



Synliggørelser

det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv

Kjær, Michael

Publication date:
2017

Document version
Andet version

Document license:
[CC BY-NC-ND](#)

Citation for published version (APA):
Kjær, M. (2017). *Synliggørelser: det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.



Synliggørelser

Det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv

Ph.d.-afhandling

Michael Kjær

Institut for Kunst- og Kulturvidenskab – afdeling for Kunsthistorie
Københavns Universitet i samarbejde med VejleMuseerne Kunstmuseet

Vejleder: Mikkel Bolt

Afleveret: 14. december 2016

Synliggørelser

Det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv

Ph.d.-afhandling

Michael Kjær

Institut for Kunst- og Kulturvidenskab – afdeling for Kunsthistorie

Københavns Universitet i samarbejde med VejleMuseerne Kunstmuseet

Vejleder: Mikkel Bolt

Afleveret: 14.12.2016

Indhold

Introduktion : at afbilde moderniteten	6
Afhandlingens opbygning	14
0 Spejle	15
Krydsfeltet mellem affekt og arkiv	16
Affekter og arkiver	23
Arkivets ikonoklasme	30
At åbne den spekulære blokering	33
Snitflader i dispositiver	39
1975 : at begynde i midten	41
Billedrummet som et atlas i verden? : opposition	50
Billedrummets balancering i dybden mellem det modernes arkiv og affekt	51
Mørke : det reelles vertikale dybde	55
Inkarneret refleksion	56
Bevægelse : horisontal forskydning	63
Et atlas i verden : fænomenologisk billedpolitik	66
Abstrakte kroppe : forskningsvinkel	72
affekt arkiv	73
Funderingen af den imaginære proces i det værende : faktisk tilsynekomst	75
Billedets bevægelse og sprogets fikseringer : billed-planet	82
Tingene tænker abstrakte kroppe : fra spektrum til spektralitet	85
Fra (billed)fænomenologi til (billed)arkæologi	90
Inskriptionsflader : billedrummets kollaps fra krop til korpus	95
Epidermi : fra kollaps til implosion, fra flade til hud	102
1 Ankomster	111
At ankomme	112
Nulstilling	113
(Rodchenkos) Nulstilling	116
obstruktion, nulstilling	120
Krydsning : affekt X arkiv	126
...relokering : at ankomme udefra forfra	134
– uskelnelighed : at konstruere udefra forfra	148
Navigeringer	155

2 Paralleller	160
Føjelighed	161
Scenografi : relokeringer indrammet og sat på skinner	167
Falske nutids-spidseser.....	175
En parallel model.....	179
Epilog : kritiske kroppe	184
Dansk resumé	188
English summary	189
Illustrationer	190
Bibliografi	208
Internetadresser	216

Tak til:

Først og fremmest skal Camilla Graff Junior takkes for at give mig den tid og styrke og overbærenhed, jeg havde brug for i en proces, hvor tvivlen altid var til stede. Vores datter Olga blev født midt i projektet og gav det mening på en måde, jeg slet ikke vidste var mulig. Denne afhandling er derfor tilegnet jer.

Mine forældre og søskende skal også takkes for deres vigtige støtte, som man altid kan regne med.

Mine kolleger på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab ved Københavns Universitet skal selvfølgelig alle takkes for god faglig sparring og kollegaskab. Det samme skal mine kolleger ved Vejlemuseerne, der har været forbilledlige som samarbejdspartnere. De har givet mig lov til at forsvinde i afhandlingen og stolet på, at jeg dukkede op igen med noget brugbart før eller siden. Jeg har ikke lyst til at fremhæve nogen, men i en forskningsproces er der altid nogle, der deler ens interesser eller allerede har været steder, man forsøger at nå hen til. Her har filosof og kunsthistoriker ph.d. Anders Kølle været helt enestående på en måde, hvor det slet ikke giver mening at skelne mellem ven eller kollega, og hvor det at arbejde med sit faglige felt bliver den fornøjelse, det bør være. Lektor emeritus Jens Toft takker jeg for allerede i min studietid og senere som kollega at have demonstreret, hvordan man overhovedet kan tænke over og i det billedlige felt. Min primære kontakt ved Vejlemuseerne, inspektør Marie Dufresne, må jeg også takke for hendes altid positive og fagligt begavede indstilling til at omsætte teori til udstilling. Forskerskoleleder professor Frederik Tygstrup skal også have stor tak for hans generøse og lyttende indstilling. Lektor Anders Michelsen skal ligeledes takkes for vigtig faglig opbakning. Mine ph.d.-medstuderende skal alle have tak for at være med til at etablere et meningsfyldt rum at tænke og arbejde i. Helt konkret har Torsten Andreasen og Jens Bjerling givet inspirerende kritisk respons på centrale tidspunkter i processen. Sidst skal de studerende jeg har haft takkes for tålmodigt at have diskuteret afhandlingens materiale med mig. Emil Elg skal yderligere takkes for at være en særdeles hurtig og fagligt indforstået korrekturlæser på afhandlingen. Charlotte Hauch takkes for det præcise grafiske arbejde med forsiden. Ny Carlsbergfondet takkes for at finansiere projektet. Slutteligt skal min vejleder Lektor Mikkel Bolt selvfølgelig også takkes, særligt for at have vist mig udstrakt tillid og givet præcis, rimeligt hård og engageret kritik.

Synliggørelser

Det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv

Introduktion : at afbilde moderniteten

I Maurice Merleau-Pontys essay 'Le langage indirect et les voix du silence' findes en beskrivelse af et bestemt moderne arkivisk nekropolis:

We are well aware that something has been lost and that this meditative necropolis is not the true milieu of art – that so many joys and sorrows, so much anger, and so many labors were not *destined* one day to reflect the museum's mournful light. By transforming attempts into "works," the museum makes a history of painting possible. [...] The museum makes the painters as mysterious for us as octopuses or lobsters. It transforms these works created in the fever of a life into marvels from another world, and in its pensive atmosphere and under its protective glass, the breath which sustained them is no more than a feeble flutter on their surface. The museum kills the vehemence of painting as the library, Sartre said, changes writings which were originally a man's gestures into "messages." It is the historicity of death. And there is a historicity of life of which the museum provides no more than a fallen image. This is the historicity which lives in the painter at work when with a single gesture he links the tradition that he carries on and the tradition that he finds."¹

Merleau-Pontys tænkning er oftest så stærk og generøs, at den ikke forsøger at skjule sit eget ståstedes porøsitet. Det samme gør sig gældende for opgøret med dette arkiviske overgreb. Dette nekropolis er således beskrevet så mærkeligt levende, at man, som Merleau-Ponty selv, får lyst til at se nærmere på disse faldne billeder. Denede under de glas, der beskytter dem i deres lit de parade, trækker de stadig vejret. Måske *er* disse billeder faktisk udslag af mennesker, der har forsøgt at transformere sig til havdyr? Måske er dette arkiviske overgreb mere præcist forskydninger af det, der befinder sig i arkivet, så de, der arbejder i det, må give deres arbejde mere eller mindre amorfe former, for at det kan eksistere og trænge igennem arkivets forskydninger? Vi vil senere vende tilbage til den sene Merleau-Pontys betydningsfulde forsøg på at udstyre fænomenverdenen med et kød, som særligt den billedlige kiasme må foretage sine betydende vendinger i. Det vil vi gøre med en indrømmet idiosynkratisk læsning af denne fænomenologi. Den sene Merleau-Ponty læses oftest for netop denne udvikling af et billedligt kød. For nærværende afhandling er det væsentligste problem, Merleau-Ponty derved forsøger at løse, mere præcist, hvordan vi kan forstå overgangene fra affekt til arkiv. De overgange, som forstærkes af den grundlæggende og altomfattende arkivering, der kan forstås som det modernes kendetegn. For det er en specifikt moderne problemstilling, Merleau-Ponty her beskriver.² Som det ses også i ovenstående citat adresseres et spektrum fra glæde og vrede til omsætningerne af disse *affektive* udbrud til *arkiverbare* budskaber.

¹ Merleau-Ponty 2007, p. 262-263; fr.: 1960, p. 62. Om denne afhandlings citatpraksis: Der citeres for den brede læsevenligheds skyld som hovedregel fra engelske oversættelser, når det gælder fransk litteratur. I de væsentlige referencer henvises der også i noteapparatet til den franske tekst, som er konsulteret under afhandlingens udarbejdelse. I en række tilfælde findes også danske oversættelser, men disse har sjældent den samme konsistens og kvalitet som de engelske oversættelser i oversættelsen af hovedbegreber, så disse benyttes som hovedregel ikke.

² Michel Foucault forstår denne ide om en altomfattende arkivering som specifikt moderne i 'Des espaces autres' (da: 'Andre rum'): "Idéen om, at alt skal akkumuleres, idéen om at skabe et altomfattende arkiv, viljen til at lukke alle tider, alle perioder, alle former, alle smagsretinger inde på ét sted, idéen om at skabe et sted for alle tider, som selv er uden for tiden og uimodtagelig for dens angreb, projektet med således at organisere en slags evig og uendelig ophobning af tiden på et sted, som ikke bevæger sig, ja, alt dette hører til gengæld hjemme i moderniteten." Foucault 1998, p. 93; fr.: 2001b, p. 1571.

Merleau-Ponty forstår, som vi vil se senere, denne omsætning som en fænomenologisk overgang mellem en affektiv opacitet og en bevidsthedsmæssig strukturering af denne opacitet. Denne overgang må, hvis den skal kunne give mening fra sig, for Merleau-Ponty være udstrakt i tid og rum. Det er denne udstrækning, Merleau-Ponty forstår som kødelig, som en tidsrumlig træghed. For Merleau-Ponty er denne kødelige overgang nu netop en *billedlig* overgang. Billedet *er* denne træge tidsrumlige overgang, der får en verden til at opstå for os mellem stum opak affektivitet og bevidsthedens uendelige gennemsigtige ratio. Det idiosynkratiske greb i den læsning, vi nu senere vil foretage af Merleau-Pontys moderne billedfænomenologi, er nu ikke mere radikal, end at det allerede er indeholdt indirekte i denne fænomenologi selv: Måske var al denne glæde, sorg og vrede, som Merleau-Ponty nævner, ikke *bestemt* til at ende i arkivet, men den er endt der alligevel. Fra denne konstatering er der ikke langt til at tænke tanken til ende: At denne affektivitet faktisk *var* bestemt til at ende i arkivet. Var den det, er det altså arkivet, der har produceret den affekt, det indeholder. For at dette ikke her allerede i denne afhandlings indledning skal blive til en for rigid og uinteressant dikotomi, skal vi nøjes med at konstatere, at Merleau-Pontys billedfænomenologi inviterer os til at overveje, om ikke billedet netop består af disse overgange mellem affekt og arkiv, og om ikke disse overgange kan forløbe begge veje – ensidigt, simultant eller paradoksalt. Denne overvejelse er denne afhandlings udgangspunkt. Det er et udgangspunkt, der åbner for en række muligheder for i et billedligt felt at vise, hvordan affekt og arkiv overlejrer, kombineres og konfronteres med hinanden. Disse kombinationer, overlejringer og konfrontationer giver i næste ombæring billedet en lang række mulige udfald og kritiske muligheder.

Man kan mene, at billedet nok altid har været et sådant overgangssted mellem affekt og arkiv, og afhandlingen skriver sig på sin egen måde således ind i etablerede traditioner for at tænke billedet som en sådan overgang. Et nutidigt overordnet forsøg på at forstå billedet som en overgang mellem affektiv intensitet og et bestemt distinkt eller arkivisk træk dukker eksempelvis op i filosofen Jean-Luc Nancys forsøg på at udarbejde en ontologi for kristen billedkultur i sin *Au fond des images*:

What remains to be grasped is how the force and the image belong to one another in the same distinction. How the image gives itself through a distinctive trait (every image declares itself or indicates itself as an “image” in some way), and how what it thus gives is first a force, an intensity, the very force of its distinction.³

I kunsthistoriske sammenhænge er traditioner for at tænke billedet som overgange mellem affekt og arkiv endnu mere fremtrædende. Aby Warburgs forståelse af billedet som en kombination af affekt og arkiv i det effektive paradoks, han holdt sammen i sit begreb om den billedlige 'Pathosformel', står i dag tydeligst frem. Aby Warburgs forskning var som bekendt grundlæggende for den ikonologiske skolebygning, der nok senere særligt hos Erwin Panofsky lagde vægten over mod det

³ Citeret efter eng. ovs.: *The Ground of the Image*: Nancy 2005, p. 2.

ikonologisk arkiverbare og dermed kulturelt læsnings- og tolkningsparate.⁴ Det er i forlængelse af disse traditioner, denne afhandling på en helt bestemt måde vil placere sig.

De senere år er det dog som om, at der er indtruffet, hvad Hal Foster beskriver som et 'fetichistisk' loop i de billedteoretiske tænkninger, der dominerer det kunsthistoriske fagfelt:

Recent art history shows a marked tendency [...]: images are said to have "power" or agency, pictures to have "wants" or desires, and so on. This corresponds to a similar tendency in recent art and architecture to present work in terms of subjecthood. Although many practitioners aim, in good Minimalist fashion, to promote phenomenological experience, often what they offer is the near-reverse: "experience" returned as "atmosphere" and/or "affect," in spaces that confuse the actual with the virtual and/or with sensations that are produced as effects yet seem intimate, indeed internal, nonetheless (examples range from James Turrell to Olafur Eliasson in art, and from Herzog and de Meuron to Philippe Rahm in architecture). In this way the phenomenological reflexivity of "seeing oneself see" approaches its opposite: an installation or a building that seems to do the perceiving for us. This, too, is a version of fetishization, for it takes thoughts and feelings, processes them as images and effects, and delivers them back to us for our appreciative amazement. As such it calls for antifetichistic critique.⁵

Den kunsthistorie, Foster her hentyder til, er i første række den, der særligt i forbindelse med W.J.T. Mitchells billedforskning, som den sammenfattes i hans programskrift *What Do Pictures Want?*, benævnes som et 'Pictorial Turn'.⁶ Dette Pictorial Turn vil vi tillade os her at betragte under et med det, der kaldes en 'ikonisk vending' i den tysksprogede Bildwissenschaft, som den eksempelvis er formuleret af kunsthistorikeren Gottfried Boehm.⁷ Alle forskelle til trods, og de er store og væsentlige nok, deler disse billedopfattelser fra denne afhandlings ståsted at se den grundlæggende præmis, at de definerer billedet positivt.⁸ Selv om der er forskel på at definere billedet som part i en driftsstyret appelstruktur, som Mitchell gør det, eller at definere det ikoniske felt som afgrænsede og perceptuelt opfattede overgange mellem opacitet og transparens, som Boehm gør det, så er der i begge tilfælde tale om, at billedet eller det ikoniske felt er positivt defineret.⁹ Som sådan medvirker disse billedtænkninger overordnet betragtet i større eller mindre grad til det affirmative fetichistiske loop, Foster beskriver. Selv om vi løbende, når det er relevant, vil henvise til disse billedtænkninger, vil vi derfor ikke gå via disse tænkninger, da de ikke umiddelbart rammer ind i det projekt, denne afhandling vil forsøge at forfølge. Vi vil dog, selv om det måske ikke er helt fair,

⁴ Sådan kan denne udvikling beskrives, hvis kunsthistorikeren Georges Didi-Hubermans udlægning af ikonologiens afvikling af Warburgs spændingsfyldte tænkning står til troende, som han fremlægger det eksempelvis i programskriftet *Devant l'image: Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (Didi-Huberman 1990b).

⁵ Foster 2012b, p. 7.

⁶ Mitchell 2005, titelessayet er her Mitchell tydeligst fremlægger sin billedforståelse. For en specifik kritik af dette Pictorial Turn, se eksempelvis Ranciere 2009.

⁷ Boehm fremlægger tydeligt sin billedontologi i 'Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst' (Boehm 2007, p. 243-267). Gottfried Boehm er ankerfiguren i forskningscentret Eikones Bildkritik <https://eikones.ch/>

⁸ Horst Bredekamp giver en historisk oversigt over den tysksprogede Bildwissenschaft og dens overlap med angelsaksisk kunsthistorie, som han ser dem, i Bredekamp 2003.

⁹ Mitchell definerer billedet som part i en appelstruktur i konklusionen på titelessayet i *What Do Pictures Want* (Mitchell 2005, p. 48). Gottfried Boehm definerer billedet som opfattede ikoniske overgange mellem opacitet og transparens i 'Unbestimmtheit - Zur Logik des Bildes' (Boehm 2007, specifikt p. 211).

på sin vis lade kunsthistorikeren Georges Didi-Hubermans billedtænkning og et eksempel på hans kuratoriske arbejde agere en slags stråmand for disse tænkninger. Georges Didi-Hubermans stadig pågående arbejde opfatter vi således som måske det mest reflekterede nyere forsøg på at forstå det moderne billedrum som positivt defineret. Didi-Huberman definerer billedet positivt som et billedrums opfattelige tilstedeværelse. Hans billedtænkning ligger i direkte forlængelse af Warburgs arbejde, og Didi-Huberman definerer således dette billedrum som netop en positiv oplevelig mulighed mellem (billed)affekt og (billed)arkiv. Didi-Huberman er nu villig til at presse dette billedrum til dets yderste for at iagttage det implodere i enten rå affekt eller total arkivisk udslettelse af det værende. Didi-Huberman lægger dog i næste ombæring alle kræfter i at forsvare billedrummet mod disse implosioner, men det fjerner ikke den omstændighed, at Didi-Huberman er den samtidige fænomenologisk forankrede billedtænkner, der ligger tættest på den billedopfattelse, denne afhandling vil forfølge. Den bedste opposition er oftest den, der ligger så tæt op ad ens egen tænkning, at grænserne mellem dem er tydelige. Sådan en oppositionel rolle kommer Georges Didi-Hubermans særlige billedfænomenologi til at spille i denne afhandling. Denne afhandlings billedopfattelse er nu, hvad vi vil kalde *billedarkæologisk*.

En sådan billedarkæologisk position vil hævde, at enhver billedlig appel og ethvert opfatteligt ikonisk felt i moderniteten altid så at sige er omgærdet og gennemkrydset af arkiviske operationer, hvad eksempelvis den postmarxistiske socialfilosof Maurizio Lazzarato kalder en 'asignifying semiotics', der deterritorialiserer disse billedlige appeller og ikoniske felter. Lazzarato forstår disse deterritorialiseringer som tegnmaskiner, der i neoliberale økonomier som vores i stigende grad opererer i abstrakte processer, der ikke kan defineres positivt og derfor omgår de kulturelle og socialt kodede tegngivninger:

Instead of referring to other signs, asignifying signs act directly on the real [...]. Sign machines not only and not primarily work at the level of social representations or in order to produce meaning. They involve modes of more abstract (deterritorialized) semiotization than that of the signifying semiotics in the economic, scientific, and technical spheres. Considered in this way, sign machines operate 'prior' and 'next' to signification, producing a 'sense without meaning', an 'operational sense'.¹⁰

I Lazzaratos optik er de 'billedlige' eller 'ikoniske' vendinger i værste fald, som positive billeddefinitioner, blot eksempler på de måder, denne (neoliberal) maskinelle semiotik dækker over sine deterritorialiserende operationer. Det er de ved at forestille sig, at de betydningsprocesser, der i dag danner vores virkelighed, kan afbildes direkte territorielt og i positive termer.¹¹ Denne afhandling er enig i denne vurdering. Som sådan er Lazzarato på linje med Fosters kritik af vores samtids affirmativt fetichistiske loop. Den antifetichistiske kritik de begge efterlyser, vil denne afhandling forsøge at bidrage til.

¹⁰ Lazzarato 2014, p. 40f.

¹¹ Lazzarato 2014, p. 42, Lazzarato angriber bredt det 'Linguistic Turn', der har redefineret litteraturvidenskaben. Vi udvider her angrebet til de tilsvarende vendinger i billedteorien.

Spørgsmålet er derfor nu, hvordan det kan være muligt at bryde dette affirmative loops fikseringer. Hvordan adressere disse abstrakte ikke-betydningsdannelse, Lazzarato forstår som genereret af tegnmaskiner? Svaret, denne afhandling vil forsøge at stille op, ligger netop i at opfatte billedet som forsøg på at vise, at *synliggøre*, allerede eksisterende kombinationer, overlejringer og konfrontationer mellem affekt og arkiv – kort sagt synliggøre et *overkrydsningskrydsfelt*, hvor affekt og arkiv krydser ind over og opererer på hinandens felter. Først og fremmest vil vi derfor ikke opfatte disse overgange mellem affekt og arkiv som etablerende et positivt opleveligt billedrum mellem disse poler, som Didi-Huberman forsøger at gøre det. I stedet vil vi opfatte det sådan, at i det øjeblik billedet synliggør et krydsfelt mellem affekt og arkiv, flytter det billedlige felt ud af en umiddelbart appellerbar rækkevidde og et afgrænset nærværende ydre som indre synsfelt. Det billedlige rum imploderer så at sige i dette krydsfelt mellem affekt og arkiv og spredes ud i dette krydsfelt. Et krydsfelt, hvor arkivet gennemtrænger de affektive processer, det indeholder, og hvor affekten samtidigt bringer arkivet i bevægelse, levendegør det. Dette disparate krydsfelt er selvsagt ikke et afgrænset felt. Det kan på samme tid og i en og samme bevægelse strække sig fra de mindste lokale krydsninger i intime miljøer og til de størst tænkelige globale krydsninger. Billedets operation består da i at foretage et valg, der synliggør en bestemt krydsning på en bestemt måde. Denne synliggørelse er dog ikke ensbetydende med at reetablere et positivt billedbegreb. Nærværende afhandling vil afsætte en større del af sit definatoriske arbejde på at forsøge at begrebsliggøre, hvordan sådanne synliggørelser af krydsfelter mellem affekt og arkiv kan forstås som billedlige uden derved at reetablere et positivt billedbegreb. Dette specifikke definatoriske arbejde vil tage udgangspunkt i lacaniansk blikteori. Til forståelsen af mulige sammenhænge mellem affekter og arkiver vil vi yderligere trække på kilderne til de senere års affekt- og arkivforskning. For affektfænomenets vedkommende primært Gilles Deleuzes affektteori, for arkivbegrebet henholdsvis Jacques Derrida og Michel Foucaults forskellige men forbundne arkivforståelser.

Vi vil altså forstå billedet som forsøg på at foretage synliggørelser af allerede eksisterende overkrydsningskrydsfelter mellem affekt og arkiv. Disse synliggørelser er *taktiske* i den forstand, at de opererer inde i allerede etablerede krydsfelter. Kan man nu som nævnt mene, at billeder fra enhver tid altid kan forstås som mere eller mindre symptomatiske udtryk for disse overgange mellem affekt og arkiv, så vil afhandlingen hævde, at den moderne kunst netop kan skille sig ud ved at operere taktisk *synliggørende*. Den moderne kunst kan potentielt synliggøre *selve* dette krydsfelt mellem affekt og arkiv. Den kan på den måde skille sig ud fra den generelle økonomisering med forhold mellem affekt og arkiv, billeder kan hævdes altid at have foretaget. Det er dog ikke al moderne billedkunst, der arbejder taktisk synliggørende. Afhandlingen vil af pladshensyn ikke foretage nogen bred empirisk underbygning af denne påstand, men i stedet undersøge tre forskellige eksempler på billedkunst, der faktisk foretager en sådan taktisk synliggørelse. Disse synliggørelser kan i alle tre tilfælde betegnes som kritiske synliggørelser i den forstand, at de er synliggørelser af selve dette krydsfelt mellem affekt og arkiv. Deres synliggørelser er således kritisk reflektive.

Afhandlingen er med dette argument vel at mærke ikke noget forsvar for en refleksiv modernismetænkning i dens etablerede primært greenbergske medierefleksive variant, hvilket vi senere kort vil berøre. Afhandlingen vil ikke indgå i en direkte dialog med etablerede positioner i modernismeforskningen, men i stedet forsøge at forstå det moderne billedlige felt i en anden og bredere ramme end de, modernismens angiveligt refleksive praksis tillader. Afhandlingen er således et forsvar for muligheden af kritisk refleksive billedlige operationer, der forholder sig til det moderne episteme. Det moderne her forstået bredt epistemisk som den særlige betydningsmæssigt affirmative dødedans, Michel Foucault analyserer i *Les mots et les choses*.¹² En dødedans, hvor mennesket i det moderne episteme indsættes på 'kongens plads', hvor det fra da af er henvist til at pendulere mellem ordene og tingene i netop et fikserende affirmativt loop, der altid vil pege tilbage på mennesket selv som det, der er det regerende centrum for disse betydningspenduleringer. Det selvsamme affirmative loop Foster beskriver som en i hvert fald på det fagkunsthistoriske og billedkunstneriske område til stadighed særdeles effektiv etablering af selvet.¹³

Måske er dette forsvar for muligheden af refleksive billedligt synliggørende brud ud af dette moderne loop særligt i dag forfængeligt. Kunsthistorikeren T.J. Clark vinker således, godt nok melankolsk men alligevel, i *Farewell to an Idea* farvel til ideen om modernismens kritisk refleksive position.¹⁴ Denne refleksive ide var ifølge Clark netop altid kun en *ide* og ikke en konkret realiseret social og kulturel praksis. Deri lå dets visionære styrke:

It is just because the 'modernity' which modernism prophesied has finally arrived that the forms of representation it originally gave rise to are now unreadable. [...] Modernism is unintelligible now because it had truck with a modernity not yet fully in place. [...] Not seeing what we are living through is modernity's triumph.¹⁵

Indenfor Clarks repræsentationsopfattelse og materialistisk historiske rammesætning er ræsonnementet sandsynligt.¹⁶ Denne afhandling er dog videnskabsarkæologisk funderet, og det betyder også, ud over at det som allerede skitseret ændrer dens billedopfattelse og repræsentationsbegreb, at den ikke abonnerer på den historieopfattelse, Clark argumenterer ud fra. For en videnskabsarkæologi er det tidlige felt også deterritoriseret, så man i stedet for historiske udviklinger må tænke i diskontinuerte horisontale tidsflader, der gennemtrænger hele det episteme, de befinder sig

¹² Foucault 1966.

¹³ Jf. særligt kapitlet 'L'homme et ses doubles', Foucault 1966, pp. 314-355.

¹⁴ Clark 1999.

¹⁵ Clark 1999, p. 2.

