 11- 52), som parafrasen i det kommende er udledt af.
- 26 Didi-Huberman, 1990b, pp. 30 ff.; eng. overs. 2005, pp. 21 ff.
- 27 Min oversættelse; Didi-Huberman, 1990b, pp. 222 ff.; eng. ovs. 2005, pp. 186 ff.
- 28 *Atlas – How to Carry the World on One's Back?*, ZKM (Karlsruhe) 2010, Reina Sofia (Madrid) 2011, Sammlung Falckenberg (Hamburg) 2010. Udstillingskatalog: Didi-Huberman, 2011.
- 29 Mnemosyne-atlassets plancher findes i en kommenteret version her: <http://www.engramma.it/eOS2/atlante/#>
- 30 Jf. Derrida, 1995 og Foucault, 2005. For Derrida skjuler arkivets dødsdrift sig netop som et billede. Som vores billede af, at vi kan begribe og overskue arkivet (jf. Derrida, 1995, p. 27). For Foucault er arkivet som "loven for det, der kan siges" netop ikke umiddelbart tilgængeligt; det manifesterer sig kun i enkelte arkiver. (Jf. Eliassen: "The Archives of Michel Foucault" in Røssaak, 2010).
- 31 *Nouvelles histoires de fantômes*, Palais de Tokyo (Paris) 2014: <http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/nouvelles-histoires-de-fantomes-new-ghosts-stories>. Udstillingen var medkureret af Arno Gisinger.
- 32 Didi-Huberman forsøger samme år at besvare dette samme spørgsmål om overlevelse i en anden udstilling, *La Disparition des lucioles – exposition à la prison Sainte-Anne* (Collection Lambert en Avignon, 2014), der fandt sted i et nedlagt fængsel i Avignon. Her adresseret helt konkret som et spørgsmål om indespærring i det billedatlas, vi omgives af.
- 33 Planche 42 med tilhørende beskrivelse og referencer: http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=1042

- 34 Warburg var som bekendt selv opmærksom på dette distancebehov og formulerede derfor nødvendigheden af at oprette et "Denkraum" mellem impuls og tanke. Behovet for denne distance som et "Denkraum", og dets truende implosion, går gennem hele Warburgs forfatterskab, og formuleres sidst i den sene indledning til Mnemosyne-atlasset (Warburg, 1999).
- 35 *Rester vivant*, Palais de Tokyo (Paris) 2016, udstilling, kurator: Michel Houellebecq: <http://www.palaisdetokyo.com/en/event/michel-houellebecq>.

LITTERATUR

- Belting, Hans: *An Anthropology of Images*, Princeton University Press, Princeton, 2011.
- Derrida, Jacques: *Mal d'archive, une impression freudienne*, Galilée, Paris, 1995.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari: *Kafka for en mindre litteratur*, Antipyrine, Aarhus, 2014.
- Didi-Huberman, Georges: *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris, 1990a.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990b (eng. ovs. 2005).
- Didi-Huberman, Georges: *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003 (eng. ovs. 2008).
- Didi-Huberman: "Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism" in Claire Farago og Robert Zwijnenberg (red.), *Compelling Visuality - The Work of Art in and out of History*, University of Minneapolis Press, Minneapolis, 2003b.
- Didi-Huberman, Georges: *Confronting Images. Questioning the ends of a certain history of art*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005.
- Didi-Huberman, Georges: *Images in Spite of All*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008.
- Didi-Huberman, Georges: *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009.
- Didi-Huberman, Georges: *Atlas - How to Carry the World on One's Back?*, udstillingskatalog, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011.
- Foucault, Michel: *Vidensarkæologien*, Philosophia, Aarhus, 2005.
- Lacan, Jacques: *Psykoanalysens fire grundbegreber*, forlaget politisk revy, København, 2004.
- Røssaak, Eivind (red.): *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, Studies from the National Library of Norway, Novus Press, Oslo, 2010.
- Warburg, Aby: "Mnemosyne, Indledning (sidste version) 1929", *Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik*, 31/32, 1999.