¹⁶ Den samme afsked har kunnet findes mange steder de seneste årtier, og går eksempelvis også igen i Museum of Modern Arts store forsøg på at genbesøge den formalistiske opfattelse af den moderne kunst, Alfred Barr knæsatte udstillingsmæssigt med *Cubism and Abstract Art* samme sted i 1936. Udstillingskataloget til *Inventing Abstraction 1910-1925*, der udstilledes i 2012, indledes således med denne konstatering, der kan betragtes som en maskeret variant af Clarks afsked: "Abstraction may be modernism's greatest innovation. It is now so central to our conception of artistic practice that the time before the idea of an abstract artwork made sense has become hard to imagine, yet when those works first appeared – quite suddenly around 100 years ago – they took many observers by surprise." (Dickerman 2012, p. 7).

indenfor, som her er det moderne episteme.¹⁷ Det kritiske projekt, denne afhandling fremhæver vigtigheden af, annulleres i en sådan vidensarkæologisk tidsopfattelse derfor ikke af den eventuelt aktuelle håbløse situation, dette projekt måtte stå overfor. Dets vigtighed understreges tværtimod jo mere fjernt, jo mere håbløst, dette projekt tager sig ud. Vigtigheden i et vidensarkæologisk arbejde består netop i at afdække skjulte lag, der stadig arbejder i vores nutid. Des bedre skjulte, des vigtigere bliver det at afdække dem. Har Lazzarato således ret i sin analyse – en analyse han ikke er ene om – af, hvordan de neoliberale økonomier i dag tillader tegnmaskinens abstrakt arkiviske operationer at arbejde i stadig større grad uhindret, så understreger dette blot vigtigheden af at forstå, hvordan moderne billedkunstnere på forskellige måder har forsøgt at synliggøre disse abstrakte arkiviske operationer. At synliggøre krydsfelter mellem affekt og arkiv er nemlig en billedkunstnerisk taktik, der er abstrakt i en specifik betydning. Abstrakt forstået på den måde, at disse taktikker forsøger at synliggøre billedligt, hvad der som nævnt ikke er inden for umiddelbar appellerbar rækkevidde og heller ikke kan afgrænses i et nærværende synsfelt.

I den her skitserede opfattelse, som denne afhandling vil tage som sit udgangspunkt, at vores umiddelbare betydningsdannelser er fanget i sociale og kulturelle betydningsfærer, der ikke formår at adressere de abstrakt deterritorialiseringer, der gennemkrydser dem, ligger også en grundlæggende realisme-problematik begravet. Dette gælder ikke mindst, hvad angår den billedlige repræsentations mulighed og funktion. De processer, der i moderniteten *reelt* danner og udgør vores aktuelle virkelighed, kan ifølge afhandlingens opfattelse ikke afbildes direkte territorielt og i positive termer, men må synliggøres indirekte. Opfattet på denne måde stiller moderniteten en grundlæggende navigationsudfordring, som denne afhandling er optaget af. Hvordan overhovedet navigere kulturelt indirekte? Hvordan ikke blot synliggøre de processer, der reelt allerede danner og udgør vores virkelighed, men også forsøge at begå sig i forhold til disse processer? Afhandlingen vil prøve at vise, hvordan tre forskellige billedkunstneriske eksempler forsøger at løse denne navigationsudfordring. De forsøger at løse den både ved som nævnt at udføre taktiske synliggørelser af allerede eksisterende krydsfelter af affekt og arkiv, men også ved i samme ombæring at foreslå *strategiske* veje ud af eller alternativer til disse allerede eksisterende krydsfelter. Deres relevans er derfor ikke blot, at de i dag kan bidrage til afdækkende at synliggøre det moderne epistemes fikserende krydsfelter. De foreslår også mulige strategier til at kunne håndtere disse fikseringer.

Denne afhandlings primære forskningsbidrag bliver at foreslå og forsøge at udvikle det beskrevne arkæologisk synliggørende billedbegreb. Et billedbegreb, der opfatter det moderne billedlige felt som etableret via en synliggørelse af krydsfelter mellem affekt og arkiv. De tre billedkunstneriske eksempler, afhandlingen arbejder med, skal i denne sammenhæng ikke blot betragtes som eksempler på allerede udviklet teori. De er i positiv forstand eksemplariske. Det er i gennemgangene af deres taktiske synliggørelser og strategiske forslag til frigørelser og alternativer,

¹⁷ Jf. Ebeling 2016, p. 132, vi vender tilbage til en beskrivelse af vidensarkæologiens tidsopfattelse.

det gerne skulle fremgå, at en kritisk billedpraksis, der arbejder med krydsfelter mellem affekt og arkiv, er mulig og har været mulig, tværs gennem det moderne episteme. De tre eksempler skulle således gerne vise, at det trods alt er muligt at overleve og navigere i den modernitet, der kan forekomme som et arkivisk nekropolis.

Afhandlingens opbygning

Afhandlingen er opdelt i fem kapitler, hvoraf de tre nummererede kapitler er de analytiske hovedkapitler.

I kapitel 0 'Spejle' udvikles med udgangspunkt i Andrey Tarkovskys film *Spejlet* afhandlingens primære analytiske begrebsapparat. Fokus er at forstå, hvordan vi med *Spejlet* har at gøre med en indforstået og yderst reflekteret billedlig analyse af krydsfeltet mellem affekt og arkiv. Indforstået på den måde, at filmen antyder, at den trækker på en allerede etableret moderne tradition for at etablere billeder af og ud fra dette krydsfelt. I forbindelse med analyser af to centrale sekvenser fra filmen udvikles afhandlingens begrebsapparat. Afsluttende gøres rede for afhandlingens vidensarkæologiske tidsopfattelse og de metodiske implikationer af denne.

I kapitlet 'Billedrummet som et atlas i verden? : opposition' gøres rede for Georges Didi-Hubermans teoretiske og kuratoriske forsvar for et opleveligt billedrum udspændt mellem affekt og arkiv. Didi-Hubermans arbejde kommer til at fungere oppositionelt til afhandlingens forsøg på at udvikle et begrebsapparat for eksistensen af et fænomenologisk set negativt krydsfelt mellem affekt og arkiv.

I kapitlet 'Abstrakte kroppe : forskningsvinkel' foretages først en modlæsning af Maurice Merleau-Pontys sene udvikling af en kødeligt situeret fænomenologi. I forlængelse af denne følger med nedslag i Walter Benjamin og Vilém Flussers billedteoretiske arbejde en historisk forskningsvinkling, der sporer udviklingen af en forståelse for, hvordan moderniteten i stigende grad kan ses at producere ikke kødelige men abstrakte kroppe.

I kapitel 1 'Ankomster' følges, hvordan Aleksander Rodchenko i sit enkeltramme-fotografi i slutningen af 1920'erne over få år udvikler både en taktik til at synliggøre krydsfeltet mellem affekt og arkiv og en (revolutionær) strategi til at kunne frigøre sig fra dette krydsfelt. En frigørelse der skal producere abstrakte kroppe, der kan ankomme rent til nye verdener. Rodchenkos arbejde er så metodisk og tydeligt, at det i denne afhandling vil blive opfattet som et grundlæggende program for at arbejde kritisk synliggørende.

I kapitel 2 'Paralleller' analyseres kunstnerduoen Vinyl -terror & -horrors installation *Modulations in the horisontal mode* indviet i 2016. En samtidig installation der ikke forsøger at producere frigjorte abstrakte kroppe, men i stedet forsøger at konstruere en strategisk model for etableringer af, hvad vi vil kalde parallelle topologiske kroppe. Kroppe der er etableret af de topologiske forbindelser, arkivet altid har trukket tværs gennem den tidsrumlige topografi, vi befinder os i. Topologiske forbindelser der dog i dag i stadig større grad former vores livsverden indefra ubemærket. At kunne opstille synlige alternative paralleller til denne topologiske formning er i dag en central opgave for en synliggørende kritisk billedpraksis.

0 | Spejle

Krydsfeltet mellem affekt og arkiv

I Andrey Tarkovskys *Spejlet* (1975) findes et billede, jeg ikke har kunnet fjerne fra det, vi i første omgang kan kalde mit indre blik's arkiv, siden jeg så det. Jeg har set det mange gange siden, når jeg sætter filmen på for at studere det, men det er ikke derfor, jeg ikke har kunnet fjerne det. Det er fordi, det selv har etableret sig der på en måde, der ikke er arkiverbart for mig. Det er et billede, der bringer mig i affekt. En affekt, der ikke vil aftage, en affekt som jeg ikke kan lægge fra mig, fordi den rammer mig med en stringens, der afslører, at den allerede tilhører arkivet og dets lov. Affect og arkiv krydser altså ind over og arbejder på hinandens felter i dette billede på en måde, der gør, at jeg ikke kan skille dem ad igen. Jeg kan derfor ikke arkivere, her i betydningen at skille mig af med, den billedlige affekt, det bringer mig i.

Denne indledende beskrivelse udfolder en række komplekse overvejelser af affekt og arkiv, det, som man kan se af beskrivelsen, er yderst vanskeligt at adskille analytisk. Det er denne analytiske opgave, *Spejlet* påtager sig. Det er en opgave, der tager sit udgangspunkt i en kritisk spørgen til billedets umiddelbare fremtræden. En kritisk spørgen, der forsøger at synliggøre et ikke umiddelbart tilgængeligt krydsfelt mellem affekt og arkiv.

Det, vi ovenfor har kaldt et billede, udgøres af en dokumentarisk filmsekvens, hvor der midt i sekvensen klippes mellem to forskellige scener (ill. 1 og 2, sekvensen findes i filmisk form i noten til denne parentes).¹⁸ Den første halvdel af sekvensen gengiver flugtscener fra et bombardement under den spanske borgerkrig og fortsættes med en gengivelse af børn, der under samme krig tager afsked med deres familie på en kaj for at transporteres i sikkerhed for fascisternes i Sovjetunionen. Sekvensens anden halvdel gengiver en samtidig triumferende sovjetisk ballonopsendelse og afsluttes med en statsfejring af den første sovjetiske pilot, der fløj over nordpolen.¹⁹ De to scener i denne samlede dokumentariske sekvens' midte udgøres nu først af en lille piges runde barneansigt, der, idet hun vender sig og ser ind i kameraet, lader ansigtet falde ned i en bedrøvet stivnen (ill. 1). Dernæst klippes der til en mand svævende ophængt under en rund hjælpeballon ved siden af en større luftballon (ill. 2). Hvad vi indtil nu har kaldt et 'billede' er altså nærmere bestemt en kombination af to scener hen over et klip, der synliggør en kompleks forbindelse mellem de to scener. En kompleks forbindelse vi her vil forsøge at forstå som et billede i sig selv, selv om vi for at blive i stand til dette hen ad vejen må udarbejde et andet billedbegreb, der kan håndtere denne synliggørelse. Ved at sprede sekvensens centrale kompleks over to scener omkring et klip udfolder Tarkovsky næsten pædagogisk forklarende en kritisk mulighed i moderne billedpraksis for at synliggøre et *krydsfelt* af overvejelser mellem affekt og arkiv, som det er denne afhandlings primære formål at undersøge potentialet af. For denne afhandling er krydsfeltet omkring dette klip det egentlige spejl, Tarkovsky undersøger med filmen. Det spejl, som på en mere bogstavelig facon

¹⁸ Sekvensen begynder her, linket er tidsmarkeret: <https://youtu.be/9Yn9q25NWAw?t=2422>.

¹⁹ Fakta jf. Synessios 2001, p. 63.

tematiseres i den ofte fremhævede centrale personlighedsdannende scene, hvor filmens hovedperson, Alexei, som ung dreng konfronterer sit eget spejlbillede (ill. 3).

Foreløbig benytter vi i denne optakt de to begreber affekt og arkiv og øvrige begreber uden nærmere definition. Det er herved meningen at forsøge at glide midlertidigt med de overlejringer, affekt og arkiv altid foretager ind over hinanden uset og uhindret. De overlejringer der altid foregår, men som de kritiske billedpraksisser, denne afhandling undersøger, forsøger at synliggøre taktisk og vende ind i en strategisk konstruktiv praksis. Hvorfor og hvordan affekt og arkiv kan siges at overlejre hinanden perceptuelt uset og kropsligt uhindret, vender vi tilbage til.

Dette er ikke en analyse af *Spejlet* i sin helhed, en helhed som ikke i sig selv er en del af denne undersøgelses fokus. Valget af filmen til at åbne denne undersøgelse markerer dog et valgslægtskab. *Spejlet* er den tydeligste fremlæggelse, Tarkovsky foretager af sin refleksive billedpoetik. Det er således et valg af en refleksiv position, der insisterer på at forsøge at omsætte en moderne billedpraksis til, hvad vi her vil kalde en *kritisk synliggørende praksis*. Et anderledes valgslægtskab kan eksempelvis findes i Lev Manovichs *The Language of New Media*, hvor Dziga Vertovs *Manden med kameraet* (1929) groft sagt i en og samme bevægelse fremstilles som en ukritisk "orgiastisk" opdagelse, æstetisk undersøgelse og politisk applikation af et nyt og for Manovich stadig nutidigt mediesprog.²⁰ Jeg mener ikke, Manovich, med sin forståelse af *Manden med kameraet* som en umiddelbar politisk applikation af et nyt mediesprog, gør filmen ret, men sammenligningen med Manovich kan fungere som en første indkredsning af denne afhandlings opfattelse af forholdet mellem æstetik og politik. Denne afhandling lægger sig fuldt ud på linje med Jacques Rancières krav til dette forhold. Der må ideelt set etableres en åben og produktiv distinktion mellem æstetiske (re)defineringer af det sanseliges opdelinger og dette sanseliges politiske distribution.²¹ I det øjeblik de sammenfalder, bliver forholdet ikke-eksisterende og forbindelsen mellem dem repressiv. Forbindelsen vil nu netop udspille sig 'orgiastisk' som en labil reciprok virkende forbindelse, en sanselig magtfuldkommenhed, en totaliserende sanselighed. Æstetik og politik skal kunne adskilles for at kunne etablere et felt af tydelige eller synlige udvekslinger og forskydninger mellem dem. "The problem is [...] to maintain the very tension by which a politics of art and a poetics of politics tend towards each other, but cannot meet up without suppressing themselves."²² Det næste spørgsmål, som også Rancière stiller, er nu, om og hvordan dette eventuelt er muligt i dag i det, Rancière karakteriserer som det 'æstetiske regime'.²³ Det er et af de spørgsmål, denne afhandling forsøger at besvare på sin egen måde ved at forfølge eksempler på kritisk synliggørende billedpraksisser på tværs af den nyere del af dette æstetiske regime.

²⁰ Manovich 2001, p. 12.

²¹ Jf. Rancière 2004, pp. 12-19.

²² Rancière 2010, p. 183.

²³ Rancière 2004, pp. 20-30.

Men tilbage til det komplekse billede, vi har udpeget som det kritisk synliggørende spejl i *Spejlet*. Det er vanskeligt at overholde løftet fra før om ikke at påbegynde en analyse af *Spejlet* som helhed, for dens kompositionelle kompleksitet indbyder til det og kræver det nærmest. Vi vil alligevel i store træk afstå fra dette, men et par omstændigheder må dog nævnes. Filmen følger den døende protagonist Alexei, der erindrer sin barndom i en dascha på landet under Anden Verdenskrig. Den er på samme tid indgående selvbiografisk og et forsøg på at forstå de billeddynamikker, der former et liv og etablere en poetik heraf. Filmen begynder i første scene med at eksplicite sit formål. Alexei kureres som ung mand under hypnose for at stamme. Han har nu fået et flydende funktionelt sprog. Filmen handler altså om at lære at tale og forsøger i den forbindelse at forstå, hvad der findes før talen. Størsteparten af filmen fokuserer således på hovedpersonens barndom før den hypnotiske kurering af en stammende tale. Den aldrende Alexei forsøger at forstå barndommens anderledes artikulerede verden. Hvad der adskiller den voksne fra dennes barndom er tydeligvis den velartikulerede tale, og før talen er barnets verden i højere grad en billedverden. Omkring dette etablerer filmen nu en berømt ramme i dens anden og sidste scene. Under et tilnærmende dolly shot af Alexeis mor, der sidder på et hegn ved kanten af daschaens grund ud mod en mark, zoomer kameraet samtidig langsomt og umærkeligt ud.²⁴ Således opnås en større optisk dybdeadskillelse i det rum, kameraet samtidig kører frem mod. Barndommens rum og verden udvider sig altså visuelt, idet erindringen nærmer sig den. Denne på samme tid tilnærmende og udvidende dobbeltbevægelse gentages nu med omvendt fortegn i filmens afsluttende sidste scene, der lukker barndommens rum igen. Dette rammegreb, der introducerer en bergsonsk rum-tidslig udvidelse, foreslår først og fremmest, at den verden, der findes før eller under eller over for den velartikulerede tale, primært er opfattelig som et visuelt område. Barndommen udfoldes da også nu i filmen som en række komplekse visuelle, metaforiske og metonymiske forbindelser. Det er nu inde i denne erindringens visuelle ekspanderende, at det komplekse billede, vi har omtalt, befinder sig. Det antydes dermed, at dette komplekse billede kun er tilgængeligt i sin udfoldede tilstand for en erindrende visuelt ekspanderende refleksion. At det med andre ord for den samtid, det virker i, befinder sig under eller uden for dens visuelle opmærksomhed. Billedets politiske 'distribuering' af det sanselige kan med andre ord ikke i dets samtid adskilles fra dets æstetiske opdelinger. Det er denne adskillelse, Tarkovsky foretager i *Spejlets* visuelt ekspanderede rum.

Ser vi nu på det komplekse billede igen, består det altså på den ene side af et rundt barneansigt, der stivner bedrøvet med blikket ind i kameraet, og på den anden side af en mand, der under en offentlig begivenhed svæver højt under en rund hjælpeballon. Hvorfor er de to begreber affekt og arkiv allerede valgt her til at beskrive dette billede? Det runde bedrøvede barneansigt er som hele den samlede sekvens af nervøse nærbilleder af flygtende mennesker fra borgerkrigen, der leder op til denne kondensering, i affekt. Kameraets afsluttende betragten etablerer eller påtvinger nu yderligere som en forlængelse af sekvensen en affektiv kontakt mellem barnets og kameraets blikke. Barneansigtet stivner bedrøvet i mødet med kameraets betragten. Hvad er det nu for et blik,

²⁴ Denne kombination benævnes i filmsprog et 'dolly-zoom'.

der fra den anden side betragter og påtvinger denne affektive stivnen? Kameraets blik er kun en substitut for en anden og mere omfattende betragten. Det, der egentligt betragter og fikserer barnet her, ser vi i næste øjeblik på den anden side af det centrale klip. Abrupt klippes der til scenen af den offentlige ballonopsendelse, der tydeligvis er forsøgt filmet med en anden teknik og et andet formål end scenerne fra den spanske borgerkrig forinden. Det er nu rolige overbliksbilleder filmet fra distancen, vi ser. Det er billeder til det officielle arkiv af sovjetiske fremskridt og bedrifter, vi ser her. Det er billeder til et arkiv af en begivenhed, der er umiddelbart arkiverbar. En begivenhed der let lader sig arkivere, let lader sig indlemme i det officielt regulerede (billed)sprog. Altså er affekt og arkiv klippet direkte op mod og ind over hinanden her. Det er arkivets lov, dets stringente billedsprog, der fremprovokerer og fikserer barnets affekt her. Der findes som nævnt en efterhånden veludbygget kunsthistorisk forskningsindsats for at forstå sådanne overgange, som vi her vælger at betegne som overgange mellem affekt og arkiv. Først og fremmest kan man tænke på Georges Didi-Hubermans forskning, der er funderet i Aby Warburgs begreb om pathosformlen, der netop kan forstås som et begrebskompleks af pathos og formel, som vi vil tillade os at sammenligne med komplekset af affekt og arkiv. Det er særligt i Didi-Hubermans tilfælde en forskning, der forsøger via en positiv billedfænomenologi at åbne eller udvide denne overgang mellem affekt og arkiv til at blive et billedligt inkarneret oplevelsesrum, der kan indeholde og formidle denne overgang som et warburgsk 'Denkraum'.²⁵ Det er ikke en sådan udvidelse, vi er interesserede i her med denne afhandling. Vi er i stedet interesserede i potentialet i hårde eller abrupte fremprovokeringer af krydsfeltet mellem affekt og arkiv. I sådanne hårde fremprovokeringer findes et synliggørende og kritisk potentiale, der er et andet end det, Didi-Huberman undersøger.

Affekt og arkiv er altså klippet direkte og hårdt op mod hinanden i den overgang, vi undersøger, men det betyder netop ikke, at klippet er i stand til at afgrænse de to sekvenser, det samlede billede består af. Scenerne fra borgerkrigen, så nervøse de end er filmet i deres nærbilleder, er stadig en dokumentation af begivenheder, der til en vis grad lader sig filme, altså dokumentere og arkivere, og scenerne fra den offentlige ballonopsendelse og den officielle velkomst af en pilot trues konstant af en nervøs eller prekær udsathed, som de mænd, der hænger i hjælpeballonerne, fremstår hjælpeløst små og afhængige af den opvarmede luft, der holder dem oppe. Dette fremhæves af underlægningsmusikken, Pergolesis *Stabat Mater*, der mod sekvensens slutning under ballonopsendelsen understøtter den udsatte eller lidelsesfuldt affektive undertone i sekvensen. Det er præcis denne overvejning, denne forurening mellem affekt og arkiv, klippet vil synliggøre ved at fremprovokere den med dets hårde kontrasterende klip. Så langt er vi dog stadig ikke nået meget videre, end hvad en præ-ikonografisk beskrivelse af dette komplekse billedes åbenlyse elementer også ville kunne sætte ord på. Hvad er det for en billedrefleksion, der foretages her, hvad er det for et spejl, der stilles op? Klippet forsøger kontrasterende at skille affekt og arkiv ad og har sin parallel i den anden større dokumentariske sekvens, filmen indeholder. Denne sekvens viser sovjetiske

²⁵ Warburg ekspliciterer sin tænkning omkring behovet for et billedligt Denkraum i indledningen til sit mnemosyne-projekt (Warburg 1999).

tropper, der i 1943 krydser floden Sivash (ill. 4).²⁶ I denne sekvens foretages ikke noget kontrasterende klip, og billederne af de krydsende tropper, i hvad der militærstrategisk var en del af sejren over de tyske tropper på sovjetisk territorie, får lov til at stå alene. Gennemblødte vandrere frem med en modløshed, der i sig selv kontrasterer den officielle udlægning af operationen. Tarkovsky beskriver denne (men ikke den anden) dokumentariske sekvens i sine filmiske erindringer:

The scene was about that suffering which is the price of what is known as historical progress. [...] The film affected you with a piercing, aching poignancy, because in the shots were simply people. People dragging themselves, knee deep in wet mud, through an endless swamp that stretched out beyond the horizon, beneath a whitish, flat sky. Hardly anyone survived.²⁷

Her ligger arkiv og affekt altså overlejret med en tæthed, der ikke giver soldaterne en chance for at adskille dem – for at overleve. De er den arkiverbare historiske udviklings direkte redskab. De imploderer, er ved at blive trukket ned i en sump, der fortsætter endeløst ud over horisonten. De er i bogstaveligste forstand ved at blive trukket ned i arkivets endeløse lov, der netop ikke kan rummes som individuel affekt. En sump der i sin fuldstændige affektive kropslige kontakt destruerer de kroppe, den trækker ned. De kan snart arkiveres som individer i en tabstabel. Som scenen er beskrevet af Tarkovsky, filmer kameraet hen langs en overflade, der ikke fungerer spejlende for de soldater, der vandrer hen over og synker ned i den. Under sig har de uklar sump, over sig en afvisende hvid flade. Her er ingen refleksion mulig. Sump og flade, affekt og arkiv, flyder sammen for dem i et kiastisk helvede. Det er netop dette kiastiske helvede, denne kiastiske implosion, der forsøges afværget i afskedssekvensen. I denne sekvens stilles et vertikalt adskillende spejl op. (Horisont)linjen mellem sump og hvid flade, mellem affekt og arkiv, der filmes ud over i troppesekvensen, vippes så at sige i afskedssekvensen op i en 90 graders drejning, så den sammenfalder vertikalt med billedskærmen. Dermed etableres en tydelig konfrontation mellem affekt og arkiv. Det har en række synliggørende konsekvenser.

Der findes et andet og lidt tidligere filmisk eksempel på en sådan vertikal konfrontation mellem affekt og arkiv, der kan perspektivere det synliggørende greb, der foretages i *Spejlet*.²⁸ Det udgør åbningsscenen i Ingmar Bergmans *Persona* (1966), hvor en læsende dreng rejser sig op og berører billedskærmen, der langsomt viser billedet af hans mors ansigt, mens der samtidig klippes til drengens synsvinkel.²⁹ I *Persona* er rækkefølgen mellem arkiv og affekt altså vendt om i forhold til den dokumentariske afskedssekvens i *Spejlet*. I *Persona* begynder scenen i et arkivisk rum, hvor drengen ses læsende, hvorefter der klippes til billedets opståen i hans indre affektive rum. Bergman lader på denne måde så at sige konfrontation mellem affekt og arkiv falde tilbage i den individuelle affekt. Dette valg hænger sikkert sammen med det klaustrofobiske individuelle rum, der undersøges i

²⁶ Sekvensen begynder her, linket er tidsmarkeret: <https://youtu.be/9Yn9q25NWAw?t=3570> .

²⁷ Tarkovsky 1986, p. 130 f.

²⁸ Jeg takker min kollega kunsthistoriker og filosof Anders Kølle for denne henvisning.

²⁹ Scenen findes her, linket er tidsmarkeret: <https://youtu.be/-frAtoagpWg?t=221> .

filmen. Heraf filmens titel. Bergman lader i scenen den vertikale konfrontation blive ved dette uden at udvikle den yderligere. Det er her, der i *Spejlet* arbejdes anderledes synliggørende med denne konfrontation. I *Spejlet* fungerer konfrontationen fra affekt til arkiv sådan, at arkivet overtager og dominerer den affekt, sekvensen lægger ud med. Således afsluttes Spejlets sekvens med læsning i et kunsthistorisk oversigtsværk, med bladrning i kunsthistoriens billedarkiv, hvor *Persona* omvendt tog sit udgangspunkt i læsningen.

Denne arkivets overtagelse af affektens rum i *Spejlet* fremhæves med en helt enkel men prægnant visuelt overlappende forbindelse. Arkivet invaderer i afskedssekvensen affekten. Barneansigtet invaderes således af ballonopsendelsen. En invadering, der strømmer modsat sekvensens tidslige forløb. Pigens barneansigt viser sig i sin afsluttende stivnen som rundt, en rundhed der viser sig at 'stamme' fra den runde hjælpeballon efter det konfronterende klip. De arkivisk storladne billedformer, vi ser i sekvensens anden del, har allerede, *før* vi ser dem, lagt sig invasivt ind over og dominerer den første sekvens' affektive labilitet. *Derfor* bringes pigens affekterede ansigt til at stivne. Stivne af begivenheder hun ikke umiddelbart kan se, men som hun ikke desto mindre konfronteres af og er et offer for. Afskedssituationens ikke blot affektive, men traumatiske karakter for de børn, der skulle skibes afsted væk fra deres forældre, fremhæves og fastholdes derved i arkivets stringente og storladne billeder af ballonopsendelsen. En stivnet affekt, en affekt der har sat sig traumatisk fast i en suveræn form. Et barneansigt, der stivner i cirkelns suveræne form. En suveræn invasiv form, der ikke er synlig for den, den invaderer. Det bliver den først for os som betragtere af denne konfrontation. Det er dette, der er det afgørende *synliggørende* visuelle greb, dette komplekse billede benytter sig af. Det er i og med dette greb, Tarkovskys centrale billedpoetik udvikles. Den umiddelbare lære er klar: Selve det (her sovjetiske) politiske system, der står for at redde de udsatte børn i sikkerhed ved at sejle dem ud af krigszonen, er det samme system, der samtidig er ved at udlette disse individer ved at invadere dem med sine suverænt arkiverbare (tanke)former. Disse børn er truet af et politisk system, der, som den fascisme de flygter fra, ikke tillader eller kan rumme individuelle distribueringer af det sanselige. På det visuelle niveau, Tarkovsky synliggør, korresponderer den sovjetiske statskommunisme altså således med den konservative fascisme, disse børn flygter fra. Deres flugt er nyttesløs. De kan ikke flygte fra denne krig, den har allerede sat sit traumatisk fikserende præg på dem. Krigen kan ikke afgrænses og forlades, det er læren af den synliggørelse, Tarkovsky fremprovokerer i afskedsscenen.

Det komplekse overlejringsbillede, vi præsenteres for her, er for denne afhandlings forfatter et af de uhyggeligste billedkomplekser i filmhistorien. Den traumatisering af barnet, det synliggør, slutter oven i købet i en opstemt hyldestscene, hvor det politiske system hylder dets egen ideologis lukkende overlegenhed på det offentlige skuespils sadistisk-parodiske facon: Som manna fra arkivet falder flyveblade ned over den hjemvendte pilot, mens de samtidig spærrer udsigten inde i det rum, piloten vender hjem til.

Men afskedssekvensen er heldigvis ikke blot uhyggelig. Den indeholder også en refleksion over mulighederne for at synliggøre arkivets usynlige destruktive invasioner for på den måde at kunne skille sig ud fra dem og måske derved blive i stand til at skille sig af med dem. Ved at rejse konfrontationsfladen mellem affekt og arkiv op og lade den sammenfalde med billedskærmen afsløres arkivets lov og dets stringente billedsprog ganske rigtigt som det, der betragter barnet og fikserer dets affekt. Afskedssekvensens betragter, den aldrende Alexei, og sekundært filmens betragtere, installeres dog også på en særlig måde i relation til de to billeder, der bringes til konfrontation i sekvensen. De installeres som betragtere af denne sekvens netop i en *betragtede relation* til selve denne konfrontation i billedskærmen.³⁰ Hvordan det kan lade sig gøre, og hvilke mere præcise konsekvenser det har, vil vi vende tilbage til. Nu og her vil vi nøjes med at pege på, at det er i en relation til selve konfrontationen mellem affekt og arkiv, afskedssekvensens betragtere installeres. De installeres altså ikke, som den lille pige, direkte i denne konfrontation, men netop som betragtere af den. Konfrontationen synliggøres for dem.

For Alexei giver denne synliggørelse mulighed for en visuelt erindrende refleksion, som udforskes i filmens øvrige handling. Filmen er som nævnt en erindringsfilm. Alexei forsøger gennem erindringen nu at forstå, hvordan arkivet på lignende måder som for afskedsscenes pige har formet og delvist ødelagt hans sanseligt affektive eksistensmuligheder. At frigøre sig fra denne destruktive formning er den opgave, den aldrende Alexei forsøger at udføre ved at lade nye metaforiske forbindelser mellem sine livsbegivenheder opstå i erindringens visuelt ekspanderede rum. Den redning der peges på i *Spejlet* er derfor nu erindringens retrospektive genetablering af et aldrig udlevet liv.

Det Tarkovsky mere overordnet peger på ved at etablere en vertikal konfrontation mellem affekt og arkiv i selve billedskærmen er, at betragteren, der befinder sig i relation til denne billedskærm, har en krop på en anden måde, end vi måske er vant til at opfatte den. Den betragterkrop, der etableres her i denne filmsekvens, etableres af abstrakte billeddynamikker, som det ses tydeligst i den invasivt overlappende runde form. Denne overlappning er en abstrakt, altså ikke umiddelbart synlig, billedlig dynamik. Det er derfor en abstrakt betragterkrop, denne dynamik her spænder ud mellem affekt og arkiv. Denne abstrakte betragterkrop kan nu eksempelvis være en erindrende betragterkrop, som den Alexei befinder sig i i filmen. Hvad mener vi mere præcist med, at disse billeddynamikker, vi opfatter konfrontationen mellem affekt og arkiv gennem, ikke er umiddelbart synlige? Overkrydsningen mellem affekt og arkiv, der invaderer pigen, er nok synliggjort for os som betragtere, men vi kan alligevel ikke *opfatte* denne overkrydsning *i et samlet billede*. Der foregår i sekvensen, som beskrevet ovenfor, en *overkrydsning* af affekt og arkiv, hvor et billedpolitisk arkiv invaderer den individuelle sanselighed og fikserer den som affektivt stivnet grimasse i den lille piges ansigt. Omvendt flyder affekten ind og destabiliserer den politiske

³⁰ Vi er med begrebet om en 'billedskærm' teoretisk set for længst inde på lacaniansk territorie her, hvilket vi vil vende underbyggende tilbage til i det følgende.

ikonografis selvtilstrækkelige stringens, som det anes i den offentlige ballonopsendelses nervøse overstadighed. Det er altså en overkrydsning, der her i denne første helt enkle analyse forløber reciprok i mindst to modsatte retninger på samme tid. Både mod og med afskedssekvensens umiddelbare tidslige forløb. Det er dermed et perceptuelt betragtet negativt krydsfelt, et abstrakt krydsfelt, der etableres her.

At der findes et sådant overkrydsningsfelt mellem affekt og arkiv, der ikke kan opfattes i et samlet billede, men som alligevel kan synliggøres, det er læren af den billedlige vidensarkæologi, *Spejlets* afskedssekvens udfører med en næsten pædagogisk tydelighed.

Afskedssekvensen nøjes dog ikke blot med at udføre en vidensarkæologisk synliggørelse, der ikke kan opfattes i et samlet billede. Sekvensen peger dermed også på, at denne synliggørelse skal opfattes på en anden måde: Når overgangen mellem affekt og arkiv rejses vertikalt og hårdt konfronterende op ved at bringes til at sammenfalde med billedskærmen, så åbnes det vi i denne afhandling vil betegne som en kritisk snitflade. En snitflade i det vi med Foucault overordnet kan betegne som dispositivet. Snitflader i dispositiver, det er det nærmeste, vi kommer det, man kan betegne som et billede i den kritisk synliggørende praksis, Tarkovsky praktiserer i *Spejlet*.

Affekter og arkiver

Når vi i denne optakt har valgt at udskyde en nærmere begrebsbestemmelse af de overlejringer, vi har beskrevet gennem *Spejlets* afskedssekvens, så er det også for at fremhæve, at disse overlejringer her er billedlige. Det er overlejringer, der mister afgørende dele af deres kiastisk billedlige kompleksitet og forskydninger i det øjeblik, de begrebsliggøres. Denne opklarende begrebsliggørelse er det nu alligevel tid for.

Når overgangen mellem affekt og arkiv rejses vertikalt og hårdt konfronterende op ved at bringes til at sammenfalde med billedskærmen, som den gør det i *Spejlets* afskedssekvens, åbnes en kritisk snitflade i det, vi med Foucault kan betegne som dispositivet. I denne hypotese ligger en hel række begreber, greb og implikationer indlejret, som må udredes, før vi kan arbejde videre med dem.

Først og fremmest: hvilket affektbegreb og hvilken arkivforståelse trækker denne afhandling på?

Affekt. Måske er affekt det, der på én gang manifesterer sig som en skælven i kødet og en flimren for perceptionen, som en introduktion til affektforskningen formulerer det.³¹ Affekt kan opfattes som en ikke-semantic og ikke repræsenterbar kropslig dimension, der sætter ind før eller uden for følelsers mere eller mindre betydende og repræsenterbare registre.³² Der findes ifølge kulturgeografen Nigel Thrift i dag overordnet fire mere eller mindre overlappende fortolkninger af

³¹ Gregg/Seigworth, 'An Inventory of Shimmers' i Gregg/Seigworth 2010.

³² Sharma / Tygstrup 2015, p. 7.

affekter.³³ En primært fænomenologisk forankret fortolkning, der tager sit udgangspunkt i kroppens situering og altså forstår affekter som i udgangspunktet inkarnerede bevægelser eller praktikker, der fra og med kroppens fysiologi reagerer på eksterne input og kontinuerligt redefinerer dens ydre afgrænsning. En anden skole fortolker affekter ud fra en psykoanalytisk driftsanalyse. En sådan fortolkning opererer med en kødet underliggende driftsøkonomi, der er i stand til affektivt destabiliserende at overskride kroppens egensituering og individets selvforståelse. En tredje fortolkning af affekter er naturalistisk og tager udgangspunkt i ekstraindividuelle processer af 'bliven-x' ('devenir' eng. ovs. 'becoming'), som de forstås i Gilles Deleuzes arbejde med Spinozas metafysik. Affekter er her aktive resultater af møder med naturlige kræfter, der overskrider både kroppens og bevidsthedens afgrænsninger og på den måde indskrænker eller udvider deres handlemuligheder positivt eller negativt, euforisk eller dysforisk. Affekter er her derfor forbundet med naturlige substansers kræfter og kan derfor optegnes som disse, de er ikke-humane tilblivelser i og uden for de enkelte individer. Den sidste fortolkning af affekter er ifølge Thrift darwinistisk. Darwin opfattede følelsesudtryk som universelle og altså ikke som afhængige af evolutionen. Som universelle overskrider deres udtryksdele, eksempelvis ansigtets, fuldstændigt de enkelte individers følelser og fysiognomi og er altså at forstå som affekter. De fire fortolkninger tillader groft sagt hver især en stadig større afkobling af affekterne fra den individuelt kropslige situering for i den sidste fortolkning at opfatte affekter som universalier.

Det er den tredje fortolkning af affekt-fænomenet, der trækkes på i denne afhandling. Det betyder dog ikke, at de deleuzianske implikationer af denne affektfortolkning følges i alle deres konsekvenser. Det betyder selvfølgelig heller ikke, at alle de forfattere, der diskuteres med i denne afhandling, abonnerer på en sådan deleuziansk affektfortolkning. En af afhandlingens primære diskussionspartnere, der specifikt tildeles en opponenterolle, kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman, knytter eksempelvis i en ellers overordnet fænomenologisk forståelsesramme affekten tættere op ad en freudiansk differerende destabilisering af en kødeligt forankret perceptionsproces. De forskellige positioner inden for affektforskningen kan altså ikke altid i praksis skilles ud fra hinanden. Der synes dog at være en tendens til, at de to første positioner (som de eksempelvis kombineres hos Didi-Huberman) og de to sidste positioner står skarpere over for hinanden. Fænomenologiske og driftsøkonomiske tænkninger deler på den ene side den kødelige situering som den, der overskrides henholdsvis i aktive perceptionsakter eller i drifternes forskydninger. Naturalistisk-deleuzianske og darwinistiske tænkninger på den anden side opfatter begge groft sagt affekten som en overskridelse af individet, der rammer det udefra. Denne skarpere optegning kan eksempelvis følges i forskellen mellem affektfortolkningerne i henholdsvis Mark B. N. Hansens og Brian Massumis for affektteoriens centrale forfatterskaber, der på trods af ellers nogenlunde parallelle medieteoretiske forskningsfelter særligt i spørgsmålet om affektuel overskridelse har valgt

³³ Jf. Thrift 2008, 'Spatialities of feeling', p. 171-197. En anden og bevidst mere flosset oversigt over affektteoriens status end Thrift giver, findes i ovennævnte introduktion, Gregg/Seigworth 'An Inventory of Shimmers' i Gregg/Seigworth 2010.

modsatrettede positioner, der er vanskeligt forenelige. Hansen er fænomenolog, der forstår affekternes overskridelser ud fra kroppens kontinuerlige forsøg på at inkarnere ydre påvirkninger ved at revidere sine kropslige praktikker, mens Massumi i sit forfatterskab praktiserer en deleuziansk overskridende affekttænkning, særligt med den vægt han lægger på 'affektens autonomi'.³⁴

Vi vil i løbet af afhandlingen løbende forsøge at præcisere det affektbegreb eller rettere den affekttopfattelse, afhandlingen arbejder med. I stedet for at fremlægge denne affekttopfattelse nu på forhånd, vil vi forsøge at forstå, hvordan den kunst, afhandlingen vil beskæftige sig med, kan ses håndtere affekt. Det giver på en måde kun mening at gå frem på denne måde. Hvis affekt på én gang manifesterer sig som en skælven i kødet og en flimren for perceptionen, så rammer enhver begrebsliggørelse ikke affekt ind, men rammer i stedet altid ved siden af netop i og med denne indramning.

Denne afhandling er således ikke interesseret i affektens overskridelser i sig selv, hverken i affektiv kødelig skælven eller perceptiv flimren som sådan. Interessen går som nævnt i stedet på at efterspore om og hvordan, det er muligt at etablere åbne og produktive distinktioner mellem æstetiske (re)defineringer af det sanseliges opdelinger og dette sanseliges politiske distribution, som Rancière formulerer opgaven. Denne afhandling foreslår, at en af måderne, det kan lade sig gøre at bevæge sig ind i dette tæt vævede felt mellem æstetik og politik for at etablere kritiske adskillelser, er ved at opfatte dette felt mellem (re)definering og distribution som et felt mellem affekt og arkiv. Affekt og arkiv er i reelle topografier tæt sammenvævede, og begge komplekser kan siges at have både (re)definerende og distribuerende aspekter. Affekt og arkiv sammenfalder dog ikke med Rancières begreber om æstetisk (re)definering og politisk distribution. Affekt og arkiv er i langt større grad overlejrrede og gennemtrænger de relativt tydeligere adskilte 'arbejdsfelter', Rancière tildeler henholdsvis æstetikken og politikken. I første omgang kan vi derfor opfatte affektens og arkivets overlejringer som gennemtrængende de arbejdsfelter, Rancière opstiller så at sige a posteriori. Rancière er udmærket klar over, at disse arbejdsfelter er ideelle, og at der *inde i* det, han analyserer som det 'æstetiske regime', et regime der opsuger og udglatter alle distinktioner omkring sig, reelt betragtet foregår andre og langt mere komplekse overlejringer og forskydninger.³⁵ Vi vil altså antage, at overlejringerne mellem affekt og arkiv for de moderne eksempler, vi arbejder med i denne afhandling, ikke foregår i afgrænsede arbejdsfelter, men *internt* i selve det æstetiske regime. Opgaven er derfor som udgangspunkt stadig den samme, som Rancière stiller den, blot skærpet: Hvordan etablere åbne og produktive distinktioner mellem affekt og arkiv? Dette kan for det

³⁴ For Hansens kropsfænomenologiske position, se eksempelvis hans *New Philosophy for New Media*, kap. 6 'The Affective Topology of New Media Art', p. 196-231. Massumis markante programessay 'The Autonomy of Affect', først publiceret i 1995 (Massumi 1995), fungerer som optakt og teoretisk markering af hans deleuzianske projekt i hans *Parables for the virtual: movement, affect, sensation* (Massumi 2002).

³⁵ Rancière analyserer det æstetiske regimes udglattende effekt i Rancière 2004, p. 23 ff..

visuelle felt bestå i at synliggøre denne overgang. Dette er den primære kritiske opgave, som vi vil følge, hvordan forskellige kunstnere har forsøgt at løse med deres praksisser.

Denne afhandling vil altså ikke på egen hånd forsøge at begrebsliggøre affekt. Vi vil i stedet undersøge, hvordan affektfenomenet kan aktualiseres i konfronteringer med dets arkiv, som det kan ses i bestemte kunstneriske praksisser. Det er praksisser, der forsøger at synliggøre en overgang, som vi allerede har kaldt en snitflade, hvor affekten ikke skælver længere, men stivner idet den brydes af arkivets suveræne fordelinger af dets kraft. Når vi vælger på denne måde at undersøge, hvordan affekt kan aktualiseres i konfronteringer med dets arkiv, så er det et forsøg på at håndtere den grundlæggende repræsentationelle udfordring, affektfenomenet præsenterer. Er affekt som nævnt en ikke-semantic og ikke repræsenterbar kropslig dimension, så er en direkte synliggørelse af affekt selvsagt ikke mulig. Affekt er kropsligt overskridende, som det også ses på forskellig vis i de fire overordnede fortolkninger af affektfenomenet, Thrift opridser. Disse overskridelser peger på en krop, der *”ikke er en metafor for subjektet, men en scene for de subjektiveringsprocesser, der finder sted i situationen.”*³⁶ Det er denne scene for overskridelser, vi vil undersøge. Vi vil undersøge den ud fra den præmis, at affektens overskridelser henholdsvis glider over i og kommer fra arkivet. Arkivet, hvis vi skal fortsætte i dette teaterbillede, er her at forstå som de konstruktioner, teatret er opbygget af, og som gør det muligt at udfolde sig affektivt på scenen. Kan disse glidende overgange synliggøres som tydelige udvekslinger, hvor affekten stivner og arkivet bringes til at skælve, så har vi hverken opnået at kunne repræsentere affekten eller arkivet, men at synliggøre deres overlejringer og eventuelle konfrontationer.

Affekt vil altså i denne afhandling blive opfattet som en del af et kompleks af affekt og arkiv.

Arkiv. De senere års akademiske interesse for arkivet og arkiver trækker primært på to forståelser af arkivet.³⁷ Jacques Derridas, som den fremlægges eksplicit i *Mal d'Archive: une impression freudienne* og Michel Foucaults, som han udvikler den løbende gennem sit forfatterskab primært fra og med *L'Archéologie du savoir*. Derridas arkivforståelse er på sin egen måde freudiansk driftsøkonomisk, mens Foucaults i udgangspunktet er epistemologisk. Det gør ikke de to arkivforståelser uforenelige. Vi vil som med affektbegrebet løbende udarbejde en arkivforståelse via afhandlingens analyser af kunstneriske praksisser, men vi vil begynde her med at eksplicitere afhandlingens grundlæggende arkivforståelse, der med særligt henblik på visuel analyse forsøger at samarbejde de to nævnte arkivforståelser.

*”I sin totalitet er arkivet ikke beskriveligt; og det er uomgængeligt i sin aktualitet.”*³⁸

Michel Foucaults arkivinteresse kan opdeles over de tre faser, man oftest opdeler forfatterskabet i. Fra viden over magt til subjektivering.³⁹ Foucaults interesse for arkivet kan således opdeles i en

³⁶ Tygstrup 2013, p. 22.

³⁷ Se Manoff 2004 for en generel oversigt over de seneste års arkivforskning.

³⁸ Foucault 2005, p. 192; fr.: 1969, p. 171.

epistemologisk, en empirisk og en æstetisk vinkel, hvor de to senere vinkler ligger indlejret allerede i den tidlige videnskabsarkæologi. Arkivet er for Foucault således polyvalent og antager sine forskellige men bestemte funktioner alt efter den kontekst, det indgår i.⁴⁰ Selve denne indlejring af en empirisk magtfunktion og en æstetisk dimension i et vidensfelt peger på det for denne afhandling centrale ved Foucaults arkivopfattelse. Arkivet afgrænser et *volumen*, som det agerer i:

Vi har at gøre med et komplekst volumen, hvori nogle heterogene områder differentierer sig, og hvori nogle praksisser udfolder sig efter nogle specifikke regler, som ikke kan dække hinanden. I stedet for at se nogle ord, som overfører nogle tanker til synlige bogstaver [...], har man i de diskursive praksissers tæthed nogle systemer, som indfører ytringerne som nogle hændelser (idet de har deres betingelser og fremtrædelsesområde) og nogle ting (idet de indebærer deres mulighed og brugsfelt). Det er alle disse systemer af ytringer (hændelser på den ene side og ting på den anden), jeg foreslår at kalde *arkivet*.⁴¹

Dette volumen er vel at mærke et volumen, man ikke kan undslippe. Arkivet er ”*loven for det, som kan siges*.”⁴² Dette volumen af diskursive praksisser og deres tilhørende ytringshændelser samler sig i sidste instans for Foucault i diskursobjektets konkrete positive volumen. Dette volumen er at forstå ikke som et historisk dokument, der gengiver en delvist skjult betydning, der kan fremtolkes, men som et *monument*, der fra vores historiske placering kun kan beskrives yderligt:

[Arkæologien] er ikke mere og andet end en omskrivning: Det vil sige en reguleret transformation af det, som allerede er blevet skrevet, i yderlighedens opretholdte form. Det er ikke en tilbagevenden til selve oprindelsens hemmelighed; det er den systematiske beskrivelse af et diskurs-objekt.⁴³

At det kun kan beskrives yderligt skyldes, at arkivet selv befinder sig uden for dette komplekse tidsrumlige volumen, dette samme arkiv har dannet, og som det placerer os i:

Det er ikke muligt at beskrive vores eget arkiv, eftersom det er indenfor dets regler, at vi taler [...]. Analysen af arkivet indebærer da et privilegeret område: på én gang tæt på os, men forskellig fra vores aktualitet; det er tidens rand, som omgiver vores nutid, som rager ud over den, og som angiver den i sin anderledeshed; det er det, som uden for os afgrænser os. Beskrivelsen af arkivet udfolder sine muligheder (og beherskelsen af dens muligheder) ud fra nogle diskurser, som lige netop ophører med at være vores [...]; dens sted, det er afstanden fra vores egne diskursive praksisser.⁴⁴

Dette på en gang negativt afgrænsede men samtidigt positive volumen, arkivet etablerer og placerer os i, er at forstå som et *topologisk* felt. Dets topologiske karakter opstår enkelt udtrykt ved den reciprokke afkobling af den tids- rumlige sammenkobling, vi oplever *topografisk* med inde i dette volumen.⁴⁵ I den centrale passage fra *L'Archéologie du savoir* citeret her ovenfor antydes denne afkobling, idet tidens grænse omgiver vores nutid og alligevel er i stand til at danne denne nutids

³⁹ Jf. Eliassen: 'The Archives of Michel Foucault' i Røssaak 2010.

⁴⁰ Eliassen i Røssaak 2010, p. 32.

⁴¹ Foucault 2005, p. 190; fr.: 1969 p. 169.

⁴² Foucault 2005, p. 190; fr.: 1969 p. 170.

⁴³ Foucault 2005, p. 200; fr.: 1969 p. 183.

⁴⁴ Foucault 2005, p. 192; fr.: 1969 p. 172.

⁴⁵ Jf. også Lash 2012, p. 265.

rum-tidslige område. Vi kan ikke nærme os arkivet som et sted, med horisonten flytter dette sted bag horisontlinjen sig, idet vi forsøger at nærme os det. Alligevel er det fra dette sted på den anden side af denne grænse, at de afstande, vi kan tilbagelægge med vores diskursive praksisser, får sin udstrækning: ”dens sted, det er afstanden fra vores egne diskursive praksisser.” Uden for vores arkiviske volumen, hvor vores tidsopfattelse er afkoblet fra enhver rumlig succesivitet, der ude fra etableres vores successive nutids område. Arkivets diskontinuerte ikke-tid afgrænser altså et kontinuert nutidigt område ude fra. Det er denne afkobling af tiden fra dets rumlige binding, der gør arkivet i stand til at operere strukturerende inde i det volumen, vi befinder os i, uden hensyntagen til de topografiske tids-rumlige afstande, der gælder for os inde i dette volumen. Arkivet ligger altså både som en tidsligt ’stabil’ omkreds uden for vores tid, der afgrænser vores område negativt, og agerer samtidigt konkret i det positive volumen, det afgrænser. Den topologiske tænkning, Gilles Deleuze på sin egen måde fremhæver i sin analyse af Foucaults forfatterskab, findes således allerede i denne tætte centrale passage.⁴⁶

Det er dette arkivets topologiske volumen, dette negativt afgrænsede men samtidigt positive volumen, der som nævnt både har indlejret en konkret empirisk magtfunktion og en konkret æstetisk dimension. Foucault skelner her mellem *arkivet*, som er det, vi primært har omtalt indtil nu, og *arkiver*.⁴⁷ *Arkivet* er en topologisk afkoblet systematik, der inde i sit volumen kan indeholde konkrete empiriske *arkiver* af alle mulige slags. Disse *arkiver* indfolder og udfører konkretiserende *arkivets* udefrakommende lovmæssighed disciplinerende inde i arkivets konkrete positive topografi. Det er dette, der senere i forfatterskabet benævnes biomagt. Det centrale kritisk produktive element i Foucaults arkivforståelse er nu, at denne manifestation af en topologisk arkivsystematik indfoldet i en konkret topografi er potentielt dobbeltvirkende. Idet arkivets topologiske systematik konkretiseres i et bestemt arkiv, kobles dets afkoblede koordinater nu sammen i det bestemte arkivs tids-rumlighed. *Arkivet* får nu i de enkelte *arkiver selv* en konkret topografi. Dets yderlighed er nu vendt ind i det konkrete arkiv og udgør dets konkrete indre organisering. Arkivet er i dets yderlighed stedet for det spredte, for det diskontinuerte, men her i det enkelte arkiv kan man nu udsætte sig selv konkret for dets topologiske spredninger, ”denne spredning, som vi er, og som vi skaber.”⁴⁸ Det er denne spredning, der nu ifølge Foucault kan *udfoldes* i en subversiv æstetisk manøvre, der potentielt kan vende arkivet mod dets egen lovs disciplinerende systematiseringer.⁴⁹ ”*Beskrivelsen af arkivet udfolder sine muligheder (og beherskelsen af dens muligheder) ud fra nogle diskurser, som lige netop ophører med at være vores*”, som det formuleres ovenfor. Det tydeligste eksempel, Foucault giver på en sådan subversiv æstetisk udfoldelse af et konkret arkiv, er det, han giver i forordet til *Les mots et les choses*, hvor Jorge Luis Borges i et essay foretager en absurd udstilling af et efter sigende kinesisk leksikons taksonomi over dyr.⁵⁰ Arkivet performer med

⁴⁶ Deleuze 1986/2004.

⁴⁷ Om distinktionen mellem *arkivet* og *arkiver* i Foucaults forfatterskab, se Ebeling 2016, p. 33 og 57.

⁴⁸ Foucault 2005, p. 193; fr.: 1969, p. 173.

⁴⁹ Jf. Eliassen p. 42 ff.

⁵⁰ Foucault 1966.

andre ord via de konkrete arkiver sine disciplineringer, men disse samme arkiver kan også selv performes, de kan så at sige tages på fersk gerning i æstetiske udfoldelser af deres disciplineringer.⁵¹

Arkivet er altså i de enkelte empiriske arkiver at finde konkrete steder inde i det volumen, arkivet selv regulerer udefra. Denne særlige paradoksale topografiske konkretion af det generelle arkivs afkoblede topologi, som de enkelte arkiver foretager, danner et 'andet sted'. Det danner det, Foucault betegner en heterotopi.⁵² Netop Foucaults heterotopi-foredrag peger for os på den positive beskrivelse, Foucault altid bestræber sig på at foretage.⁵³ Arkivet må som allerede nævnt altid fastholdes i dets konkrete, aktuelle og uomgængelige monumenter. Foredraget viser dog også, hvor bred Foucaults empiriske arkivopfattelse er. Arkiver kan være offentlige som private arkiver, biblioteker og museer, men det kan *også* være eksempelvis markeder, teatre, hoteller, bordeller, skibe, kolonier og kirkegårde, som er nogle af de eksempler på heterotopier, på arkiver i arkivet, Foucault giver. Dette er alle steder, hvor den systematiserede udførelse af ytringer, af 'hændelser på den ene side og ting på den anden', som arkivet foretager, er udlagt på en anden og mere manifest måde, end i rummene der omgiver disse heterotopier. Det er derfor alle steder, hvor den indfoldning af arkivets magt, der hersker i rummene omkring disse heterotopier, potentielt kan udfoldes subverterende igen.

Indtil nu er vi i vores beskrivelse af Foucaults arkivforståelse stadig på kendt område. Spørgsmålet er, om vi kan lægge noget til den mulige applikation af denne arkivforståelse med denne afhandling.

Arkivet omkredser et volumen, det er det forhold, der danner grundlaget for vores analysekompleks af arkiv og affekt. Arkivet fungerer altså topologisk, det kan operere strukturerende uden hensyntagen til de topografiske tids-rumligheder, det omkredser. Det kan derfor springe tidsrumligt mere eller mindre uhindret i dette volumen. Deri består dets indfoldede disciplinerende magt over dette volumen. I dets konkrete arkiver kan arkivet nu alligevel vendes mod det selv i en æstetisk, hvilket vil sige sanselig, subversiv udfoldende bevægelse. Arkivet kan altså med andre ord ifølge Foucault bringes i affekt indefra.⁵⁴ I forståelsen af denne overgang er Gilles Deleuzes samarbejdning af sin egen og Michel Foucaults tænkning i *Foucault central*. Den er et tydeligt forsøg på at forstå overgangene mellem affekt og arkiv. Deleuze placerer her netop folden af

⁵¹ Jf. Borggreen og Gades 'Introduction' i Borggreen/Gade 2013, hvor selve denne dobbelthed danner grundlaget for antologiens opdeling af den performative arkivteori over figuren 'Performing Archives/Archives of Performance'.

⁵² 'Des espaces autres', Foucault 2001b, p. 1571.

⁵³ Jf. Foucault 2005, p. 186; fr.: 1969, p. 164.

⁵⁴ Knut Ove Eliassen gør i øvrigt opmærksom på, hvordan Foucault lige frem selv omtaler sine affektive reaktioner i forbindelse med sine konfrontationer med arkivernes andethed: "Aesthetic in the most literal sense as a bodily experience, as a displacement of the self (a recurring trope in the oeuvre Foucault's description of his physical reactions in the confrontation with otherness: "I shudder..." , "I tremble..." " Eliasson i Røssaak 2010, p. 33.

grænselinjen for det udenfor, hvor det udenfor bliver indenfor i subjektiveringen, som det centrale moment.⁵⁵ Denne analyse vil vi vende tilbage til.

Den rene affekt og arkivet kan ikke synliggøres hver for sig, det kan de først, idet de overlejres i en aktualitet. Hvis affekten kan arkiveres, så kan arkivet altså også bringes i affekt. Det er som nævnt ikke hverken den ene eller den anden af disse bevægelser, der optager os her. Det er forsøg på at synliggøre selve overgangene mellem affekt og arkiv, vi er interesseret i. Disse overgange kan, når de synliggøres, i en bestemt forstand antage billedlig karakter.

Arkivets ikonoklasme

Den centrale udfordring Jacques Derridas stiller op i *Mal d'Archive: une impression freudienne* er billedlig:

The death drive tends [...] to destroy the hypomnesic archive, except if it can be disguised, made up, painted, printed, represented as the idol of its truth in painting. Another economy is thus at work, the transaction between this death drive and the pleasure principle, between Thanatos and Eros, but also between the death drive and this apparent dual opposition of principles, of *arkhai*, for example the reality principle and the pleasure principle.⁵⁶

Arkivets vold er billedlig, det opstiller et fantasme af det totale arkiv som den fuldstændige eskatologiske indskrivning af det værendes aftryk.⁵⁷ Dette er en billedligt maskeret dødsdrift, en drøm om den fuldstændige implosion af det værende i arkivet. Arkivet opererer i Derridas forståelse således affektivt, og sætter denne affekt sig igennem totalt er det den endelige opfyldelse af dets dødsdrift. En opfyldelse, hvor det totale arkiv i den fuldstændige forbindelse til den affekt der arkiveres dermed imploderer denne affekt og derved også enhver arkiverings mulighed.

Arkivets 'ondskab' består nu i, at det installerer denne arkiverende dødsdrift affektivt i selve de kroppe, der forsøger at beskrive, hvilket her vil sige arkivere, deres omverden. Det er en lystfyldt drift efter at kunne gå i ét med arkivet. En drift efter at kunne træde i direkte kontakt med det arkiverede i det totale møde før tryk bliver til aftryk i arkivets samling af aftryk. Det er i yderste instans en drift efter det totale møde mellem affekt og arkiv, en drift efter *selv* at kunne træde *selve det spor*, i *selve det øjeblik*, hvor tryk og aftryk endnu ikke er adskilt. Det singulært fuldstændige tråd, der så at sige udsletter al behov for at optegne og skridte verden af med arkivets samling af aftryk. En drift efter at befinde sig i arkivets fantasme, i dets totalbillede. Dette singulære tråd er spektralt: "*The faithful memory of such a singularity can only be given over to the specter.*"⁵⁸

⁵⁵ Deleuze 2004, pp. 109-135; fr.: 1986/2004, pp. 101-130. Vi vender nøjere tilbage til Deleuzes subjektiveringsanalyse i kapitlet '1: Krydsninger'.

⁵⁶ Derrida 1996, p. 12; fr.: 1995, p. 27.

⁵⁷ Om arkivets 'pleroma', dets løfte om lykke i en endelig og total fylde, en eskatologisk fylde, se Andreasen 2016.

⁵⁸ Derrida 1996, p. 100, fr.: 1995, p. 153. Udvekslingen mellem tryk og aftryk, som vi associerer videre over her, fremtræder specifikt på disse sider sidst i essayet.

Arkivet genopliver sig i vores begrebsbrug altså ved at genopstå som et tilsyneladende rent og udeelt tråd, hvilket vil sige som ren singulær affekt i den krop, det arkiverer. Derved kan det *uopfatteligt* for denne krop selv indlemme dette tråd som endnu et aftryk i det billede, arkivet altid er ved at danne: En krop samlet i et rent tråd, i ren affekt, er arkiverbar som intet andet. Den kan med sit singulære tråd træde uhindret ind i arkivet som en spektral krop. Det er denne spektrale udveksling, der for Derrida er billedlig, 'idolær'. Arkivet kan kun overleve truslen om at blive udslettet af den arkiverende drift efter det singulære tråd, hvis det kan skjule sig bag en idolisk billedlig illusion. Idolet foreholder nemlig den arkiverende dødsdrift, at tryk og aftryk, affekt og arkiv her ikke er adskilt. Idolet indlemmer kroppen i dets suveræne singulære tråd i verden.

Arkivet har altså i Derridas analyse en særlig mulighed for at *illudere* et singulært affektivt rum billedligt. Kan arkivet således bringes i affekt indefra subversivt i sine konkrete arkiver, som beskrevet af Foucault, så peger Derridas analyse på, at det netop præcis er denne subvertering, arkivet selv kan benytte sig af. Arkivet kan illudere dets egen sanselige udfoldelse. Det kan så at sige illuderende give indtrykket af, at man har taget det på fersk gerning, og derfor kan træde subverterende ud af dets disciplinerende systematik – hvorved man blot træder des renere ind i det selv samme arkiv. For Derrida er det altså ikke, som Foucault foreslår det, muligt at vende arkivet mod sig selv indefra i en æstetisk subversiv bevægelse.

Derridas analyse foreslår for os to sammenhængende analytiske greb. Det placerer en *ikonoklastisk* billedfunktion helt centralt i det moderne arkiv og dets dødsdrift. Billedet som det forstås her som arkivets redskab, dets fantasme, er ikke umiddelbart synligt. Det danner sig ved at maskere sig som sandt, altså ved at omvende repræsentationsmekanismen, så det kan fremstå som virkeligt. Arkivet viser sig aldrig selv, det kan aldrig opfattes i den type af samlet indtryk, man bredt set kan kalde et billede. Arkivet fremtræder i stedet som dets egen negation, som virkelige monumenter i arkivets volumen. Derved gøres forholdet mellem krop og billede til et komplekst antagonistisk forhold. Kroppen kan kun opfatte og træde ind i et billedes monument, for så vidt denne krop selv er spektral, altså ikke-eksisterende. Så langt følger Derridas arkivtænkning på sin vis etableret repræsentationstænkning. Dette medfører dog samtidig den modsatte bevægelse: Billedet af arkivet må for konkret eksisterende kroppe altid være en spektral og umiddelbart uopfattelig forekomst. Derrida udvikler denne spektrale billedopfattelse i en anden samtidig analyse. I *Memoirs of the Blind* hedder det i den centrale gen- eller modlæsning af Maurice Merleau-Pontys *Le visible et l'invisible*:

In order to be absolutely foreign to the visible and even to the potentially visible, to the possibility of the visible, this invisibility would still inhabit the visible, or rather, it would come to haunt it to the point of being confused with it, in order to assure, from the specter of this very impossibility, its most proper resource. The visible *as such* would be invisible, not as visibility, the *phenomenality or essence*

of the visible, but as the singular body of the visible itself, *right on* the visible – so that, by emanation, and as if it were secreting its own *medium*, the visible would produce blindness.⁵⁹

Her findes i overgangen mellem det synlige og det usynlige ikke et merleausk fænomenalt kød, der kan give det synlige en rumlig og træg kødelig krop. Det usynlige 'bebor' det synlige på en anden måde her. Det dækker det fuldstændigt, som det lægger sig 'direkte på' det synliges krop. Det usynlige nu i dets funktion som 'det synlige som sådan' maskerer sig altså som dets egen negation, som det synliges krop. Vi vender tilbage senere i afhandlingen med et eget forsøg på at modlæse Merleau-Pontys udvikling af en kødelig synsfænomenologi. Det væsentlige er nu i første omgang, at vi i vores begrebsbrug her vil læse det sådan, at 'det synlige som sådan' er at forstå som det synliges arkiv. Det synliges arkiv lægger sig altså direkte på det synliges krop på en sådan fuldstændig måde, så det i og med denne spektralitet må forveksles med det.

Det vi her vil arbejde videre med fra denne analyse er først det ikonoklastiske felt, der tildeles billedet. Billedet er i Derridas læsning i *Memoirs of the Blind* at forstå som udvekslingen mellem det synliges arkiv og det synliges krop. Denne udveksling producerer blindhed. Dette blinde felt er også det, denne afhandling opfatter som den centrale udfordring for det moderne billede, vi vil beskæftige os med. De billeder, vi vil beskæftige os med, er derfor ikke umiddelbart synlige. De eksisterer, som Derrida formulerer det, spektralt på en måde, hvor de til forveksling 'forfølger' det synliges krop.

Hypotesen om denne billedlige spektralitet er den anden del af Derridas analyse, vi vil arbejde videre med. Hvis det synliges arkiv altid for konkret eksisterende kroppe vil være en spektral og umiddelbart uopfattelig forekomst, så er vores iagttagelse her i denne afhandling, at den kunst vi vil beskæftige os med alligevel forsøger at fremprovokere dette arkiv. Det gør den ved at forsøge at fremprovokere *aspekter* af denne spektralitet i konkret eksisterende kroppe. Det er disse aspekter, der kan fremprovokeres ved at etablere en konfrontation mellem det synliges arkiv og dets affekter.⁶⁰ Det handler om på præcist kontrollerede måder at kunne fremprovokere kropslige 'krydsfelter', hvor det synliges arkiv afsløres affektivt i dets gennemkrydsninger af konkrete kroppe. Det er selve det fremprovokerende indgreb, der er afgørende for, at dette kan lade sig gøre. Hvis arkivets 'ondskab' som nævnt består i, at det netop *selv* er i stand til at installere en arkiverende affektivitet i de kroppe, der forsøger at arkivere deres omverden, så må denne affektivitet obstrueres og vendes mod arkivet selv. Arkivets egen sanselige udfoldelse, som det maskerer sig bag, må udstilles, således at det ikke længere er muligt at træde fuldt ind i dets billede. Den spektrale udveksling mellem arkiv og krop må så at sige vendes om sin egen akse, før en synliggørelse af det synliges arkiv kan etableres. Først da kan det kritiske billede, vi er interesserede i her, etablere sig. Det er således en allerede eksisterende billedlig udveksling mellem arkiv og

⁵⁹ Derrida 1993, p. 51f.

⁶⁰ Gilles Deleuze analyserer på en anden måde lignende udfoldelser af *aspektuelle* tidsflager af fortid i og med krystalbilledet i sin analyse af tidsbilledet i *Cinema 2*, Deleuze 1989 - 2, p. 98. Vi vender tilbage til denne analyse i kapitel 2 'Paralleller'.

affekt, vi har med at gøre. Arkivets billedlige udfordring består jo ifølge Derridas arkivanalyse i, at det installerer en affektion efter at træde i ét med det uopfattede totalbillede, arkivet allerede har stillet op. Det er en tilstand, der ikke levner den krop, det har bragt i affekt, nogen mulighed for at skille sig ud fra det arkiv, det træder i. Det er netop den tilstand, Tarkovsky finder registreret i den dokumentariske troppesevens, han anvender. Under sig har tropperne affekternes uklare sump, over sig arkivets hvide flade – eller er det omvendt? Det er denne tilstands karakteristika, at den ikke giver tropperne nogen mulighed for at skelne, de vandrer *i* et billede. De bevæger sig blindt *i* arkivet, men kommer ingen vegne. De kan ikke træde 'længere ind i' eller 'ud af' dette billede. Himlen er lige hvid og sumpen den samme, så langt kameraet rækker.

Der er altså for den kritiske billedpraksis, vi vil beskæftige os med, ikke tale om at etablere et billede, men om at synliggøre aspekter af en maskeret relation mellem arkiv og affekt, der allerede fungerer. Denne synliggørelse vil i sagens natur heller ikke i næste ombæring etablere 'billeder' som resultatet af denne synliggørelse. I hvert fald ikke, hvis billeder forstås i fænomenologisk og/eller driftsøkonomisk positive termer, som de som allerede nævnt gør i store dele af dagens billedvidenskab. Den synliggørelse vi er interesserede i omfatter således i sidste instans hverken billeder som eksempelvis fysisk inkarnerede billed-kroppe, som et fænomenologisk sammenhængende aktivt område i det større visuelle felt øjet registrerer eller som udtryk for en ikonisk appellerende driftsvilje.⁶¹ Vi vil i stedet beskæftige os med en kritisk billedpraksis, der er et mere eksklusivt foretagende og sjældnere forekommende end den billeddiversitet, der inkluderes i de nævnte almene og positive billeddefinitioner. Samtidig er det dog en kritisk praksis, der per definition omfatter hele den visuelle diversitet, vi er vant til at opfatte som billeder. Det er denne diversitet, alle disse manifestationer af det synliges arkiv, en kritisk billedpraksis forsøger at synliggøre arkivet bag.

At åbne den spekulære blokering

Hvordan skal vi nu forstå, at det skulle være muligt at fremprovokere aspekter af arkivets spektralitet i konkret eksisterende kroppe, hvis arkivet netop etablerer sig ikonoklastisk, og at denne åbning skulle kunne foretages ved at etablere en konfrontation mellem arkivet og dets affekter? Lad os vende tilbage til troppesevensen fra *Spejlet* endnu en gang. Hvad er det for en horisontlinje, der gennemskærer dem, og som de bevæger sig ud langs mellem den uklare sump og den hvide himmel? Det er et maskeret billede, de træder i, har vi påstået. I lacaniansk terminologi sammenfalder denne horisontlinje helt enkelt fuldstændigt med den 'imaginære relation', Lacan

⁶¹ Vi vender tilbage til en afgrænsning af den kritisk synliggørende billedpraksis. Bag disse tre skitserede positioner gemmer sig her hhv. Hans Beltings billedantropologi som fremlagt i hans *An Anthropology of Images* (Belting 2011), Horst Bredekamps 'billedaktive fænomenologi', som den defineres i *Theorie des Bildakts* (Bredekamp 2010, eks. p. 22) og sidst W.J.T. Mitchells håndtering af billedfeltet som ikonisk appellerende drift i *what do pictures want?* (Mitchell 2005).

opstiller mellem (ego) a og a´(objekt lille a) (jf. ill. 5). Tropperne vandrer dermed direkte i den skærm, Lacan hævder styrer den imaginære relation.⁶² Som vi alle vel at mærke gør det. Det fascinerende ved denne dokumentariske sekvens er dog, at den registrerer og fremstiller dette. Tropperne trækkes ud mod horisontlinjens forsvindingspunkt, der som objekt lille a aldrig kan nås. De drives med andre ord af arkivets affekt, der er i stand til topologisk at trænge igennem verden uden hensyntagen til dens tidsrumlighed. De trækkes som punkter ud langs en linje af en kraft, der er større end dem, og som derfor samtidig destruerer dem. De er ikke individer, kun tropper.

Når vi her kan lade horisontlinjen sammenfalde med den imaginære relation mellem (ego) a og a´(objekt lille a), så skyldes det, at Jacques Lacan på det synlige felt placerer blikket på objekt lille a's plads. Blikket positionerer egoet direkte i den imaginære relations fiksering. Lacan bemærker nu, at mennesket til forskel fra dyret kan isolere skærmens funktion og midlertidigt 'spille med den' gennem billedet for at etablere betydning.⁶³ De tropper, der er dokumenteret i *Spejlet*, er i den forstand dyr. De kan ikke isolere skærmens funktion og er derfor selv en fuldstændig funktion af den imaginære relation. Således imploderer skærmen for dem i linjen, der i L-skemaet trækkes mellem (ego) a og a´ (objekt lille a). Deres position som individer er nu at forstå som det *punkt*, hvor denne linje gennemskærer det større billede, det placerer individet i. For Lacan er det helt konkret et imploderet punkt, blikket placerer egoet i, når det på det synlige felt trækker egoet til sig. Det er det punkt, hvor blikket gennemtrænger individet for at placere det som en position i *dets* billede. Dette blik ender for individet som dyr nu yderligere i et udslettende blændende punkt for enden af begærsbevægelsens linje: ”*Anti-livets funktion, anti-bevægelsen, ved dette afsluttende punkt, er fascinum, og det er præcist en af de dimensioner, hvor blikkets magt udøves direkte. [...] bevægelsen fremad, der når et slutpunkt i fascinum.*”⁶⁴ En destruktivt fikserende bevægelse. Dette blinde slutpunkts fascinum er nu vel at mærke den samme funktion, Derrida beskriver som arkivets ikonoklasme. Den blikteori, der turneres hos Derrida er en direkte applikation af Lacans spejlteori.

Hvis Derridas beskrivelse af arkivets ikonoklasme således er en applikation af Lacans blikteori, kan vi nu teoretisk fundere den centrale forudsætning for denne afhandlings hovedgreb: Hvis en moderne kritisk billedpraksis forsøger at synliggøre et krydsfelt mellem affekt og arkiv, skal det også være sandsynligt, at et sådant krydsfelt overhovedet eksisterer, før det eventuelt kan synliggøres. Lad os holde os til troppesekvensen. Hvis tropperne, som vi allerede har beskrevet det, trækkes mod blikket langs den imaginære relation mellem (ego) a og a´ (objekt lille a), så skærer den imaginære relation, de trækkes langs, netop ind i mellem affekt og arkiv. Det gør den, idet vi forstår affekten som placeret på Subjektets position (S) og arkivet som placeret på den store Andens position (A) i L-skemaet. I L-skemaet transporteres arkivets store Anden derfor igennem Subjektets ubevidste affektive felt, før det (derfor) placerer vores ego i blikkets blænding. Sådan fungerer

⁶² Jf. Lacan 2002, p. 54, Lacan opstiller L-Skemaet to gange i sit forfatterskabet, skemaet der benyttes her er fra ‘Seminar on “The Purloined Letter”’, der er den seneste af de to.

⁶³ Lacan 2004, p. 95; fr.: 1973, p. 99.

⁶⁴ Lacan 2004, p. 103; fr.: 1973, p. 107.

arkivets ikonoklasme, når det forklares via L-skemaet. Og sådan forklares den i det synlige felt tildækkede overlejring mellem affekt og arkiv. Det væsentlige for denne afhandling er dog ikke primært denne teoretiske skematik. Det væsentlige er, at det er muligt at følge, hvordan der op gennem den moderne billedkunst er en opmærksomhed på, at dette krydsfelt mellem affekt og arkiv eksisterer, og at det kan følges, hvordan der sættes billedkunstnerisk ind for at udvikle kritiske praksisser, der kan synliggøre dette krydsfelt i dets forskellige overlejringer af affekt og arkiv.

Lacan præciserer nu yderligere den imaginære relation ved den for moderne billedteori så skelsættende placering af en billed/skærm (ill. 6), mellem (ego) a og a' (objekt lille a). Denne billed/skærm opererer reciprok som både billede og skærm. Det menneskelige øje, der aktivt etablerer egoet, etablerer det ved at danne et billede foran blikket, således at det ikke ser direkte ind i blikkets udslettende punkt. Øjet etablerer på denne måde betydning ved at forsøge at tildække blikket med det symbolskes billedlige udspænding af den imaginære relation til at blive en flade foran øjet. Den samme destruktion foretager blikket samtidigt reciprok. Blikket fikserer fra sin side øjet og destruerer derved dets evne til at orientere sig i feltet bagved det billede, øjet selv danner. Blikket opererer så at sige ved at foretage en vinkelret usynlig gennemtrængning af det billede, individet danner foran blikket. Af den dobbelte billed/skærm, Lacan illustrerer den imaginære relations reciprocitet med, er altså kun billedet synligt for øjnene, mens skærmen bedst kan forstås som en udveksling, der foregår vinkelret gennem billedet direkte i den imaginære relations linje.

Idet individet etablerer et billede af sine omgivelser, forsøger det altså så at sige at rejse den imaginære relation op i en 90 graders bevægelse, så der dannes et udspændt felt foran øjnene. Det gør det ved at etablere en symbolsk sammensnøring, en sutur, mellem (ego) a og A (den store Anden).⁶⁵ Derved opnås en refleksivt styret symbolsk kontakt til den store Anden, men derved tildækkes og afsnøres også hele den transport, der foregår fra den store Anden i dets arkiviske funktion over Subjektet Es (S) til objekt lille a. Det er hele denne symbolske sammensnørings afsnøring af det, der transporteres gennem objekt lille a af blikket, der ifølge Lacan etableres i spejlstadiet.⁶⁶ Dette er en 'miskending', der spekulært blokerer for adgangen til arkivets reelle, der derfor uhindret kan transporteres gennem blikket og ind i øjnenes fysik.

Når vi har refereret Lacans analyse af individets spekulært miskendende håndtering af den imaginære relation lidt nøjere her, så er det for at fremhæve den topologiske læsning, vi foretager af den. Den imaginære relation, afsnøret som den er spekulært, opererer *derfor* netop uhindret i sine topologiske gennemtrængninger af de topografisk mere eller mindre sammenhængende billedrum, individet danner sig af sine omgivelser.

Hvordan kan individet nu overhovedet eksistere som sansende væsen i den rigide skematik, Lacan etablerer i L-Skemaet? Lacan nævner selv for det æstetiske felt særligt anamorfosens laterale

⁶⁵ Jf. Lacan 2004, p. 103; fr.: 1973, p. 107 og Lacan 2002, p. 39f.

⁶⁶ Lacan 1968.

forskydninger, der så at sige skubber dele af det felt, der afsnøres, gennem den spekulære billed/skærm.⁶⁷ Anamorfosen er at forstå som blikket, der i et konkret billedes sanselighed refraktivt er bragt en anelse ud af sin vinkelrette gennemskæring, og derfor delvist kan afsløres i sin nu ikke længere vinkelrette udfaldsvinkel. Lacan giver som bekendt her det anamorft gennemskærende kranium i Hans Holbeins *Ambassadørerne* som eksempel. I kunsthistorisk forskning er Rosalind Krauss' programskrift *The Optical Unconscious* en af de mest udførlige udfoldninger af denne anamorfiske tænkning.⁶⁸ Her leverer Krauss en sand (mand)jævning af modernismens analytik og analytikere i traditionen omkring kunstkritikeren Clement Greenberg. Hendes kritik af denne modernismeanalytik er lige så enkel, som den er slagkraftig. Hun analyserer denne etablerede modernismeanalytik ved en overlejring af strukturalismens Klein-gruppe med Lacans L-skema (ill. 7). På denne måde kan hun placere den mediale selvrefleksivitet, som særligt Greenberg advokerede for, i den symbolsk sammensnørede udveksling mellem (ego) a og A (den store Anden).⁶⁹ Derved kommer denne modernismekonstruktion udelukkende til at handle om en refleksivt styret kontakt til den store Anden. Modernismens mediale 'selvrefleksion' er således netop det og kun det: selvrefleksiv. Problemet er ifølge Krauss nu, at denne selvrefleksivitet læst gennem Lacans L-skema er strikt spekulær og derved baserer hele sin refleksivitet på den spekulære miskendelse af objekt lille a som konkret objekt (i billedet repræsenteret som figur), individet uvægerligt er sat i. Blikket er nu derfor for denne opfattelse for alvor afskåret fra at blive opfattet som en del af objektet/figuren. Når denne modernistiske analytik da forsøger at gøre op med figuren og dens grund ved at pendulere refleksivt mellem negationerne 'not-ground' og 'not-figure', som de er indikerede, så forstærker det samtidig den refleksive repression af det, der transporteres gennem objekt lille a af blikket. Den etablerede modernismeanalytik følger derfor i sine negationer det symbolskes repressive love, det er afhængig af at negere. Det er nu denne repression Krauss sætter sig for at modarbejde i en række læsninger af eksempelvis Duchamps optiske plader, Pollocks maleri og Picassos arbejdsproces. Læsninger der fremhæver de samme lateralt anamorfiske invasioner af billedet gennem figuren, Lacan selv foreslog. Hvor den etablerede modernismeanalytik altså fremhæver de refleksive udvekslinger mellem (ego) a og A (den store Anden), fremhæver Krauss modsat de optisk ubevidste udvekslinger mellem Subjektet Es (S) og objekt lille a. Krauss' analyse virker enkel og rigtig, og blev udmøntet udstillingsmæssigt som en praktisering af Georges Batailles 'informe' sammen med Yve-Alain Bois i *L'Informe : mode d'emploi*.⁷⁰

Når vi særligt fremhæver Rosalind Krauss' arbejde med anamorfiske invasioner, er det for at anerkende et slægtskab med dette arbejde med at påpege, hvordan det er muligt at udforme en

⁶⁷ Jf. 'Anamorfosen', Lacan 2004, pp. 72-81; fr.: 1973, pp. 75-84

⁶⁸ Krauss 1993.

⁶⁹ Krauss 1993, særligt p. 20 ff.. Greenbergs analyse af modernismens mediespecifikke selvrefleksivitet foreslås specifikt i 'Towards a Newer Laocoon' fra 1940 og følges op i 'Modernist Painting' i 1960 (begge findes i Greenberg 1986 -).

⁷⁰ *L'Informe : mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, udstillingsperiode: 22. maj - 26. august 1996. Se Bois 1996 for uddrag af udstillingsintroduktionen.

kunstnerisk billedpraksis, der delvist er i stand til at åbne den spekulære blokering af det reelle. Det er dog også for at markere en forskel. Hvad Tarkovsky peger på i den dokumentariske afskedssekvens er, at det er muligt at lade en konfrontation mellem affekt og arkiv sammenfalde med billed/skærmen. Mere specifikt peges der på, at det i de *billeder* individet opfatter er muligt at synliggøre de udvekslinger, der ellers foregår uset i *skærmens* imaginære relation. Dette er en radikalt anden åbning af den spekulære blokering af det reelle, end den Krauss arbejder med. Hvor ideen om det anamorfiske eftersporer driftsøkonomiske invasioner direkte i det visuelle, altså direkte i de billeder individet placerer sig over for, så placerer Tarkovsky åbningen af den spekulære blokering i den konkrete betragterkrop. Afskedssekvensen består således på begge sider af det konfronterende klip af figurative og perceptuelt 'normalt' kontrollerbare billeder. Vi opfatter uden større besvær en lille pige, der vender sig om og stirrer ind i kameraet, og vi opfatter ligeledes ubesværet en ballonopsendelse. De udvekslinger konfrontationen fremhæver og forstærker er som nævnt nogle, vi vil beskrive her som udvekslinger mellem affekt og arkiv. Disse foregår som også nævnt normalt usynligt direkte i den imaginære relation, altså i skærmen. Tarkovskys afgørende poetologiske greb er nu at lade disse udvekslinger i skærmen sammenfalde med de, der foregår i afskedssekvensens udspændte billedfelt foran øjnene. Når denne sekvens spændes ud foran øjnene, etableres den almindelige skopiske begærsrelation, som er den, Tarkovsky nu lader sammenfalde med den imaginære relations usynlige udvekslinger. Tarkovskys måde at antyde en intern udveksling mellem de to billeder på hver sin side af klippet er helt enkelt ved at lade den runde form gå igen og så at sige udveksle gensidig figurativ information mellem det runde pigeansigt og den runde ballon. Når vi derfor konfronteres med klippet mellem pigeansigt og ballon, så må vi nødvendigvis inddrage vores skopisk affektuelle reaktioner på Tarkovskys klip for at kunne følge klippets gensidige udveksling af figurativ information. Som vi har beskrevet udvekslingerne mellem affekt og arkiv i afhandlingens indledende beskrivelse, så peger vores affektuelle reaktioner på, at det fremprovokerer en reciprok overkrydsning af affekt og arkiv, hvor et billedpolitisk arkiv invaderer den individuelle sanselighed og fikserer den som affektivt stivnet grimasse i den lille piges ansigt. Omvendt flyder affekten ind og destabiliserer den politiske ikonografis selvtillstrækkelige stringens og fremhæver ballonopsendelsens nervøse skrøbelighed. Det er dette reciprokke felt af overkrydsninger, som normalt foregår usynligt i den imaginære relation, Tarkovsky vil synliggøre med det konfrontatoriske klip. Det gør han, som vi netop har beskrevet, ved at spænde det ud som en filmsekvens foran øjnene.

Der er med dette overkrydsningsfelt tale om den abstrakte billedlige dynamik, Jean-Francois Lyotard i *Discourse, Figure* undersøger og forklarer muligheden af som en *Figural* overkrydsning.⁷¹ Vi vil vende nærmere tilbage til Lyotards forståelse af det Figurale felt senere. Dette overkrydsningsfelt af affekt og arkiv er at forstå som et perceptuelt negativt felt, der opstår i og med de beskrevne reciprokke virtuelle gennemskæringer af aktuelle (billed)kroppe, idet vi betragter den samlede dokumentariske sekvens. I denne gennemskæring 'låner' virtualiteten den

⁷¹ Lyotard 2011.

aktuelle (billed)krops konkretion, mens den aktuelle (billed)krop løsnes fra sin konkretion af virtualiteten. Det aktuelle og dets virtuelle skifter midlertidigt plads, og derfor kan det aktuelles affekter og deres virtuelle arkiv gøre det samme. Når overkrydsningsfeltet af affekt og arkiv er at forstå som et perceptuelt negativt felt, betyder det også, at selve dette Figurale felt fænomenologisk forstået er uden et eget perceptuelt kød. Der etableres altså ikke som i den klassiske montage teknik et 'tredje' billede ud af afskedssekvensens konfrontatoriske klip, men i stedet et negativt overkrydsningsfelt.⁷² Det, der dannes i dette negative perceptuelt kødløse felt, er med andre ord, hvad vi har kaldt *aspekter af arkivets spektralitet i konkret eksisterende kroppe*.

Men hvorfor har Tarkovsky brug for et hårdt klip til at etablere dette overkrydsningsfelt? Hvad vi har omtalt som afskedssekvensens samlede billede består jo mere præcist af to billeder, der ikke blot kommer efter hinanden i sekvensens tidslige forløb, men er sat frontalt op mod hinanden. Et billede af et pigeansigt og et af en ballonopsendelse. Pigeansigtet stirrer mod ballonopsendelsen uden at kunne se den. De befinder sig med andre ord ikke i samme *topografiske* rum, men har alligevel kontakt i det *topologiske* overkrydsningsfelt, klippet etablerer. Derrida nævner i *Memoirs of the Blind* en central taktik til at kunne betragte blikket ved at undgå at stirre direkte ind i det. Den myten om Perseus og Medusa udspiller. Den indirekte betragtens taktik.⁷³ Perseus placerer sig i myten som usynlig i en triangulering, hvor han lader Medusas blik møde dets egen effekt ved at stille et spejl op foran det. Derfra kan han betragte dets ødelæggende effekt udspille sig. Det er den samme trianguleringstaktik, vi inddrages i i afskedssekvensen. Som Perseus måtte gøre sig usynlig for at etablere denne triangulering, så er det sted, hvor afskedssekvensens to billeder mødes, også et perceptuelt set kødløst felt. Konfrontationen udspiller sig foran vores øjne, men der hvor de rammer hinanden for gensidigt at invadere hinandens felter, dette overkrydsningsfelt eksisterer ikke som sted. Et billede der betragter et billede: Der eksisterer ikke noget perceptuelt kød for og mellem vores øjne i dette konfrontationsfelt. Dette felt eksisterer kun for et abstrakt øje, for 'en monokulær kyklopisk betragten', som Derrida kalder denne abstrakte betragten.⁷⁴ Konfronteret med denne blikkets egen spejling, som vi betragter 'blindt', skæres et overkrydsningsfelt mellem affekt og arkiv ud i vores krop. Dette overkrydsningsfelt er parallelt med det overkrydsningsfelt, der synliggøres som krydsende de to billeder, idet de konfronteres med hinanden.

Består arkivets billedlige udfordring ifølge Derridas arkivanalyse i, at det installerer en affektion efter at træde i ét med det uopfattede totalbillede, arkivet allerede har stillet op, så forsøger Tarkovsky altså omvendt at synliggøre, hvordan arkivet altid skærer affektivt ind i de (billed)kroppe, det omfatter. Den topologiske læringsproces, Tarkovsky her foreslår, forsøger at frigøre os fra arkivets blik ved at lade det udspille sig. Denne læringsproces består altså hverken i at lade billedet invaderes anamorfisk af arkivets reelle, den proces Rosalind Krauss analyserer, eller i

⁷² Tarkovsky arbejder dermed med en figurativ udveksling, der overskrider den klassiske montages fragmenterede dynamik, hvor to hårdt klippede billeder kort sagt danner et uafhængigt tredje billede.

⁷³ Derrida 1993, p. 87.

⁷⁴ Derrida 1993, p. 57.

forsøg på at konfrontere det arkiviske blik direkte subverterende ved at vende det afslørende mod sig selv, som Foucault foreslog. Den består i stedet i at forsøge at lære at begå sig triangulerende konstruktivt i forhold til billed/skærmens spekulære udvekslinger mellem øje og blik, mellem affekt og arkiv.

For *Spejlets* aldrende protagonist Alexei handler det om retrospektivt at forsøge at forstå de topologiske gennemskæringer, arkivet har foretaget *i* ham, men uset *for* ham, i hans barndom. Alexei forsøger nu at konstruere et andet liv ved at bevæge sig erindrende ind i det billedligt Figurale krydsområde, der har formet ham, og der synliggøre allerede eksisterende arkiviske gennemskæringer. Erindringen er for ham det tredje sted, der er nødvendig for at kunne etablere en konstruktiv triangulering. Kan han fra dette erindringssted identificere disse allerede eksisterende gennemskærings punkter, kan han måske topologisk konstruere et andet monument, en anden diskursiv krop, med deres koordinater. Hans far omkom som soldat i hans barndom, og han har indtil nu gennem sin opvækst blot blindt måttet følge trop, når han blev trukket frem i forsøg på at nå ham igen i horisonten. Det er denne blindhed, han forsøger at synliggøre erindrende.

Snitflader i dispositiver

Det vi har kaldt aspekter af arkivets spektralitet, der kan synliggøres i et krydsfelt af affekt og arkiv i konkret eksisterende kroppe, kan vi yderligere og mere overordnet forstå som snitflader i dispositiver.

Hvis dispositivet kort sagt kan forstås som den *konkrete* strategiske *eksekvering* af arkivets lov eksternt *på* og internaliseret *i* de menneskelige som ikke-menneskelige videnskroppe, der agerer i arkivet, så er synliggørelsen af de reciproke gennemskæringer af arkiv og affekt netop et forsøg på at synliggøre selve dispositivets konkrete eksekvering igennem disse kroppe.⁷⁵ En måde dette krydsfelt af affekt og arkiv kan fremprovokeres på, er som nævnt ved at etablere en hård konfrontering mellem to billeder. Selve denne hårde kødeligt uformidlede konfrontering kan vi forstå som en snitflade i det dispositiv, der aktuelt eksekverer de konkrete billeder og kroppe. De punkter, denne konfronterende snitflade synliggør, er som nævnt punkter afsat af arkivets topologiske gennemskæringer, og derfor er det også en topologisk flade, de danner. Denne snitflade i et dispositiv er i første omgang det nærmeste, vi kommer det, man kan betegne som et billede i den kritisk synliggørende praksis, vi undersøger her.

I Deleuzes forståelse er dispositivet et strategisk 'multilineært ensemble'⁷⁶. Det består af et epistemologisk videnskompleks af linjer af synlighed og sigelighed, der udskærer, hvilke

⁷⁵ Her støtter vi os til henholdsvis Giorgio Agambens (Agamben 2009b) og Gilles Deleuzes (Deleuze 1986/2004 og Deleuze 1992) forståelser af dispositivet.

⁷⁶ Deleuze 1992, p. 159.

vidensmonumenter eller videnskroppe, der potentielt kan opfattes inde i arkivet. Yderligere består det af kraftlinjer, der udøver magt udefra arkivisk ved at bestemme, hvilke forbindelser, der aktuelt kan etableres mellem det synlige og det sigelige. Sidst består det af subjektiveringslinjer, der, hvis de lykkes, er i stand til at bryde magtens kraftlinjer og i positivt fald vende eller 'folde' arkivets kraftlinjer mod det selv. Det er sådan en subjektiverende vending, vi har fundet udgangspunktet for i Spejlets afskedssekvens. Vendingen i *Spejlet* er retrospektiv. Afskedssekvensen giver derfor kun et indtryk af det dispositiv, der forsøges synliggjort, altså vristet ud af arkivets kraftlinjer, for at kunne vendes. Selve vendingen er den, resten af filmen forsøger at skildre som den aldrende Alexeis retrospektive triangulerende subjektiveringsforsøg.

Det dispositiv, der synliggøres i den snitflade, der opstår af de to billeders konfrontation, kan vi overordnet kalde et krigsdispositiv. Vi vil ikke gå ind i en nærmere analyse af *Spejlet*, men vi kan kort skitsere, hvilken snitflade der med afskedssekvensens konfrontation opstår i krigsdispositivet. Med hensyn til krigens magt over videnskomplekset af synlighed og sigelighed peger konfrontationen på, at krigens kraftlinjer trækker forbindelser mellem de mindste former og deres minimale affekter på den ene side og de største former og deres store affekter på den anden. Mellem et rundt pigeansigt og dets subtile affektionsændringer og en ballonopsendelses storladne, eksponerede og promoverede affekter. Det peger dermed også indirekte på, at dette krigsdispositiv i og med denne magtfulde 'kortslutning' mellem den mindste og den største cirkel udelukker eller umuliggør de forbindelser, der kunne trækkes i feltet mellem disse ekstremer. De medierende forbindelser mellem alle mulige størrelsesnuancer af former og deres affekter umuliggøres. De forbindelser livet kan leves nuanceret med. Det er genoprettelsen af et sådant medierende felt mellem det mindste og det største, Alexei retrospektivt forsøger at foretage. Afskedssekvensens konfrontation peger også på, at dette krigsdispositivs kortslutning mellem det mindste og det største ikke er umiddelbart registrerbart for de videnskroppe, den foretages mellem. Den lille pige kan ikke se den storladne ballonopsendelse, der netop som en del af dispositivets kortslutning er med til at lægge pigens affektive nuanceringsmuligheder døde, illustreret idet hendes ansigt stivner i cirkelns suveræne form. Ligeledes antyder den ekstatisk triumferende aktivitet omkring ballonopsendelsen også en uvidenhed om de destruktive konsekvenser af et systems storladenhed. Det krigsdispositiv der synliggøres her, er altså blokerende for de involverede videnskroppe, det gennemskærer med sine magtfulde kraftlinjer mellem det mindste og det største. Det blokerer disse videnskroppes subjektiveringsmuligheder, deri består dets destruktivitet som krigsdispositiv. Hvad Tarkovsky forsøger at synliggøre med det konfrontatoriske klip er dermed krigsdispositivets abstrakt destruktive funktionsmåde. Krigsdispositivet arbejder topologisk suverænt på tværs af den tidsrumlige topografi, det eksekverer sine gennemskæringer i. Det er en 'krigsmaskine'.⁷⁷ I *Spejlets* øvrige erindringsunivers forsøger den aldrende Alexei nu subjektiverende at vende denne abstrakte funktionsmåde til at være et konstruktivt greb, med hvilket han kan konstruere nye rammer for det

⁷⁷ Deleuze og Guattari analyserer denne 'abstrakte krigsmaskine' i *Tusind Plateauer* (Deleuze/Guattari 2005, pp. 451-549). Det vi er interesserede i her er mere specifikt muligheden af at etablere en snitflade i et dispositiv.

liv, han stadig lever. For viser krigsdispositivet sig at kunne operere destruktivt abstrakt, så beror dets magt mere præcist på, at det opererer kortsluttende i, hvad vi med Lyotard har benævnt som et Figuralt felt. Krigsdispositivet synliggøres i afskedssekvensens bestemte snitflade som værende i stand til gennem den cirkulære form at forbinde forskellige tidsrumligheder og deres affektive værdier i direkte kortsluttende koblinger. Kan denne Figurale kraft nu udnyttes konstruktivt, vil det netop være muligt for Alexei at konstruere nye strategiske rammer for sit liv. Filmen foreslår derfor et Figuralt erindringsrum, der ligeledes er i stand til at arbejde topologisk og med sine gennemskæringer foretage nye sammensætninger af ellers tidsrumligt adskilte og derfor gensidigt skjulte begivenheder i Alexeis tidligere og nuværende liv. De billedlige korrespondancer, filmen etablerer gennem hele dens øvrige forløb, er således ikke blot metonymiske eller metaforiske, som vi har benævnt dem tidligere, men suveræne i deres Figuralt konstruktive sammenføringer af komplekser af synlighed og sigelighed, der netop kun kan sammenføres i det Figurales perceptuelt negative felt.

Den rekonstruerende proces der foreslås i *Spejlet* handler altså ikke om imaginært at kunne forestille sig et andet liv. Den handler om at blive i stand til konkret at konstruere en anden strategisk ramme for liv med de topologiske gennemskæringspunkter, man kan synliggøre ved taktisk at etablere en snitflade i et dispositiv. Når vi opfatter det, snitfladen synliggør, som punkter, så hænger det sammen med, at det konkrete snit er et blandt mange mulige snit, der kan etableres i dispositivet. Snittet kan ikke følge dispositivets forskellige videns-, magt- og subjektiveringslinjer langs deres baner, men netop kun registrere en enkelt topologisk sammenhæng mellem de punkter, linjerne skærer igennem i dette ene snit. Det er denne dispositive sammenhæng, der må brydes op, før andre rammer kan etableres med dets punkter.

1975 : at begynde i midten

”Vi befinder os i det simultanes århundrede, i det sideordnede, vi befinder os i århundredet for det samlede og det spredte.”⁷⁸

Spejlet er fra 1975. De to andre eksempler, vi vil beskæftige os med i denne afhandling, er fra henholdsvis 1925-30 og 2016. Det drejer sig om Aleksander Rodchenkos fotografi og kunstnerduoen Vinyl -terror & -horrors installationsarbejde. *Spejlet* befinder sig altså omtrent i midten af det tidsrum, afhandlingens eksempler spænder over. Dette er måske tilfældigt, men det er ikke tilfældigt, at vi har lagt ud med at beskæftige os med *Spejlet* og altså begynde i midten af det tidsrum, vi vil undersøge.

Først og fremmest: når man arbejder med et historisk materiale, må man i hermeneutisk baseret historievitenskabelig afgørelse, hvordan man vil forholde sig til den fortolkningsmæssige udfordring, de

⁷⁸ Foucault 1998, p. 87; fr.: 2001b, p. 1571.

historiske afstande udgør.⁷⁹ Da vi vil gå videnskæologisk frem i denne afhandling, kan det felt afhandlingen spænder over ikke opfattes på denne hermeneutiske måde. For en videnskæologisk analyse eksisterer der ikke tidsrum at overkomme hermeneutisk. Der eksisterer ikke afstande at overkomme for et fortolkende subjekt, der i en hermeneutisk proces derved kommer i større kontakt med det historiske moment. Udvekslingerne mellem afstand og kontakt må nærmest vendes om, hvis man vil forstå den arkæologiske analyses fremgangsmåde. Den videnskæologiske analyse er interesseret i at operere via det epistemologiske fordelingsystem, epistemet udgør. Dette episteme er for afhandlingens tre eksempler det samme moderne episteme. At det er det samme betyder selvsagt, at de tre eksempler arbejder i det samme epistemologiske fordelingsystem. De er altså epistemisk i kontakt med hinanden, og der eksisterer derfor på dette epistemiske niveau ingen afstand mellem de tre eksempler. Der eksisterer derfor for en videnskæologisk analyse ingen epistemisk afstand at overkomme mellem dem. Epistemet kan opfattes som et internt formaliseringsniveau, der af de diskursive praksisser ”*giver anledning til nogle epistemologiske former, til nogle videnskaber og eventuelt til nogle formaliserede systemer.*”⁸⁰ Epistemet er altså et fordelingsystem mellem de diskursive praksisser og epistemologiske former. De konkrete koblinger, epistemet afsætter, kan vi kalde vidensmomenter. Hvis *arkivet*, som vi har beskrevet det, befinder sig uden for det tidsrumlige volumen, som det eksekverer sig *dispositivt* i, så skal *epistemet* forstås som en epistemologisk formalisering, der adlydende arkivets lov etablerer sig inde i arkivet, men som til forskel fra *dispositivet* ikke selv har nogen udstrækning. Epistemet har ingen selvstændig tidsrumlig udstrækning, dets fordelingsystem er topologisk. Det er netop denne manglende udstrækning, der tillader os at bringe de tre valgte eksempler i direkte kontakt med hinanden. Epistemet, specifikt det moderne episteme, kortslutter de tidsrum, vi befinder os indenfor. Det er den analytiske udfordring, det stiller os overfor.

En udstrækningsløs epistemisk kontakt etablerer nu absolutte afstande eller rettere forskelle mellem de lokale vidensmomenter, epistemet afsætter. Med andre ord: Hvis epistemet ingen tidsrumlig udstrækning har, kan det ikke danne tidsrumlig kontakt eller tidsrumligt formidlende overgange mellem de konkrete vidensmomenter, det afsætter. Epistemet opretter altså ikke de tidsrum, vi er vant til at opfatte historisk med. Epistemet spreder i stedet konkrete lokale vidensmomenter, der ikke kan samles rumligt eller rettes ind tidsligt. Medieteoritiker Knut Ebeling beskriver i sin omfattende arkæologihistoriske analyse *Wilde Archäologie* denne diskontinuert spredende konsekvens af Foucaults udstrækningsløse episteme:

Foucaults Episteme sind seltsam Flach. Diese kybernetischen Systeme sind anonyme Codierungen, die über keinerlei Volumen und keinerlei Schwere verfügen. [...] Foucaults Episteme sind Formationen ohne Innen- und Außenraum [...]. Bei Foucault wird das territorialisierte topographische in ein

⁷⁹ Enkelt sagt findes der (jf. Gadamer 2004, Anden del) tre etablerede hermeneutiske fremgangsmåder.

Rekonstruktionen af det historiske moment via kilder etc., *aktualiseringen* af det historiske moment ved at indføre det i en samtidig diskurs og endelig forsøget på at *indgå i* det historiskes ’virkningshistorie’, dets historicitet, som den moderne heideggeriansk inspirerede hermeneutik, navnlig Gadamer selv, vil gøre det.

⁸⁰ Foucault 2005, p. 261; fr.: 1969, p. 250 angående beskrivelsen af epistemet.

destratificiertes topologisches Modell transformiert. In der *Ordnung der Dinge* wird das Gebiet der Schicht einer zerstreuten Bewegung der Deterritorialisierung [...] ausgesetzt. Hier ist es kein Subjekt mehr, das ein Wissen stiftet, es ist ein in Schichten angeordnetes Wissen, das jedes Subjekt zerstreut. Aus subjektiven Topografien wird bei Foucault eine Topologie des Wissens.⁸¹

Udvekslingerne mellem afstand og kontakt er altså i forhold til de hermeneutiske historieopfattelser på en irreversibel måde vendt om i den arkæologiske analyse. Hvor hermeneutiske historieopfattelser forudsætter et topografisk tidsrum at overkomme, opererer den vidensarkæologiske analyse topologisk. For den vidensarkæologiske analyse eksisterer der således ikke tidsrum at overkomme fortolkningsmæssigt. Opgaven er den radikalt modsatte: Hvordan overhovedet afdække aktuelle forskelle mellem de vidensmomenter, epistemet afsætter? Denne opgave er ikke ligetil. For vidensarkæologien fører den epistemisk udstrækningsløse kontakt rigtig nok til afsættelse af konkrete lokale vidensmomenter, der altid er absolut forskellige fra andre afsatte vidensmomenter. Denne spredning er af denne grund godt nok også, som Ebeling bemærker, en spredning og dermed en afskaffelse af grundlaget for det subjekt, der synes at kunne begribe dets verden som historiske tidsrum. Det er dog populært udtrykt alligevel nemmere sagt end gjort at afskaffe dette begribende subjekt for at kunne opfatte epistemisk kortsluttede og derfor spredende forskelle.⁸² Hvordan overhovedet begribe vores verden diskontinuert? Forhåbningen med denne afhandling er derfor begrænset til, at vi i det mindste så langt som muligt kan følge tre eksempler på kunst, der arbejder med at synliggøre de diskontinuerte spredninger af vores umiddelbare tidsrumlige topografi, der for en vidensarkæologi udgør vores vidensfelt.

Tidsrumligheder er altså for vidensarkæologien ikke nogle, der skal overkommes hermeneutisk. De vidensmomenter, epistemet tillader os at opleve gennem, er spredende forskellige. Denne afhandling forsøger derfor at følge epistemets kontakter og spredninger – i denne rækkefølge. De tre eksempler vi vil analysere er altså forskellige, men denne forskellighed er – vidensarkæologisk betragtet – ikke tydelig på forhånd. Det bliver den først, idet de tre eksempler forbindes epistemisk. Forventningen med denne afhandling er altså ikke at finde sammenhænge og historiske udviklinger mellem de tre eksempler, vi vil analysere. Ideen er i stedet at forsøge at vise, hvordan de vidensarkæologisk kan opfattes som tre *forskellige* resultater af tre *ens* forsøg på at håndtere det *samme* moderne episteme. Vi vil derfor forsøge at vise, hvordan de tre eksempler prøver at håndtere det samme moderne episteme og derfor overordnet benytter sig af den samme synliggørende taktik, men som et resultat af denne taktiske stringens synliggør og konfronterer tre forskellige konkrete dispositiver.

Afhandlingens tre eksempler spænder altså vidensarkæologisk betragtet ikke over noget tidsrum, de har i stedet epistemologisk kontakt. Nogen kunsthistorisk retfærdiggørelse for valget af

⁸¹ Ebeling 2016, p. 132.

⁸² Eller som mediearkæologen Wolfgang Ernst formulerer det: ”*The cultural inclination to give sense to data through narrative structures is not easy for human subjectivity to overcome. It takes machines to temporarily liberate us from such limitations.*” Ernst 2013, p. 56.

eksemplerne og deres tidslige spredning er derfor ikke som udgangspunkt relevant. Den samme argumentation gør sig i vidensarkæologisk forstand også gældende for det mediemæssige felt, afhandlingens eksempler spreder sig over. At der er tale om henholdsvis et filmisk, et fotografisk og et installationsarbejde gør ingen vidensarkæologisk forskel.⁸³

Men hvis det moderne episteme ikke har nogen udstrækning, hvori kan den epistemiske kontakt da hævdes at bestå? Ebeling opsummerer også denne problematik:

Doch was hält die einzelne Schicht zusammen, wenn nicht Jahreszahl und Kausalität? Die Schicht beantwortet die Frage, warum die Dinge innerhalb einer Episteme Ähnlichkeiten aufweisen, ohne dass es eine direkte kausale Beziehung zwischen ihnen gibt. Schichten sind Kohärenzen – Daston spricht von 'morphologischer Kohärenz' –, die nicht von analytischer Konsistenz zusammengehalten werden.⁸⁴

Epistemisk lighed eller kontakt opstår altså gennem morfologiske kohærens. Morfologi er for vidensarkæologien ikke blot en strukturel morfologi, som særligt en lingvistisk strukturalisme vil forsøge at fremanalysere. For en vidensarkæologisk analyse er der i højere grad tale om empiriske overfladekohærens. Foucault giver i anden del af *Les mots et les choses* et bud på, hvordan disse overfladekohærens kan findes og spredes for det moderne menneske. Det moderne episteme opretter for Foucault et helt igennem *empirisk* vidensfelt. At det er et empirisk felt, er det, der udgør det epistemiske brud med klassikkens episteme, der fordeler verden efter et universelt repræsentationsskema. At det moderne episteme fordeler et empirisk vidensfelt betyder, at mennesket nu er konstitueret vidensmæssigt alene af de diskursive manøvrer, det kan foretage i de empiriske udvekslinger mellem det selv og det, der omgiver det. Mennesket befinder sig nu centralt i en empirisk udveksling mellem 'ordene og tingene'. Det er derfor både defineret og begrænset af en 'endelighedens analytik'.⁸⁵ Vi vil ikke begive os ind i en større udlægning eller diskussion af Foucaults definition af det moderne episteme her. Det væsentlige for os er, at dette moderne epistemes empiriske felt og den endelighedsanalytik, det giver mulighed for, netop for Foucault placerer det moderne epistemes menneske over for en empirisk sanselig udfordring, som i sidste ende kan blive til en kunstnerisk æstetisk udfordring. Foucault påpeger således i *Les mots et les choses*, at det moderne menneskes udfordring er en sanselig *modal* udfordring.

Hvis det moderne menneske er placeret centralt i empiriske udvekslinger mellem det selv og det, der omgiver det, så lukker det samtidigt dette menneske inde i det snævre endelige tidsrumligt bundne felt, det selv kan belyse diskursivt. Uden for dette felt afskærer mennesket sig nemlig samtidig fra det, det ikke kan belyse fra dets egen empiriske placering. Det etablerer så at sige et uoverskueligt skyggeområde, et skyggeområde vi kan betegne som menneskets diskursive

⁸³ Medieteoretikeren Jussi Parikka foreslår ligefrem i sit programskrift *What is Media Archaeology?* (Parikka 2012, p. 5), at når man arbejder med arkæologisk, giver det bedst mening at løse den tidsligt hermeneutiske udfordring, et historisk materiale traditionelt giver anledning til, ved simpelthen at tage udgangspunkt i den sammenfletning af fortidige og nutidige teknologier ethvert medie helt konkret fysisk består af, og derfor simpelthen begynde så at sige 'i midten'. Så enkelt kan det, vi forsøger at udrede her, måske forklares.

⁸⁴ Ebeling 2016, p. 123.

⁸⁵ Foucault 2006, p. 298; fr.: 1966, p. 323.

egenskygge. Egenskyggen er det område, menneskets diskurs selv skygger for, idet det navngiver og håndterer det, der omgiver det. "[Menneskets viden er] *begrænset, diagonal og delvis, eftersom den fra alle sider er omgivet af et umådeligt skyggeområde, hvor arbejdet, livet og sproget skjuler deres sandhed (og deres egen oprindelse) for netop dem, som taler, som eksisterer og som er i gang med arbejdet.*"⁸⁶ Det drejer sig derfor for Foucault nu om at blive i stand til at lade "*tingene dukke op i det øjeblik, som er særligt for dem.[.. for at] genfinde den måde, hvorpå tidens mulighed konstituerer sig [..] En sådan opgave implicerer, at alt det drages i tvivl, som hører til tiden; alt det, som er blevet til i den; alt det, som indlejrer sig i dens mobile element, sådan at den flænge uden kronologi og historie viser sig, hvorfra tiden kommer.*"⁸⁷ Kan flængen til tingenes oprindelse åbnes, kan der altså åbnes for den spredning, der ligger uden for menneskets endelighed. Dette at forsøge at forfølge denne 'måde, hvorpå tidens mulighed konstituerer sig på' er det modale projekt, Foucault foreslår. Det er en forfølgelse, der skal foregå ved at forsøge at bryde eller standse den måde, mennesket *omgiver* sig med tingene på. Standse den måde, mennesket empirisk 'gennemløber' dets omgivers overflade på. Det er et projekt, Foucault foreslår kan lade sig gøre ved at forsøge komme så tæt på disse overflader som muligt:

Det oprindeliges niveau er uden tvivl for mennesket det, som ligger tættest på det: denne overflade, som det uskyldigt gennemløber og altid for første gang, og hvorpå dets dårligt nok åbne øjne opdager nogle størrelser, der er lige så unge som dets blik – nogle størrelser, som ikke mere end mennesket kan være alderstegne, men af den omvendte grund: det er ikke fordi, at de altid er lige unge; det er fordi, de tilhører en tid, som hverken har den samme målestok eller det samme grundlag som det. Men denne det oprindeliges fine overflade, som følger hele vores eksistens og aldrig udebliver [...], er ikke en fødsels umiddelbarhed; den er helt befolket af disse komplekse medieringer, som har dannet i deres egen historie arbejdet, livet og sproget; sådan at ved denne simple kontakt, lige fra det første håndterede objekt, lige siden det mest simple behov åbenbarede sig; ved det mest neutrale ords flugt er de alle mellemlid for en tid, som dominerer dem næsten uendeligt, og som mennesket genopliver uden at vide det.⁸⁸

Vi kan forestille os, at det at komme så tæt på disse overflader som muligt handler om at indskrænke det tidsrum, der eksisterer mellem mennesket og dets omgivelser. Kan dette tidsrum indskrænkes fuldstændigt, vil der kunne opstå en nulstilling af det empirisk diskursive manøvrerum, det moderne menneske befinder sig i. Det manøvrerum hvori det 'uskyldigt gennemløber' dets omgivers overflader. En sådan nulstilling vil kunne åbne for den spredning, der ligger uden for menneskets endelighed, uden for dets empiriske rækkevidde. Denne spredning ligger med andre ord ude i menneskets diskursive egenskygge. Denne egenskygges felt er det, vi her betegner som det Figurale krydsfelt. Dette krydsfelt er netop empirisk utilgængeligt, men æstetisk tilgængeligt. Det

⁸⁶ Foucault 2006, p. 315; fr.: 1966, p. 341.

⁸⁷ Foucault 2006, p. 316; fr.: 1966, p. 343.

⁸⁸ Foucault 2006, p. 314f.; fr.: 1966, p. 341.

modale projekt, Foucault skitserer, er altså en empirisk umulighed, men stadig eller netop derfor en kunstnerisk æstetisk mulighed.⁸⁹

I *Spejlet* synliggør Tarkovsky således den runde form som der, hvor den centrale morfologiske kohærens manifesterer sig. Gennem cirkelns runde form åbnes på godt og ondt et spredende felt, filmens karakterer ikke kan manøvrere empirisk i. Det er sikkert ikke tilfældigt, at det er den runde form, Tarkovsky udpeger som den primære form, hvori det moderne episteme for ham at se foretager sine fordelinger, og hvor igennem synliggørelsen derfor kan initieres. Cirkelns geometrisk suveræne form er en afgrænsende form, der figurativt både isolerer og styrker det, der befinder sig i cirklen. Det er samtidig en form, der er central for mekanisk repetitive operationer: tandhjul, aksler, rotationer. Den cirkulære form er derfor velegnet til at gennembryde det empiriske tidsrum, det moderne menneske befinder sig i.⁹⁰ Det gennembrydes i *Spejlet* i krigsdispositivets brutale eksekveringer. Dette gennembrud er dog nu også det, Tarkovsky i *Spejlet* forsøger at bearbejde kunstnerisk. Viser krigsdispositivets gennembrud ud i et Figuralt krydsfelt mellem affekt og arkiv, så er det også dette krydsfelt, Tarkovsky med *Spejlet* forsøger at arbejde kunstnerisk modalt i. I dette krydsfelt er det, at nye mere humane forbindelser skal etableres.

Vi forlader nu Foucaults beskrivelse af, hvor det moderne epistemers morfologiske kohærens kan findes, og hvordan de kan åbnes. En kvalitet ved Foucaults beskrivelse af dette modale projekt er de omfattende perspektiver, han tillægger det. Han leverer dermed perspektiv til denne afhandling, når den vil undersøge potentialet ved en særlig synliggørende taktik, afhandlingens tre eksempler benytter sig af. De benytter sig netop af denne taktik for at åbne betragternes empiriske relation til deres omgivers overflader. Det er praksisser, der forsøger at standse den uskyldige 'genoplivning' af overfladerne, Foucault beskriver. Det er praksisser, der forsøger at synliggøre og definitivt nulstille vores umiddelbare gennemløb af de overflader, der omgiver os, for at åbne et andet område. Det område vi har kaldt et Figuralt krydsfelt. De tre eksempler, vi har valgt, er, ud over at være spredt over et stort tidsrum, derfor også alle umiddelbart, hvad man vil forstå som 'figurative'. Det er de for at kunne illustrere netop dette forsøg på at standse og nulstille et uskyldigt gennemløb af omgivende overflader. Det der umiddelbart tager sig uskyldigt og fortroligt kohærent ud ved disse eksempler, det vi kan 'se hvad forestiller', det er netop dette fortrolige vidensfelt. De

⁸⁹ Foucault fuldførte aldrig en samlet udforskning af dette modale projekt som et snævert kunstnerisk æstetisk projekt, selv om der findes anslag til et større projekt, der var i støbeskeen på dette tidspunkt i forfatterskabet. Foucault havde netop på dette tidspunkt indgået en forlagskontrakt på et værk om udviklingen af maleriet fra renæssancen til moderniteten med arbejdstitlen 'Le Noir et la surface'. Et værk han desværre aldrig færdiggjorde (Jf. Foucault 2009, forordet p. 10). Foredraget *La Peinture de Manet* (Foucault 2004, eng. ovs.: Foucault 2009), afholdt over en årrække fra 1967-1971, kan betragtes som et forarbejde til dette, ligesom Foucault andre steder skrev specifikt om billedkunst. Den berømte analyse af Velazquez' *Las Meninas*, der indleder og afrunder *Les mots et les choses* er selvfølgelig også central for forståelsen af Foucaults arbejde med billedkunst.

⁹⁰ To referencer melder sig umiddelbart. Gilles Deleuze lægger netop i *Francis Bacon : Logique de la sensation* (Deleuze 2002) ud med at beskrive cirkelns suveræne afgrænsningsfunktion. En afgrænsning, der både isolerer og styrker det, der befinder sig i cirklen. Walter Benjamins 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' (Benjamin 1991, I) kan yderligere i vidensarkæologisk sammenhæng forstås som en analyse af moderniteten som manifesteret gennem rotationspressens mekaniske cirkulering.

tre eksempler arbejder 'figurativt' for at få deres betragtere til at sænke paraderne: Her i det figurative er der ikke tale om kunstneriske tegn, I kan roligt engagere jer i at gennemløbe dets overflader på vante måder. Når disse parader er sænket, er det, at værkerne kan sætte ind med at synliggøre disse uskyldige gennemløb.

Vi kan nu snart svare på, hvorfor vi med *Spejlet* har valgt at begynde i 'midten' af det tidsrum, afhandlingen spænder over. Selv om vi endnu ikke har beskæftiget os med de to øvrige eksempler, så kan vi godt afsløre, hvad det overordnet er for dispositiver, disse to eksempler prøver at synliggøre taktisk og imødegå med et strategisk alternativ. Aleksander Rodchenko forsøger i sit fotografi at synliggøre et konservativt borgerligt dispositiv og imødegå det med, hvad han opfattede som et revolutionært alternativ, mens Vinyl -terror & -horror forsøger at synliggøre, hvad vi kan kalde vores samtids neoliberale dispositiv og imødegå det med en parallel krop af modstand. Hvordan placerer *Spejlet* sig i forhold til disse taktiske synliggørelser og strategiske svar?

Tarkovsky emigrerer til vesten i 1982 og fuldfører dermed en ideologisk, kulturel og personlig emigration, der begyndte lang tid før, men som kan siges at være gennemført kunstnerisk med *Spejlet*. Er *Spejlet* i sin indre komposition bygget op omkring en snitflade i et krigsdispositiv, så kan filmen i det ydre samtidsperspektiv, den er skabt i, yderligere siges at foretage et snit i det koldkrigsdispositiv, Tarkovsky selv stod i. Tarkovsky betragtede således angiveligt ikke selv sin emigration til vesten som en redning af sit kunstneriske projekt, men snarere som et uundgåeligt og ødelæggende brud i en situation uden alternativer.⁹¹ *Spejlet* fremstår i dette ydre koldkrigs perspektiv som en illustration af et låst scenarie uden alternativer. En illustration af en såkaldt 'kold' krig. En illustration af et låst scenarie mellem på den ene side storpolitisk hårde arkiveringer og på den anden side nervøst affektive bevægelser, der ikke kan finde nogen politisk ramme at etablere sig i. Lykkes protagonisten Alexeis erindrende subjektiveringsproces i filmens indre ramme, så er det påfaldende, at denne subjektivering først lykkes for ham retrospektivt. Den retrospektive proces, der foreslås i *Spejlet*, er primært en traumeforvandlende proces. Så overbevisende den retrospektive genetablering af Alexeis liv end forekommer i filmen, så er det stadig et forsøg på at redde et liv, der indtil nu ikke har fået lov at udfolde sig. Den strategi, der foreslås i *Spejlet*, er en retrospektiv konstruktiv strategi. Filmens foreslår ikke nogen løsning på det *aktuelle* krigsdispositiv, dens karakterer befinder sig i. Hvad den i stedet gør er at beskrive en paralysering af disse karakterer mellem to ekstremer, hvilket også må kunne forstås som en kommentar til det aktuelle koldkrigsdispositiv, der herskede under filmens tilblivelse. Filmens øvrige primære karakterer, Alexeis far og mor, fremstilles derfor som låste. I filmens yderst komplekse Figurale felt af billedlige korrespondancer kan vi kort fremhæve bare en enkelt korrespondance, der illustrerer denne paralysering. Moderen skildres således i to større badescener

⁹¹ Chris Marker følger i *One Day in the Life of Andrei Arsenevich* (1999) Tarkovskys arbejde med sin sidste film *Offeret* (1986). Her skildres et tab af en levende forbindelse til den russiske kultur, han emigrerede fra, mens han samtidigt opfatter sig som kulturelt hjemløs som immigrant.

(ill. 8 og 9). Først en intim overrisslingsscene mellem hende og faderen.⁹² Kort efter et bad på det forlagstrykkeri, moderen er korrekturlæser på.⁹³ Overrisslingsscenen åbner til det omgivende beboelsesrum, der opløses af gennemtrængende vand. Overrisslingen er dermed en tydelig initiering ind i et formativt sanseligt rum. Badet på forlagstrykkeriet er omvendt et forsøg på at undslippe den frygt, der terroriserer moderen i hendes korrekturarbejde på det statskontrollerede forlag. Hun prøver at genoprette et indre formativt rum under bruserens sanselige vand, men det mislykkes, da bruseren efter kort tid løber tør for vand. Der eksisterer altså reelt ikke noget aktuelt manøvrerum mellem disse to tilstande, moderen befinder sig i. Mellem det privates indre affektive rum og statens kontrollerede arkiverende rum. Den stat, der omgiver moderen på trykkeriet, omgiver hende ikke intimt overrisslende, men omgiver hende med det industrielle bruserums præcise og hvide overflader. Dette er et præcist og tydeligt rum, der ikke tillader intimitet, ikke tillader affektive bevægelser eller korrekturfejl i det materiale, der står for snart at skulle kunne indgå friktionsløst i statens selvfortælling, i statens arkiver. Omvendt viser det intime overrisslingsrum ikke ud mod den aktualitet, der omgiver moderen. Tarkovsky undersøger her endnu en gang mødet mellem affekt og arkiv og finder en tredje mulig modus af dette møde. Er soldaterne i den dokumentariske trossesekvens, vi har analyseret, ved at blive udslettet som dyr i et kiastisk helvede, en implosion hvor mørk sump og hvid flade, affekt og arkiv, flyder sammen for dem, så er moderen her et *vidende* dyr. Hun *ved*, hun kan se, at hun er fanget som et dyr mellem et privat affektivt vådområde og et hvidt arkiverende statsrum. Hun er derfor ikke som soldaterne ved at blive trukket forsvarsløst ned i en endeløs sump, hun står ret op og ned i en bruseniche og må le nervøst opgivende, da bruseren løber tør for vand. Her er affekt og arkiv ikke ved at implodere og udslette hende, her er affektens rum og statens ydre arkivering så hårdt afgrænsede, at de ikke tillader hende at knytte eller folde de forbindelser mellem dem, der er nødvendige for at kunne påbegynde en aktuell subjektiveringsproces.⁹⁴ Hun må nøjes med at stå ret op og ned i det paralyserende sammenstød mellem affektens bevægelser og statens tydeligt kontrollerede arkivering. Hun er paralyseret i en kold krig mellem to ekstreme tilstande.

I dette paralyserende scenarie, som vi har kaldt et koldkrigsscenario, er det, at *Spejlet* peger på en erindrende strategi som en mulig vej ud af denne paralysering. En anamnetisk strategi til at foretage en retrospektiv rekonstruktion af en ny ramme for et liv. Det er, som vi har vist det, en strategi, der fungerer triangulerende ved at spille arkivet ud mod sig selv og på den måde lade det afsløre dets affektuelle overskridelser for en (eksempelvis erindrende) betragtning, der placerer sig i trianguleringens tredje ben netop for at kunne undgå arkivets ikonoklastisk destruktive overskridelser. Protagonisten Alexeis erindringer fungerer således i filmen som en række spejle for en anamnetisk rekonstruerende betragtning. Den strategi, der foreslås i *Spejlet* til at imødegå

⁹² Scenen begynder her, linket er tidsmarkert: <https://youtu.be/9Yn9q25NWAw?t=1061> .

⁹³ Scenen begynder her, linket er tidsmarkert: <https://youtu.be/9Yn9q25NWAw?t=2020> .

⁹⁴ Vi vender som allerede nævnt nøjere tilbage til spørgsmålet om subjektivering i kapitlet 1 'Ankomster'. Med subjektivering menes der her som senere den proces, Gilles Deleuze har beskrevet som en foldning (Deleuze 1986/2004).

koldkrigsdispositivets paralysering, er altså en triangulerende retrospektiv *tilbagetrækning* fra selve konfrontationsfeltet mellem affekt og arkiv. Netop med denne tilbagetrækning skiller *Spejlet* sig ud fra de to andre eksempler, vi vil arbejde med. Både Aleksander Rodchenkos fotografi og kunstnerduoen Vinyl -terror & -horrors installationsarbejde forsøger at installere betragterne direkte i konfrontationsfeltet mellem affekt og arkiv. Deres strategier er således ikke retrospektivt rekonstruktive, men aktuelt konstruktive. De forsøger nu yderligere, som vi vil vise senere, ikke blot at arbejde konstruktivt i dette felts aktualitet, men forsøger i yderste konsekvens at synliggøre det endnu ikke eksisterende for at virkeliggøre det. De anvender den topologisk konstruktive funktion til at konstruere det endnu ikke eksisterende. De arbejder altså ikke retrospektivt, men radikalt prospektivt, hvad vi i denne afhandling vil kalde anterospektivt.⁹⁵

Derfor begynder vi i midten af det tidsrum, afhandlingen umiddelbart spænder over. Fordi vi dermed begynder 'længere væk' for at bevæge os 'tættere på' det konfrontationsfelt, vi er interesserede i. Vidensarkæologien arbejder på den måde nærmest 'rumligt' til forskel fra de tidlige forløb, hermeneutisk baseret historievitenskaber vil forsøge at håndtere.⁹⁶ De tre eksemplers taktik er således den samme. De forsøger taktisk at synliggøre krydsfeltet mellem affekt og arkiv, og de forsøger at synliggøre, hvordan det aktuelle dispositiv således eksekverer sig i et Figuralt overkrydsningsfelt mellem affekt og arkiv. Denne synliggørelse foretager de ved at etablere snitflader i de respektive dispositiver, de arbejder indenfor. De strategier, de nu imødegår disse dispositiver med, er dog forskellige. Hvor *Spejlet* arbejder retrospektivt, arbejder de to andre eksempler anterospektivt. Vidensarkæologisk betragtet går de to andre eksempler således 'tættere på' og forsøger endda en fremadrettet overskridelse af de aktuelle dispositiver, de synliggør.

Fra hver sin side af det koldkrigsdispositiv *Spejlet* synliggør, korresponderer Aleksander Rodchenkos fotografi og kunstnerduoen Vinyl -terror & -horrors installationsarbejde på et vidensarkæologisk niveau med hinanden. Denne korrespondance på tværs af et tidsrum vil vi også prøve at afdække med denne afhandling.

Vi vil prøve at lade epistemets kortslutninger forstyrre og i bedste fald ødelægge vores forudfattede opfattelse af det tidsrum og de objekter, vi har med at gøre her.

⁹⁵ Giorgio Agamben benytter sig af figuren 'Futur anterior', som en beskrivelse af vidensarkæologiens topologisk konstruktive arbejde tværs gennem tider (Agamben 2009a, p. 107). I billedanalytisk sammenhæng virker begrebet anterospektiv, som er konstrueret til lejligheden her, mere præcist rettet mod visuelle processer, derfor benytter vi det. Antonymet til 'retrospektiv' er godt nok 'prospektiv', men det prospektive er knyttet til en fremskrivning af en nuværende situation. Anterospektiv har vi dannet af 'anterograd', der til forskel fra prospektiv ikke beskriver en fremskrivning, men både kan beskrive en fysisk bevægelse frem, og en amnesi, der fra et traume umuliggør erindring af fremtidige hændelser. Det anterospektive beskriver i forlængelse af dette et radikalt visuelt brud, hvor det ikke er muligt at orientere sig umiddelbart i det kommende, der konstrueres topologisk 'på forhånd' i en visuelt overskridende strategi.

⁹⁶ Foucault formulerer denne forskel tydeligt i det kendte foredrag, som også er citeret som dette afsnits motto, 'Des espaces autres'(da.: Andre rum): "Det er i termodynamikkens 2. lov, at det 19. århundrede har fundet sine vigtigste mytologiske ressourcer. Vort århundrede er måske snarere rummets århundrede. Vi befinder os i det simultanes århundrede, i det sideordnede, vi befinder os i århundredet for det samlede og det spredte. Vi befinder os i en tid, hvor verden, tror jeg, opleves mindre som ét stort liv der udvikler sig gennem tiden, end som et net der forbinder punkter og fletter sine tråde." (Foucault 1998, p. 87; fr.: 2001b, p. 1571).

Billedrummet som et atlas i verden? : opposition

Billedrummets balancering i dybden mellem det modernes arkiv og affekt

Udstillingen *Nouvelles histoires de fantômes* afholdt på Palais de Tokyo i 2014 og kurateret primært af kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman leverer et godt udgangspunkt for at overveje, hvordan vi kan forstå det fremprovokerede abstrakte krydsfelt af affekt og arkiv, vi er interesserede i.⁹⁷ Georges Didi-Huberman byggede således sin udstilling op som en fysisk adskillelse af affekt og arkiv. Det var en adskillelse, der forsøgte at åbne et fænomenologisk set positivt og empatisk tilgængeligt billedrum mellem affekt og arkiv. Det var altså en udstilling, der opererede med de samme begreber, som vi gør her, men som forsøgte at adskille dem i stedet for at krydse dem ind over hinanden. Som sådan er Didi-Hubermans billedtænkning fænomenologisk direkte opbyggelig, mens den billedtænkning vi forfølger er kritisk vidensarkæologisk. Når Georges Didi-Hubermans billedfænomenologi og eksemplificeringen af denne i *Nouvelles histoires de fantômes* alligevel benyttes som en indgang her, er det fordi, den er et af de mest reflekterede nyere forsøg på at forstå det moderne billedrum fra et billedfænomenologisk udgangspunkt. Den er med andre ord en yderst kvalificeret opponent, hvis man vil forsøge at forstå det krydsfelt af affekt og arkiv, der interesserer denne afhandling.

Udstillingen åbnede via sit udstillingsdesign et dybt billedrum, der må forstås i den billedfænomenologiske tradition, Didi-Huberman bearbejder. Ved at åbne dette dybe billedrum provokerede udstillingen først og fremmest den kritiske billedarkæologiske fundering i billedfladens konkrete refleksivitet, men den viste også indirekte grænserne for sin egen billedfænomenologiske tradition, grænser den deler med de senere års mediefænomenologi: Udstillingen var udelukkende opbygget af digitale reproduktioner – hvordan afgrænse billedet og kroppen og relatere dem som billedkroppe i det digitale arkivs rum?

Didi-Hubermans billedtænkning kan i sin dobbelthed af krop og billede ses som et forsøg på at sammentænke to dominerende positioner i de senere årtiers europæiske billedtænkning, henholdsvis fransk antropologisk billedtænkning og den primært tysksprogede Bildwissenschaft.⁹⁸ Didi-Huberman er ikke ene om at forsøge en sådan sammentænkning, eksempelvis er dette også Hans

⁹⁷ Udstillingsperiode: 14/02/2014 - 07/09/2014, se: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/georges-didi-huberman-et-arno-gisinger>. Udstillingen var medkurateret af Arno Gisinger.

⁹⁸ Kort forklaret vil franske antropologiske billedtænkninger som eksempelvis hos Jean-Pierre Vernant ofte benytte strukturel antropologi som central reference, mens den tysksprogede Bildwissenschaft ofte vil forankre sin billedtænkning i Aby Warburgs specielle nietscheansk-empiriske billedteori. Dette er dog ikke entydigt, eksempelvis er Gottfried Boehms, med Bildwissenschaftten forbundne, deiktiske billedfænomenologi en videreudvikling af husserlsk fænomenologi, jf. Boehm 2007 p. 19 ff.. Mens begge traditioner kan betegnes som antropologiske billedtænkninger, er forskellen et spørgsmål om agens, der placeres hhv. primært i antropologiske strukturer eller transhistoriske billeddynamikker. Se Bredekamp 2003 for et forsvar for og en oversigt over den tyske Bildwissenschaft. For en kritik af den fornyede interesse for Warburgs trans- eller ahistoriske billedtænkning, særligt efter den store Warburg-konference i Hamborg i Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg i 1990, se Werckmeister 2006.

Beltings eksplicitte mål med sin *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*,⁹⁹ men hvor Beltings mål er at sammenføre billede og krop som helt bogstavelige billed-kroppe, der til dette formål nødvendigvis som udgangspunkt må fastholde mediet i dets (fysiske/kødelige) materialitet, foretager Didi-Huberman en dialektisk paradoksal sammentænkning, der forsøger at skille og genføre billedet og kroppen i balancerede differencer.¹⁰⁰

Hensigten er ikke her hverken at analysere Georges Didi-Hubermans freudiansk differerende billedfænomenologi i detaljer eller diskutere udstillingen i strikt museologiske eller udstillingshistoriografiske rammer, men at forsøge at beskrive implikationerne af det billedrum, udstillingen advokerede for. Et billedrum der balancerer mellem det modernes arkiv og affekt. Beskrivelsen af denne balancering vil i dette projekts sammenhæng åbne for at videreudvikle en kvalificeret billedrelateret diskussion af konstellationen arkiv-affekt, der ud over at have vundet indpas som frugtbare analytiske begreber de senere år også har sine særlige mere eller mindre eksplicitte versioner på billedfeltet. En af de tydeligste versioner findes allerede nævnt hos en af Didi-Hubermans tætteste valgslægtskaber: Kunsthistorikeren Aby Warburg, der efterhånden samlede sin forståelse af billedet som et kompleks af affektive energier og arkiviske matricer i det effektive paradoks, han holdt sammen i begrebet om 'pathosformlen'.

Nouvelles histoires de fantômes var opbygget som en eksemplificerende aktualisering af Aby Warburgs mnemosyneprojekts planche 42. Udstillingen skulle være et 'dyk' ned i denne planche, der af Warburg beskrives som omhandlende 'Leidenspathos in energetischer Inversion'.¹⁰¹ Disse inversioner bliver i udstillingens eksemplificering til en montage af billeder af sorg og aggression (se eks. ill. 10). Intentionen var både at vise de gestiske ligheder, der kan forekomme mellem disse modsatrettede udtryk, ligheder billedkunsten er særligt velegnet til at fastholde og fremvise, og samtidig 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 hæven af åbne hænder i sorg, klage og afmagt i montagen vekslede med billeder af hævdede knyttede hænder i anræbelse, oprør og aggression. Målet med denne sammenstilling var ifølge introduktionsteksten 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']*".¹⁰²

⁹⁹ Førsteudgivelse 2001, engelsk oversættelse Belting 2011.

¹⁰⁰ Jf. Beltings programartikel 'Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology' (Belting 2005), der i en modereret version også udgør første kapitel i hans *Bild-Anthropologie*.

¹⁰¹ Planche 42 med tilhørende beskrivelse og referencer:

http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=1042

¹⁰² Jf. introduktionstekst ved indgangen til udstillingen.

Det kendetegnende er i første omgang, at udstillingen var scenograferet som en sejlads *på* og svømning *mellem* billeder. Efter 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 projicerede loopende kortere filmsekvenser iblandet enkelte projicerede fotos (ill. 11).¹⁰³ 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 (ill. 12).¹⁰⁴ 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 mørkelagt som et potentielt uendeligt dybt rum, der suggererede et dyk ned i den ubegribelighed og ubegrebslighed, begærsdynamikkernes aggressivt-affektive overskridelser opererer fra. I dette vertikale faldende rum steg billederne og videosekvenserne op af, eller tonede frem i, mørket. Det *billedrum*, det rum for billeders eksistens, udstillingen advokerede for, åbnedes således fysisk for de besøgende *mellem* det atlas eller tableau af billeder, man mødte i overblikkets sejlads hen over billedmængden og de enkelte billeder, der steg op mod en som aquaøse fremkomster i det nære blik nede i udstillingen. Mellem arkiv og affekt.

Udstillingen var således en tydelig eksemplificering af den særlige freudiansk differerende billedfænomenologi, Georges Didi-Huberman har gjort til sit kendetegn. Tydeligst formuleret i hans metode-programmatiske *Devant l'image: Questions posée aux fin d'une histoire de l'art* spændes billedet ud som en dynamisk differeren mellem en distanceret ikonologisk-semiotisk læsning af billedets 'læseligt-synlige' strukturering og samme billedes 'affektuel-synbare', der rammer en (for) tæt på.¹⁰⁵ Billedet bevæger sig mellem dets læselige *synligheder* og dets blotte *synbarheder*. 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.¹⁰⁶ Pointen for Didi-Huberman er, at billedet ikke, og mindst af alt, kan fikseres i disse yderpunkter. Hverken en ikonologisk-semiotisk læsning af billeder, som portrætteret 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 i overblikket og de ligeledes uoverskueligt overproportionerede enkeltprojektioner, man mødte nede

¹⁰³ Se udstillingsoversigten ill. 14 for et overblik over de viste titler og fotos samt beskrivelsen af udstillingsscenerografien som et dyk fra sejlads *på* til svømning *nede* i begærsdynamikkens aggressive overskridelser.

¹⁰⁴ Se https://1drv.ms/v/s!AkFDSchEFFV1muoxXYfdbP_a3VuK0Q for en egenproduceret videogennemgang af udstillingen.

¹⁰⁵ Didi Huberman 1990b, engelsk oversættelse: Didi-Huberman 2005.

¹⁰⁶ Dikotomien synlig-synbar er min oversættelse af Didi-Hubermans begrebspår 'visible' og 'visuel' (Didi-Huberman 1990, p. 37). Den engelske oversættelse er 'visible' og 'visual' (Didi-Huberman 2005, p. 27).

på udstillingsgulvet. Den rette distance gaves ikke i dette rum, hverken en optisk eller haptisk aflæsningsstabilitet. 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 dynamisk differerende rum. Et billedrum ja, men et *antropologisk* billedrum kroppen kan bevæge sig ind i helt konkret, som eksemplificeret i udstillingen. Og så alligevel et antropologisk *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 inde i dette rum, hvor billede og krop ikke kan overlejres roligt, men må fluktuere mellem affekt og intellekt. Løftede sørgende hænder kan så nemt gå igen som hævede næver i kollektivt oprør eller aggression.

Hvis vi ovenfor har beskrevet det paradoksale billedrum, udstillingen advokerer for, som et, hvor billedets eksplosion af dets rum mellem en affektuel synbarhed og et læseligt synligt plan skaber et momentant 'undertryk', der skiller krop og billede ud fra hinanden, er dette samtidig den gensidige konstituering, der skal sikre både kroppen og billedet deres udbredelse, deres eksistens, som funktion af hinanden. Denne 'balancerede' eksplosion og adskillelse er netop Didi-Hubermans moderne 'politiske fortolkning' af Warburgs planche 42, som han omtaler i den ovenfor citerede introduktionstekst til udstillingen. Warburgs planche indeholder rigtig nok 'Leidenspathos in energetischer Inversion' som tilstande fra død over sorg til fortvivlelse og oprørthed, men ikke billeder af direkte aggression og oprør som i Didi-Hubermans aktualisering af planchen i udstillingens billedmontage.¹⁰⁷ Udstillingen fremhæver derved, med denne udvidelse af begærsdynamikkens rækkevidde over hele skalaen fra individuel sorg til kollektiv aggression, behovet for at kunne opretholde en distance til denne dynamik. Warburg var som bekendt selv opmærksom på dette distancebehov og formulerede nødvendigheden af at oprette et 'Denkraum' mellem impuls og tanke.¹⁰⁸ Det er således for både Warburg og Didi-Huberman en billedpolitisk nødvendighed at være i stand til at identificere billeders spændingsfyldte konstellation af impuls og tanke i deres æstetisk-gestiske 'pathosformler', for at undgå, at den begærsdynamik, de er billeder af, sætter sig uformidlet igennem i kroppen gestisk og dermed destruerer muligheden af et rum mellem krop og billede.

Men at skille krop og billede ud fra hinanden for at sikre deres gensidige konstituering og eksistens, hvilket vil sige at holde et differerende eksploderende billedrum i en balance, hvor det bevarer sin imaginære rumlighed, hvordan forklarer Didi-Huberman i sit teoretiske værk og gennem denne

¹⁰⁷ For en gennemgang af planche 42, se 'Guide to reading Plate 42, Engramma no. 2, oktober 2000: <http://www.egramma.it/rivista/tavola/inglese/ottobre/saggio.html> .

¹⁰⁸ Behovet for denne distance som et 'Denkraum', og dets truende implosion, går gennem hele Warburgs forfatterskab, men formuleres tydeligst henholdsvis politisk i det billedantropologiske essay 'Schlangenritual' og i den sene indledning til Mnemosyne-atlasset (Warburg 1999), hvor dets nietscheanske trans- og tvangshistoriske grundlag udfoldes i hele dets konsekvens. Den politiske situation i 1929, hvor indledningen skrives, ligger som undertekst. "Bevidst skaben distance mellem sig selv og omverdenen kan vel betegnes som den menneskelige civilisations grundhandling." lyder den første sætning som bekendt i denne intense tekst.

udstillings eksemplificering denne mulighed? Med fare for at simplificere Didi-Hubermans billedtænkning kan en række skridt eller elementer i forsøget på at gennemføre denne billedpolitiske adskillelse og balancering skitseres.

Mørke : det reelles vertikale dybde

Først, for at billedet overhovedet kan opstå og eksistere, behøves mørke. Et konkret kropsligt såvel som et blanchotsk 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:

[..] the visual event of the painting happens only starting from this rend that, before us, separates what is represented as remembered from *everything that presents itself as forgotten*. So the most beautiful aesthetics – the most desparate, too, since they are generally doomed to stalemate or madness – will be those aesthetics that, in order to open themselves completely to the dimension of the visual [da: det synbare], want us to close our eyes before the image, so as no longer to see it but only to look at it, and no longer forget what Blanchot called ‘the other night’, the night of Orpheus.¹⁰⁹

Som sådan indskriver Didi-Huberman sig umiddelbart i den ontologisk funderende moderne billedfænomenologi, der opfatter billeder som værens-tilsynskomster, begivenheder, der som ’seins-vorgang’ kan åbne væren ved at gå ’foran’ og lyse ny væren ind det værende, hvor sanserne og sproget kan forankre det og dermed fuldføre en ’Zuwachs an Sein’, en værensudvidelse.¹¹⁰ 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.

Men Didi-Hubermans billedtænkning følger sig alligevel ikke restløst ind i en sådan ontologisk billedtænkning, han bedriver snarere 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.¹¹¹ Lacans skelnen mellem syn og blik er fuldt ud parallel med Didi-Hubermans skelnen mellem det synlige og det synbare. Når billeder har brug for et perceptuelt mørke, er det ifølge Lacan for at afskære synet og åbne det for blikket. Idet synet i det imaginæres

¹⁰⁹ Didi-Huberman 2005, p. 157; fr.: 1990b, p. 189.

¹¹⁰ Gottfried Boehm, der som elev af Hans-Georg Gadamer må betragtes som den tydeligste nulevende eksponent for denne ontologisk funderende billedfænomenologi i traditionen fra Heidegger, giver både et historisk rids af denne tradition og et tankevækkende forsvar for den i ’Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst’ (Boehm 2007, p. 243 ff.).

¹¹¹ Lacan 2004, p. 65 f.

mørke afskæres fra sin kontrollerende funktion, mister det først og fremmest sin fornemmelse for sin egen krops afgrænsning, som det ikke længere kan se.¹¹² 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 traumatet: 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.¹¹³ Kroppen og øjet støder mod det synbares reelle, når det forsøger at følge billedet til dets begyndelse, der for Didi-Huberman skal findes i selve det synbare. Det er disse sammenstød mellem kroppen og det synbares reelle, der placerer denne billedtænkning i et differerende felt, der adskiller den fra den beskrevne strikt ontologisk funderende billedfænomenologi. 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 forholdsvist enkelt kunne forklare adskillelsen af krop og billede i Didi-Hubermans billedforståelse: Det rum, billedet opretter, er et dialektisk paradoksalt rum mellem det synlige arkiverbare 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. Som allerede antydnet understregede udstillingens vertikale gennemløb denne pointe, idet man først introduceredes for det synliges aflæselige overblik, for dernæst nede på det mørke udstillingsgulv at blive konfronteret med de enkelte billeder, der steg op som lysende fremkomster i det nære blik: Mørket var vel at mærke et gulv her, en *reel grænse* der bar ens krop, en potentielt uendelig dybde, man ikke kunne gennemtrænge kropsligt.

Inkarneret refleksion

Men *billeder* kan gennemtrænge det reelles gulv eller grænse nedefra. Krop og billede kan ikke holdes entydigt adskilt, som umiddelbart foreslået ovenfor. Billeder kan overskride kroppens

¹¹² Lacan 2004, p. 71.

¹¹³ jf. Didi-Huberman 2005, p. 246 ff.; fr.: 1990b, p. 290 ff.

grænse og udbrede sit lys bag lukkede øjne eller i øjne, der tilsyneladende ser noget andet eller ikke kan fikseres dets tilstedeværelse sanseligt. Billeder tildeles på denne måde den konstituerende agens i Didi-Hubermans billedopfattelse, men vel at mærke en aggressiv epidemisk agens.¹¹⁴ Billeders synbarhed rammer kroppen som et slag gennem øjet og kan flå en rift i kødet, flænse det åbent som 'image-déchirures'.¹¹⁵ Dette har været det centrale produktive udgangspunkt i Didi-Hubermans billedforståelse, tydeligt siden hans afhandling om Fra Angelico *Fra Angelico, dissemblance et figuration* og måske mest politisk konsekvent i hans senere *Images malgré tout* om muligheden af at afbilde Holocaust.¹¹⁶ Når dette er helt centralt for Didi-Huberman, skyldes det ifølge ham, at kristen billedtradition nu har været i stand til at imødegå denne billeders epidemiske åbning af kroppen i en reflektiv billedbrug, der har vendt denne aggressivt 'stumme' reelle synbarheds trængen ind i kroppen til en skabelse af indre inkarnerede læselige synligheder. Nøgleanalysen, og nøgleanalysen i Didi-Hubermans værk overhovedet, er her analysen af Fra Angelicos fresko af Jomfru Marias bebudelse (ca. 1440-1441) i en celle i San Marco klosteret i Firenze (ill. 13).¹¹⁷ 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 træder billedet af Marias bebudelse 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 ladet hele freskens centrale felt fordoblende re-præsentere cellens 'blændende' hvide kalk i en ikonologisk refleksion over denne nu dobbelte inkarnering: Både billedet som begivenhed nu og her *og* ordet om bebudelsen, det illustrerer, bliver her kød via blænding i en refleksion, hvor Fra Angelico lader billedet genopføre inkarnationsmysteriet som indre inkarneret synlighed.¹¹⁸ Fra Angelico har dermed, kan vi her tilføje (forudsat Didi-Hubermans analyse er korrekt), netop præcist i en reflektiv vending benyttet sig af den diffuse differensen mellem det synbare og det synlige, som udstillingen i Palais de Tokyo illustrerer, og forvandlet den til inkarneret synlighed – altså oprettet et indre rum i det synbare, hvori synligheder kan opstå og aflæses.

Anskueliggørelsen er således indre i en billedtradition, der på denne måde har overkommet skellet mellem (hellig)ånd og kød i et 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 reflektiv dobbelt-økonomi:

¹¹⁴ jf. Didi-Huberman 2008, p. 23.

¹¹⁵ Jf. Didi-Huberman 2005, p. 139 ff.; fr.: 1990b, p. 171 ff.

¹¹⁶ Didi-Huberman 1990a og Didi-Huberman 2003c (engelsk ovs.: Didi-Huberman 2008).

¹¹⁷ *Fra Angelico, dissemblance et figuration* (Didi-Huberman 1990a) er som bekendt centreret om denne beskrevne reflekterede kristne billedtradition. Et udtræk af samme analyse står som metode-programmatisk 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, p. 11-52, som parafrasen i det kommende er udledt af.

¹¹⁸ jf. Didi-Huberman 2005, p. 21f.; fr.: 1990b, p. 30 f.

Thus the Incarnation [...] permitted and required of images a *double economy* whose inventive power was extraordinary: first it gave them access to the body [...]: then it asked them to change the bodies. The Incarnation of the Word was the access of the divine to the visibility of a body, so it was an *opening to* the world of classical imitation, the possibility of making bodies consequential in images of religious art. But it was just as much a sacrificial and threatening economy bearing upon bodies, and thus an *opening in* the world of imitation, an opening of the flesh effected in the envelope or mass of bodies.¹¹⁹

Denne dobbeltøkonomi er, når den anvendes reflektivt, i stand til at åbne den *synlige* krop og gøre den til stedet for det *synbares* inkarnering. En åbning der dog først bliver reflektiv, idet det (med det synlige forbundne) læselige bliver til eksegese i en indre udlæggelse af de inkarnerede syner. At læse indre billeder er den evne, eksegesen sigter mod for at opnå reflektiv 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 reflektiv økonomiseren med denne dynamik.

Denne refleksive dobbeltøkonomi er helt central for Didi-Hubermans billedpolitiske projekt, som det kommer til udtryk både i hans teoretiske værk og i *Nouvelles histoires de fantôme*: Billeder kan overskride det reelles grænse og invadere kroppen, derfra skal de reflektivt hæves op af kroppen igen for at kunne betragtes som indre læselige synligheder. Forskellen mellem det læseligt-synlige ikonologiske overblik og det synbares nære kropslige affekt – som forsvinder i det diffuse differerende fysiske billedrum mellem dem – er dermed genoprettet i kroppen som indre synlighed. Krop og billede er nu adskilt reflektivt. 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 reflektiv distance til billedet, selv efter det uafvendeligt er trængt ind i kroppen. Som Didi-Huberman formulerer sig om udstillingen: "[...] folk kan gå mellem billederne. De vil kunne gå ned og se Arnos store billeder helt tæt på, og vil kunne gå mellem projektionerne. Her vil de i bedste fald kunne se spøgelser gå foran projektionerne [...]".¹²⁰

I Didi-Hubermans terminologi er denne inkarnering billedets særlige 'non-savoir', dets ikke-viden, hvilket vil sige dets ikke-sproglige viden, som enhver billedteori og billedpolitik må lære at forstå både kollektivt og individuelt, hvis den skal forstå billedets dobbeltøkonomi af reel synbar berøring og det virtuelle, det igangsætter. Ved at bevæge sig mellem projektionerne 'helt tæt på' vil man kunne se 'spøgelser'. Uden denne refleksive økonomiske vending af det synbare vil billedets begærsdynamik sætte sig uformuleret igennem i kroppen gestisk. Men hvor billeders genopførelse af åbenbaringens inkarnationsmysterium, som eksempelvis i Fra Angelicos fresko, så at sige vil i

¹¹⁹ Didi-Huberman 2005, p. 186 f.; fr.: 1990b, p. 222 f.

¹²⁰ Udstillingsvideo, Palais de Tokyo, <https://www.youtube.com/watch?v=WFyCBhcdzGo>, ca. 4.00-4.30 min. Egen oversættelse.

hvert fald de troende det godt ved at være skabt til at forløses som indre synligheder, er det ikke alle epidemiske indtrængninger i kroppen, der er af en sådan konstruktiv æterisk-eksegetisk karakter.

Vi er fremme ved det afgørende spørgsmål, Didi-Huberman stiller og spidsformulerer med *Nouvelles histoires de fantômes*: Hvordan lærer vi at håndtere, når det synbare er rå realitet, der ikke kan gøres reflektivt synligt i os og derfor sætter sig traumatisk diffust i os? Hvordan undgår vi at blive fanget i et diffust rum oprettet af synbare dynamikker, men hvor billeder ikke selv kan fikseres, og deres begærsdynamikker derfor kan operere uset? Udstillingen viser en cyklus fra død over sorg til vrede, oprør og hævn(mord), hvor det reelle falder imploderende tilbage i sig selv efter at have sat sig igennem fra krop til krop som rå begærsdynamik. Didi-Huberman forsøger at adressere dette spørgsmål om destruktive indtrængninger af det reelle i sin *Images malgré tout* om muligheden af at afbilde Holocaust. Problemet med de indtrængninger, der her kaldes destruktive, er, at de er så affektuel kraftigt virkende og sprogligt afstumpende, at de bliver siddende som direkte affektuel invasion af det reelle i kroppen. Traumatet, det synbares reelle som beskrevet 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 affekt og forsøget at opnå en læselig-synlig distance til denne affekt.¹²¹ En krop, der selv er blevet til en del af det reelles større udbredelse uden at kunne se dette – en bliven et med det totale billede. Totalitariserende billeder har ingen individuel krop, men *bruger* individuelle kroppe og udrydder og destruerer i yderste konsekvens individuelle kroppe i det totale billedes tegn.¹²² Didi-Hubermans svar på denne trussel fremgår ikke direkte af udstillingen, men spidsformuleres i *Images malgré tout*, der omhandler fire fotografier taget af et eller flere medlemmer af en såkaldt 'Sonderkommando' fra Auschwitz (ill. 15-18). 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 invasion og udryddelse af kroppe, det vil her sige de eller den krop, der har taget billederne. Selve deres kroppe måtte *selv* blive til mørkekamre for at kunne fremkalde 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 (Ill. 15 og 16).¹²³ 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 opræne det næste hold fanger til at overtage udslettelsen af medfanger, hvorefter de selv var de første, det nye hold skulle gasse og kremere. Udslettelsen skulle selv udslettes, intet vidne måtte overleve. Som sådan er disse fire

¹²¹ Didi Huberman 2008, p. 87.

¹²² Didi-Huberman 2008, p. 22.

¹²³ Didi-Huberman 2008, p. 11 ff.

fotografier netop billedlige re-præsentationer af Holocaust. I sagens natur eksisterer ingen fotografier af selve udryddelsen i gaskamrene, men i disse fire fotografier kommer vi så tæt på denne udryddelse, det er muligt, da de gennem deres uskarphed, skæve billedudsnit og optagesynspunkter fra skjul *er* selve symptomet på det, de afbilder med deres motiv: En nervøs krop der er ved at blive udsløtt for at blive til fuldstændigt symptom på det nazistiske regimes totalitaristiske 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 differens implosion.¹²⁴ Det er det kontroversielle paradoks, Didi-Hubermans billedteori ultimativt hviler på: For re-præsenterende at modvirke det reelles traumatiske destruktion af kroppe, må kroppen selv lade sig destruere for eftertiden at blive til et billede på denne destruktion. For at danne en billedkrop må kroppen selv implodere. Tilbage efterlades en død krop *men også* fotografiets levende-differerende aftryk af denne destruktivt differerende implosion. Det totalitaristiske menneskebilledes destruktion af kroppe er herved blevet til et enkeltstående aftryk af denne destruktions individuelle konsekvenser. Et aftryk der som vidnesbyrd kan og må vendes mod denne destruktion selv.

Billeders synbares epidemiske kraft må vendes mod udryddelsen selv: som en epidemi må reelle aftryk af denne udryddelse løbe foran udryddelsen selv.¹²⁵ Billedets krop må overleve den udsløttede krop, den kommer af. I Didi-Hubermans dialektisk paradoksale billedtænkning må krop og billede altså skilles ad 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 den bliver dette, træder den så at sige *for langt* ind i det mørke rum, billeder etablerer sig i. Kroppen som mørkekammer, dens kød som fremkalder. En indtræden der som nævnt ikke burde være mulig og derfor også er udsløttende. Tilbage står dog billedet på trods af alt: *malgré tout*. Det er denne insisteren 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.

Dette er et fænomenologisk billedforsvar i dets yderste potentielt kropsligt destruktive konsekvens, et forsvar der fastholdes og formuleres positivt som billed*politik* i den senere *Survivance des Lucioles* (dansk: Ildfluernes overlevelse): Billeder har et eget-liv, et warburgsk 'nachleben', før, i og efter det liv og den krop, der bærer dem i sig. 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

¹²⁴ Didi-Hubermans analyse her står ikke uimodsagt. En debat er således opstået i kølvandet på analysen, hvor det hævdes, at Didi-Hubermans analyse er en profanering af Holocaust, en profanering af dens uudsigelige ondskab. Didi-Huberman forsøger at svare denne kritik i *Images malgré tout*, hvor henvisningerne til denne debat også findes.

¹²⁵ Didi-Huberman 2008, p. 23.

for dets omverden.¹²⁶ Det er denne kødets 'savoir-luciole', der skal redde os fra totalitarismens totale forskelsløse billede. Vi må derfor forsøge at opretholde vores receptivitet for, hvordan vores kroppe på en balanceret ikke-destruktiv måde er mulige 'videns-ildfluer', der med sit 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.¹²⁷ Det beskrevne differerende billedrum kan og bør derfor holdes i en balance, hvor dets im- og eks-plosion undgås. En balance der er livgivende kropsligt og videnskæssigt. 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 lys, men ikke så stor, at det udsletter den mørke krop, det dannes i. Ildfluer som kroppe dør, hvis de udsættes for for kraftigt lys. *Survivance des Lucioles* er således formet som en lang diskuterende dialog med Pier Paolo Pasolinis bekymring for den særlige ildflue-evne og de ildflue-syner, hver enkelt bærer og bør kunne se hos andre. Pasolini var som bekendt i stigende grad overbevist om, at han levede i en fascistisk total vidensblending, der umuliggjorde, at man kunne se det skrøbelige lys, der eventuelt stadig udsendtes.¹²⁸

Didi-Hubermans 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. Laura Waddingtons dokumentar *Border* (2004)¹²⁹ beskriver flygtninge samlet på den franske side af tunnelen mellem Frankrig og England. Filmen følger flygtningene gennem natten i deres forsøg på at slippe igennem afspærringerne ind til tunnelen. Nattens mørke giver dem delvist ly for grænsepoltiets 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 oplyshed. Uden for projektørernes skær forsøger flygtningene at bevæge deres kroppe usete gennem mørket som levende billeder af grænsen. Grænsens oplyshed forsøger her ikke mindst at sætte en grænse for de indre billeder, man kalder drømme, der har sat disse flygtninge i bevægelse. Iranske Forough Farokhzads poetiske dokumentar *The House is Black* (1962) er et andet eksempel på en etisk balanceret billedverden, der næsten udfolder en poetik for den sensible billedbrug, Didi-Huberman er fortaler for. I en spedalskhedskoloni viser kameraet med selvfølgelig lethed et sanseligt og intellektuelt lys i dette tilsyneladende mørke. Farokhzads film opfattes af Didi-Huberman helt enkelt opfattes som et hovedværk for den moderne kritisk oplyste film. Den peger for ham på, at

¹²⁶ Didi-Huberman 2009, p. 130.

¹²⁷ Didi-Huberman 2009, p. 99 ff.

¹²⁸ Se særligt 'Von den Glühwürmchen' ('L'articolo delle lucciole') i Pasolini 1978.

¹²⁹ <http://www.laurawaddington.com/film.php?film=1>.

den kritiske tanke altid må kobles med en undersøgende sensibilitet, hvis den overhovedet skal opnå den refleksivitet, den ofte agiterer for.

Vi kan tilføje, i forlængelse af dialogen med Pasolini, at den positivt formulerede billedpolitik, Didi-Huberman repræsenterer, også kan udfordres fra en anden toneangivende skeptisk vinkel, nemlig Jean-Luc Godards billedkritik, som den eksempelvis formuleres i hans kritisk filmhistoriske montage *Histoire(s) du Cinema*, hvor billeders fascinationskraft analyseres for dets forførende destruktive potentiale netop med udgangspunkt i deres *tilsyneladende* oplysende kraft. Filmen er således i stand til at holde det oppe i lyset, der opererer i mørket, eksempelvis maskeret som filmisk fascination af krig og destruktion.¹³⁰

Hvis vi altså i en første umiddelbar forståelse af det rum, Georges Didi-Huberman åbner i *Nouvelles histoires de fantômes*, beskrev det som et rum, der i bogstavelig forstand eksploderer dets billeder i dybden mellem deres arkiv og affekt – mellem overblikket over et hav af billeder, hvor de enkelte billeder flyder uoverskueligt mellem hinanden i synlige sammenhænge, og det enkelte billedes affektuel aquaøse fremtræden i det synbares overflade, som den 'svømmende' betragter ikke kan opnå tilstrækkelig afstand til, ude af stand som vedkommende er til at hæve hele kroppen op af vandet under svømningen – så må denne beskrivelse modereres. Det balancerede billedrum, der giver billedet en krop eller rettere lader billede og krop krydses som billedkroppe, idet betragteren bevæger sig rundt i udstillingens rumlige dyb og mørke, er rumligt set et konstant eks- og imploderingstruet rum. Det dybe billedrum mellem arkiv og affekt trues af et kollaps, således at arkiv og affekt ikke længere kan holdes ud fra hinanden. En forskelsløs uskelnelighed, hvad enten denne forekommer som totalitarismers fuldstændigt eksploderede arkiviske synlighed i det totale billede eller i form af fuldstændige individuelt-affektuelle synbarheder i imploderede billedtotaler. Det synlige og det synbare kan invadere hinanden, og resultatet er rumligt set det samme – det rum og den distance, refleksionen behøver for at kunne vende tilbage reflekteret fra et andet sted, findes ikke længere. Warburgs som Didi-Hubermans 'Denkraum' er netop et balanceret rum mellem impuls og tanke. Den inkarnerede refleksion er dog ikke kun en rumlig økonomi for Didi-Huberman. Hvad enten der er tale om en indirekte eksegetisk inkarnering af synbarheden i endogene imaginære synligheder eller om en direkte inkarnering af synbarheden i eksogent differerende kroppe, rækker de to inkarneringsøkonomier ud over sine egne kropslige rum mod tidslige eller bevægelige forløb. De endogene imaginære synligheder kan løftes op i eksegesens tolkningssammenhænge, og de eksogent differerende kroppe bevæges af de spændinger, de er udsat for. Kroppens bliven-ildflue gør den i stand til at bevæge sig væk fra og ud af fascismers totale vidensblændinger.

¹³⁰ *Histoire(s) du Cinema* (Godard 2008) belyser dette aspekt tilbagevendende gennem dets otte afsnit, dog tydeligst i åbningsafsnittet 1a 'Toutes les histoires' fra 1988, eksempelvis fra 28.00 min. og afsnittet ud.

Som et yderligere værn mod implosionen sætter Didi-Huberman således billedets differerende rum ind i tidslighedens bevægelige forskydninger. I Didi-Hubermans billedopfattelse er billedet et rum-tidsligt hængsel, et hængsel enhver aktivt modstandstænkende billedpolitik må kunne åbne og udvide og forskyde, med andre ord gøre til en *bevægelig* billed-krop, der kan flygte, bevæge sig ud af det totale billede.

Bevægelse : horisontal forskydning

Den bevægelse, Didi-Huberman sigter mod i denne anden akse af sin billedtænkning, er ikke den affektuelle differerende bevægelse i mødet med det synbares reelle, vi har beskrevet indtil nu. Denne differerende bevægelse følger os så at sige konstant nede fra den mørke reelle grænse, der holder vore kroppe oppe. Denne affektive bevægelse er i videnskabsmæssig forstand vertikal og markeres af det dyk ned i billedrummet, udstillingens scenografi og forløb understreger ved at lede de besøgende oppe fra og ned på udstillingens gulv. Denne vertikale differerende bevægelse krydses nu af horisontale forskydende bevægelser, der arbejder i arkivets plan. Læser man igen Didi-Hubermans korte karakteristik af udstillingen, er det netop ikke konkrete affektuelle kroppe, der bringes i bevægelse, og som det er målet at få de besøgende til at se:

”[...] folk kan gå mellem billederne. De vil kunne gå ned og se Arnos store billeder helt tæt på, og vil kunne gå mellem projektionerne. Her vil de i bedste fald kunne se spøgelser gå foran projektionerne [...]”¹³¹

Disse spøgelser eller spektrale bevægelser er Didi-Hubermans forsøg på at italesætte arkivets horisontalt forskydende bevægelser, der er en helt anden type bevægelser, end dem begærsdynamikkernes affektuelle differeren kan fremprovokere. Begærsdynamikkerne kan som beskrevet sætte sig igennem gestisk-æstetisk og kan *fremprovokere* direkte omslag mellem kun tilsyneladende modsatrettede 'pathosformler' som eksempelvis sorg og afmagt over i oprør og aggression. Begærsdynamikkerne sætter sig fra dets ulokaliserbarhed i det synbare reelle med andre ord igennem i det synlige som affekt som eksempelvis hænder hævede i anråbelse eller knyttede i aggression.¹³² Affekt er i den tænkning synligt i det kropsligt ydre og kan, når den er kommet til udtryk, efterfølgende afsættes i arkiver af hidtil kendte udtryk. Hvis affekt på denne måde sætter sig igennem som synlighed, så kan arkivet for Didi-Huberman omvendt siges at være kendetegnet ved

¹³¹ Udstillingsvideo, Palais de Tokyo, <https://www.youtube.com/watch?v=WFyCBhcdzGo>, ca. 4.00-4.30 min. Egen oversættelse.

¹³² Freud, som Didi-Huberman her er på linje med, beskriver overgangen fra drift til synlig affekt således: ”affect [...] corresponds to the drive in so far as the latter is detached from representation and finds an expression adequate to its quantity in processes which become sensible to us as affects”, brev til Wilhelm Fliess 25. maj 1895, citeret efter Alliez / Bonne 2007, p. 227 f.

dets usynlighed. Fra dets usynlighed sætter det sig igennem *som selve* det synbart reelles ulokaliserbarhed. Arkivet er på denne måde spektralt dynamisk, det er usynligheder, der sætter sig igennem som de bestemmende ulokaliserbarheder, der overhovedet gør det synbart reelles differeren muligt. Det gør det ved både at være bestemmende, altså kunne sætte en konkret bevægelse i gang, men samtidig gøre dette på en diffus eller ulokaliserbar måde, der giver bevægelsen rum til at komme ud af sin bestemte bane og begynde at differere.

Hvis affekt for Didi-Huberman kan karakteriseres som det, der sætter sig igennem kropsligt synligt, så kan arkivet altså omvendt karakteriseres som det, der gør, at disse affektuelle frembruds *former* er usynlige for de affekterede kroppe selv. At være *i* affekt er at befinde sig i det synbares differeren, der udelukker det synliges formgenkendelse. Idet det affektuelle synlige frembruds form, dets 'pathosform', bliver usynligt for den affekterede selv, mister det derfor muligheden for at danne sig et egentligt billedskabende overblik.

Didi-Hubermans arkivopfattelse indregner altså også den arkiviske ikonoklasme, vi har beskrevet tidligere, og som denne afhandling også forsøger at regne med som en central forhindring for enhver kritisk synliggørelse. Denne indregning af arkivets ikonoklasme er dog kun en midlertidig mellemregning i den fænomenologiske billedpolitik, Didi-Huberman advokerer for. Det er vigtigt at være præcis her. Hvad kan Didi-Huberman mene med, at de besøgende 'vil kunne se spøgelse gå foran projektionerne'? Meningen må være, at de besøgende, idet de bevæger sig ned i udstillingen, netop 'i bedste fald' faktisk *kan* holde affekt og arkiv adskilt i oplevelsen. Selv nede på gulvet, hvor kroppen støder mod og bæres af det reelles grænse, mens det omvendt indtages affektivt nede fra af det synbares aquaøst differerende energi, er beskueren i stand til at se 'spøgelse'. Spøgelse her forstået som spektrale tilsynekomster skilt ud fra den affektuelle perciperende krop. Det affektuelle synbare udsletter således ikke arkivet, men emanerer eller kommer til syne *gennem* arkivet, der derved bliver spektralt. Kan kroppen ikke følge det synbare ned under det reelles grænse, så kan den dog bevare erindringen om det synlige billedarkiv, den netop har set i overblikket ud over udstillingens billedhav, inden den blev ført ned igennem det. Det kan stadig erindre det arkiv af former, affekten kan tage, den kan læse sin affekt gennem arkivets efterbilleder, det kan holde det synbare ud i synlig afstand: Den kan læse det billede, den selv er trådt ned i. Den kan, selv udfordret af arkivets forskydninger, opretholde den beskrevne refleksive økonomi. Den kan holde 'pathos' og 'formel' ude fra hinanden. Når udstillingen iscenesætter spøgelsehistorier på ny – *Nouvelles histoires de fantômes* – så går den pointerede hilsen til Warburg på det truende kollaps af denne afstand, hvor den affekterede krop selv bliver spektral, underlagt billedarkivets umærkelige forskydninger, forsvinder som pathosformel.¹³³ Men vi må og skal kunne se disse spøgelse gå

¹³³ Warburgs ofte citerede notat i forbindelse med arbejdet på mnemosyne-projektet lyder: "Vom Einfluss der Antike Diese Geschichte ist märchenhaft to vertellen: Gespenstergeschichte f. ganz Erwachsene" (The Warburg Institute Archive: WIA. III. 102.3.3 ts of ms 102.3.1 Mnemosyne grundbegriffe I (1928-1929) fol. 3). Jeg takker lektor Joacim Sprung, Lund Universitet, for den præcise ordlyd og henvisning.

forbi, lyder Didi-Hubermans håb. Vi må kunne se, hvordan *'peuples en larmes'* umærkeligt spektralt kan blive til *'peuples en armes'*, når de (som vi) ikke kan holde spektret ude i synlig afstand. Vi skal derfor kunne holde arkivets spektrale forskydninger på reflektiv afstand for netop at kunne se dem bevæge sig, skifte form eksempelvis fra anråbelse til aggression.

Hvis arkivets forskydninger er spektrale, så er bevægelse omvendt et spørgsmål om konkrete afstande og udstrækninger. Hvis de to inkarneringsøkonomier – henholdsvis den indirekte eksegetiske inkarnering af synbarheden i endogene imaginære synligheder og den direkte inkarnering af synbarheden i eksogent differerende kroppe – rækker ud over sine egne rum mod tidslige og rumlige forløb, så må disse forløb eksistere som udstrækning, for at billedet kan finde sit sted som begivenhed i disse forløb. Men kan arkivets forskydende plan omsættes til konkret udstrækning? Didi-Hubermans svar er enkelt og effektivt: Det kan det ja, men kun i det øjeblik, det antager rumlig form, i det øjeblik det foldes eller bredes ud som et *atlas*, der udgøres af billeder og effekter og i sig selv er et billede. *Nouvelles histoires de fantômes* er her en opfølgning på den større udstilling *Atlas – How to Carry the World on One's Back?*¹³⁴ Den tidligere *Atlas* var fokuseret på netop at brede arkivet ud som et atlas af billeder og forstå montagens konkret udbredte rumlige både destruktive og konstruktive dynamik. Med *Nouvelles histoires de fantômes* undersøges nu i forlængelse af dette muligheden af et billedrum *mellem* arkiv og affekt – eller mellem atlas og affekt, som det retteligt bør formuleres, hvis Didi-Hubermans begrebsudvikling skal følges. Atlasset eksemplificeret med blikket ud over billedhavet udfordres her af et kropsligt affektuel dybt rum eksemplificeret ved dykket ned i udstillingsrummet, kan det holde til det? Didi-Hubermans teoretiske svar på dette spørgsmål findes tydeligst i 'Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism', en artikel der for alvor var med til at igangsætte de seneste års interesse for 'anakronistisk' kunsthistorie, særligt i den engelsksprogede del af faget.¹³⁵ Differentiel tempofornemmelse er det redskab, Didi-Huberman foreslår her. Hvis affekten differerer ud synligt, og arkivet omvendt arbejder i forskydninger, der gør affektens former usynlige for den affekterede krop selv, så drejer det sig ikke om at opnå den 'rette distance' mellem disse to, hvor man hverken er for nærsynet tæt på affekten eller for langt væk fra den ved at hæve sig op i arkiverede afkoblede synligheder. Det drejer sig i stedet om at arbejde rytmisk *med og mod* arkivets forskydninger, at placere sig differentielt i forhold til dem. Didi-Huberman foreslår på denne måde at spænde rytmiske afstande ud i selve arkivets forskydninger.

¹³⁴ *Atlas – How to Carry the World on One's Back?*, udstillet ZKM (Karlsruhe) 2010, Reina Sofia (Madrid) 2011, Sammlung Falckenberg (Hamburg) 2010. Udstillingskatalog: Didi-Huberman 2011.

¹³⁵ Mieke Bals *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (Bal 1999) hører selvfølgelig også med her. 'Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism' (Didi-Huberman 2003b) udkom på engelsk samme år som hans 'History and Image: Has the 'Epistemological Transformation' Taken Place?' (Didi-Huberman 2003a), begge i centrale engelsksprogede antologier. De nyeste eksempler på 'anakronisk' kunsthistorie findes i Nagel/Woods 2010 og Nagel 2012. Hal Foster har anmeldt og kommenteret kritisk på de metodiske styrker og svagheder hos Nagel og Woods i Foster 2012a.

What is required is neither to fix nor to try to eliminate this distance, but to make it work within the differential tempo of the moments of emphatic, unexpected, and unverifiable juxtapositions, with the reverse moments of scrupulous critique and verification.¹³⁶

Det er altså ikke et spørgsmål om rum her, om den rette afstand, men om de forskellige *arkiviske tempi* synet indordner sig i, når det arbejder billedligt. På den ene side de hurtige empatisk affektuelle forbindelser initieret af det synbares indtrængninger – på den anden de langsommere kritisk rationelle forbindelser etableret i det synlige. Det er netop mellem disse heterogene tempi, at afstande kan og bør indskydes. Derved muliggøres en polyrytmisk historieforståelse, der åbner for en anakronistisk historiepraksis.¹³⁷ Arkivets umærkelige spektrale forskydninger skal således imødegås af aktive og tilsvarende *voldelige* anakronistiske *rekonstruktioner* af de polyrytmiske afstande, forskydningerne maskerer.¹³⁸ Det centrale eksempel på en sådan praksis i Didi-Hubermans eget arbejde er også her hans Fra Angelico-læsning. Didi-Huberman fremhæver selv, hvorledes 'opdagelsen' af ellers oversete billedfelter under Fra Angelicos fresko *Skyggernes Madonna* i San Marco klosteret gik gennem en hurtig affektuel associativ forbindelse til Jackson Pollocks drip-teknik.¹³⁹ En empatisk affektuel forbindelse, der selvfølgelig ikke kan holde til en langsom kritisk rationel efterprøvning, ikke mindst af den grund, at Fra Angelico ikke kan have kendt til Jackson Pollock. Alligevel er det dog et bevis på den konstruktive vold, der gør det synbares hurtige affektuelle indtrængninger i stand til at åbne billedets langsommere og blokerende figurative synligheder for endnu andre synbart-Figurale forbindelser. Dermed åbnes det usynligt formende arkiv over mulige synligheder i Fra Angelicos fresko. Arkivets horisontalt tidslige forskydninger kan således bringes ud af (deres egen) takt, synkoperes, fremprovokeres for at indgå som støttepunkter i konstruktioner af tidsligt udstrakte billedrum. Billedrum der på trods af sine lakunære, urene heterogene opbygninger dog kan konstrueres og udstrækkes som imaginære rum, hvori spøgelse kan ses gå forbi.¹⁴⁰ Pollock kan således ses kaste sit spor forbi Fra Angelico.

Et atlas i verden : fænomenologisk billedpolitik

Hvad der også bliver tydeligt, når man nærlæser ovenstående citat fra 'Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism', der kan betragtes som et metodisk credo, er, at synet ikke blot ifølge Didi-Huberman kan udstrækkes *tidsligt* mellem de forskellige horisontale arkiviske tempi – mellem de affektuel-synbare hurtige forbindelser og de arkivisk-synlige langsommere registreringer – men at de vertikalt virkende differencer også udstrækker et *rum* mellem det affektuel-synbares nærhed og det arkivisk-synliges distance. Det synbare og det synlige arbejder altså både rumligt og tidsligt, både vertikalt og horisontalt. Når vi derfor har valgt her at skelne

¹³⁶ Didi-Huberman 2003b, p. 42.

¹³⁷ Jf. også Didi-Huberman 2003a p. 131-132.

¹³⁸ Jf. 'Das Archiv Brennt', Didi-Huberman/Ebeling 2007, p. 21.

¹³⁹ Didi-Huberman 2003b, p. 41.

¹⁴⁰ Jf. Didi-Huberman 2003b, p. 37 f.

mellem de differerende bevægelser, der holder kroppe oppe vertikalt rumligt og de forskydende bevægelser, der sætter samme kroppe i konkret bevægelse, er det et spørgsmål om agens. Ifølge Didi-Huberman arbejder det affektuelle-synbare primært vertikalt rumligt og det arkivisk-synlige primært horisontalt tidsligt. Didi-Huberman placerer her billedets opgave i krydset mellem disse. Af disse to betydningsakser etablerer billedet sin arkitektur. Heri består det centrale greb i hans billedpolitik. Billedet bør i lacaniansk terminologi kunne balancere disse to kræfter, henholdsvis det reelles differeren og det symbolskes forskydninger. Det skal det kunne ved at omdanne disse til *konkrete udstraktheder*, altså til vertikal dybde og horisontal afstand. I *Nouvelles histoires de fantômes* eksemplificeret i de to bevægelsesretninger udstillingens scenografi fremhæver: bevægelsen *langs* billedhavets overflade og *ned* i dets dyb. Billedet skal helt konkret i krydspunktet mellem vertikal og horisontal udstrakthed kunne opbygge en arkitektur, der kan holde til de to trusler, den vertikale differeren og de horisontale forskydninger udgør. Den vertikale differeren truer med at implodere rummet i det reelles uhindrede afstumpede differeren som total affekt, de horisontale forskydninger med at eksplodere tidlige udstraktheder i uhindret forskydning som ren tid. Resultatet er som nævnt det samme: kollaps. Billedet skal derfor i krydset mellem differeren og forskydning være et udstrakt bevægeligt volumen, en konkret situeret bevægelig billedkrop, der er en garant for, at verden overhovedet kan perciperes omkring det. Et atlas *i* verden, uden hvilket denne verden ikke ville eksistere.¹⁴¹

Hvis det tidligere er blevet påpeget her, at Didi-Hubermans skelnen mellem det synlige og det synbare er parallel med Lacans skelnen mellem syn og blik, særligt med henblik på det reelles vertikale differeren i det synbare, så opererer Didi-Huberman i forlængelse af dette med en tilsvarende skelnen mellem 'historie' og 'tid':

Yet, if in its own naming, the history of art contains the critical return of art onto history and of history onto art, the critical return of the image onto time, and of time onto the image to which I have referred, then art history cannot simply be considered as a particular branch of history. The question to ask instead is this: is doing art history doing history in the usual sense and practice? Or rather, doesn't art history deeply modify the epistemic schema of history itself? [...] Here, then, we are in the precise folding of the relationship between time and history. That being the case, shouldn't one ask the discipline itself what it wants to do with this folding: occult the anachronisms that emerge from it, and so silently crush time under history – or open up the fold and allow paradox to flourish? Let's allow paradox to flourish: all history is anachronistic.¹⁴²

Kunstens tid kan således åbne hegemoniske tendenser i historieskrivningen, mens historieskrivningen omvendt kan fastholde kunstens paradoksale heterogene forekomster som *genkomster* i sin dialektik. Forekomst og genkomst: forskel og gentagelse. Det er netop i og med

¹⁴¹ Jf. Oxford English Dictionary (www.oed.com): *Exist: Etymology: Latin ex(s)istere to stand out, be perceptible, hence to exist, < ex- out + sistere reduplicated form of stā- to stand.*

¹⁴² Didi-Huberman 2003a. p. 129.

denne tidens åbning af 'historien', som her er den tidsligt-læselige kronologisk arkiverbare historie, at Didi-Huberman ser muligheden af, at det synbare kan skyde en affektuel symptomal tidslig dybde ind i historiens spektrale plan, i dets underliggende arkiv, og dermed skabe et billedvolumen: "at the hinge between time and history, there is what I would call a symptom. [...] The visual paradox is one of apparition: a symptom appears, a symptom arises, and in this way, it interrupts the normal course of things according to a law."¹⁴³ Krydspunktet mellem horisontal og vertikal udstrakthed som et bevægeligt hængsel. Billedet som et hængsel, en levende arkitektur omkring hvilket et atlas kan aftegnes. Billedet bevæger sig og danner et bevægeligt volumen, der kan afbryde lovens spektrale selvfølgelighed. Billedet spænder en levende krop, et rum-tidsligt volumen ud i krydset mellem kunst og historie.

Men hvis Didi-Hubermans billedopfattelse teoretisk kan opfattes som en ekstrapolering af lacaniansk blikteori, så rækker parallellen heller ikke længere. Didi-Hubermans billedpolitik er således som allerede antydnet (re)konstruktiv. Synets altid kommen for tidligt eller for sent er ikke bare traumatisk, en 'dystychisk' u-mulighed i lacaniansk terminologi, men for Didi-Huberman i næste ombæring en konstruktiv historisk mulighed. I disse anakronistiske forskydninger findes de potentielle *imaginære* tidslige åbninger, der kan give historien volumen, give den en billedkrop. Som Didi-Huberman således folder arkivets plan ud i og med atlasets visuelt udstrakte form, lægger han derfor også i sit forfatterskab kontinuerligt vægten på symptomets gennemtrængende nærvær. Som det ses i den ovenfor citerede nøglepassage fra 'History and Image: Has the 'Epistemological Transformation' Taken Place?' er det i hængslets bevægelige kryds netop symptomet, der udgør den kraft, der kan *rejse sig* fra lovens spektrale selvfølgelighed. I Didi-Hubermans billedpolitik lægges vægten på symptomets tilstedeværende kraft og bevægelse fremfor traumets forskudt fantomare erindring. Symptomet rammer og markerer en tilstedeværende krop i det fulde visuelle spektrum mellem det synbare og det synlige. 'The visual paradox is one of apparition: a symptom appears, a symptom arises'. Dermed repræsenterer Didi-Hubermans billedpolitik et indforstået opgør med det traume-paradigme, der ellers i forlængelse af Lacan har tegnet nyere fransk billedtænkning.

Det visuelle må for Didi-Huberman have en krop for at blive til et billede. Billeder opstår æterisk *i* eller destruktivt *af* kroppe, alt efter om der er tale om endogene eller eksogene inkarneringer. Billeder reflekterer sig i kroppe, og det er dette, vi må være i stand til at opfange og opfatte refleksivt. Det er derfor særligt arkivets forskydninger, der udgør en trussel for det inkarnerede billedrum, Didi-Huberman advokerer for. Mens den reelle differeren, der hersker i det synbares dybde, er billedets mulighed, så foregår arkivets forskydninger i spektrale planer, der gør det vanskeligt at opfatte de manifest synligt-læseliges formers *forandringer* og disses åbninger for det synbares dybde. Arkivet overblænder potentielt enhver vidensforskæl. Dets lov blænder os konkret

¹⁴³ Didi-Huberman 2003a, p. 130.

visuelt og hindrer vores mulighed for at opfatte det synbares dybde: ”Whenever we are before the image, we are before time. Like the poor illiterate in Kafka’s story, we are before the image as before the law: as before an open doorway. It hides nothing from us, all we need to do is enter, its light almost blinds us, holds us in submission.”¹⁴⁴ Arkivet må og skal derfor selv bringes ind i det visuelt opfattelige som et udstrakt og bevægeligt atlas – det må bredes ud i billedkroppen. Arkivet gløder altid, det er aldrig dødt, det har altid en differerende imaginær dybde, en varm krop. Det drejer sig blot om at turde nærme sig dets aske tilstrækkeligt nært til at kunne puste liv i dets gløder og lade dem lyse op, så de kan ses, mens de brænder i ansigtet og løsner kroppen op med sin varme.¹⁴⁵ Vi må kunne opfatte dette svage varme lys og lade det løsne vore kroppe, så det kan bevæge os, så vi kan blive i stand til at bringe det videre. Vi må blive til videns-ildfluer.

Didi-Huberman insisterer på meget konkretiserende læsninger eller ekstrapoleringer af den poststrukturelle teori, han refererer til: Vægten lægges på symptomet nærværende kropslige markering fremfor traumets erindring om berøring. Differeren er konkret kropslig energi, der kan resultere i rumlig bevægelse og dermed rumskabelse. Forskydninger kan udstrækkes til tidslig bevægelse, hvorved der kan åbnes for tidsrum. Det imaginæres lys italesættes først og fremmest via konkrete organiske metaforer. Billeder kommer til syne mellem arkivets lys og affektens mørke, mellem kropslig kulde og varme. Billeders imaginære etablerer sig således på konkrete skalaer: Rumligt fra (for) tæt på til (for) langt væk, fra (for) kraftig differeren til totalitær ubevægelighed. Tidsligt fra hurtige til langsommere visuelle forbindelser. Deres samlede imaginære består i at kunne indramme et balanceret område på disse skalaer, om end det kun er for korte og uventede tidsrum, montagens tidsrum, *contretemps*.¹⁴⁶ Med denne balancerede indramning reformulerer Didi-Huberman med andre ord et værkbegreb.¹⁴⁷

Didi-Huberman åbner således med sit lidenskabelige billedpolitiske forsvar for en empatisk inkarneret billedkrop for en række af de problematikker, vi også forsøger at håndtere med denne afhandling. Vi forsøger dog at håndtere dem på en radikalt anderledes måde. *Nouvelles histoires de fantômes* fremstår her som et koncentreret resultat af forfatterskabets empatiske fænomenologi. Hvad Didi-Huberman vil vise og advare mod med udstillingen er den ’arkiviske vold’, der opløser os til rastløse spektrale forekomster, der jagter drømmen om det totale arkiv, der ville kunne slette dette samme arkiv i den singulære totale forbindelse af ’tryk-aftryk’, som vi har set det beskrevet af Jacques Derrida i *Mal d’Archive: une impression freudienne*.¹⁴⁸ Arkivets dødsdrift som ‘Nouvelles histoires de fantômes’: Så snart vi har med billeder at gøre, må vi derfor altid huske både arkivet af

¹⁴⁴ Didi-Huberman 2003b, p. 31

¹⁴⁵ Didi-Huberman/Ebeling 2007, p. 32

¹⁴⁶ Didi-Huberman 2003a, p. 130.

¹⁴⁷ Og med et værkbegreb en forfatterfunktion. Jf. håndteringen af montageteknikken i *Nouvelles histoires de fantômes*: selv om det kun er korte sekvenser af filmværker, der vises på udstillinggulvet, altså en montage, så er ’forfatterfunktionen’, om end truet, så dog bevaret i og med den opfattende krop, der i udstillingen ledes ned i rummet mellem arkiv og affekt, og der i bedste fald vil kunne ’se spøgelser gå forbi’.

¹⁴⁸ Derrida 1996, p. 99.

aftrykkede billedformer og dette arkivs affektuelle tryk ind i det enkelte billede. I dybden mellem disse findes de gestiske overgange, der etablerer humane distancer. Men i Didi-Hubermans engagerede forsvar for dette humane billedrum, for en billedkrop der kan sættes i værk, findes måske i lige så høj grad et desperat politisk håb som en disparat viden? Måske er vi allerede spektrale statister i den arkiviske dødsdrifts fantasme om det totale arkiv? Måske er det rum, vi må begå os i i dag, netop abstrakt – forstået som et kollaps af de to *perciperbare oplevelser*, der eksploderes og holdes balanceret adskilt i udstillingsscenerografien i *Nouvelles histoires de fantômes*? Måske er det, vi i dag må forsøge at orientere os i, et abstrakt distanceløst udenfor: uden direkte perciperbar tid, dybde og rum. Det er en sådan række spørgsmål, denne afhandling forfølger. Formlen vil ikke være den direkte omvendte af Didi-Hubermans empatiske fænomenologi, men vil dog tage sit udgangspunkt der, og afprøve dets rækkevidde: Værket findes ikke – arkivet findes. Denne formel er som bekendt langt fra ny og har været en etableret akademisk kritisk doktrin, siden Roland Barthes og Michel Foucault næsten samtidigt omvendte forfatterfunktionen og gjorde denne til læser af strukturelt arkiviske forskydninger og fortætninger.¹⁴⁹ Spørgsmålet er nu, hvordan og hvor vidtrækkende billedkunstnere arbejder med og op mod denne abstrakte moderne dynamik.

I Didi-Hubermans forfatterskab indrømmes godt nok et historisk *fald* i den imaginære funktion i og med moderniteten. En yderliggørelse af den imaginære refleksion fra indre mod ydre eksogene billeddannelser. Fra billeddannelser *i* kropslige bevidstheder til billeddannelser *på* og *af* kroppe. Det modernes nymfe er en falden nymfe, som Didi-Huberman formulerer det andetsteds i essayet *Ninfa Moderna*.¹⁵⁰ Didi-Huberman vægrer sig dog mod at gå videre, selve billeddannelsen må stadig være primært afhængig af kødeligt nærværende kroppe. Her fastholdes det empatiske billedfænomenologiske ståsted. Nutidig kritisk mediearkæologi begynder ofte fra den anden ende af denne yderliggørelsesskala. Billeder er i dag, tydeligt siden fotografiets opfindelse og udbredelse, frigjort fra vores kroppe og rammer dem udefra. Billeder er teknisk abstrakte. De er kolde og uden krop.¹⁵¹ De kommer kort sagt fra et udenfor og engagerer derfra i varierende grad vores kroppe. Fra en sådan vidensarkæologisk position kan man spørge til, om det ville være analytisk mere givende i en retroaktiv vidensarkæologisk tilbagelæsning at vende de tre billedfænomenologiske hovedgreb, Didi-Huberman anvender – mørke, inkarneret refleksion, bevægelse – mod sig selv? Måske forsøger billedkunstnere i stedet tidligt at forstå, hvad eksempelvis lys, teknisk yderlighed og fiksering betyder for dem. Forstå hvordan de kan formulere sig i et nyt teknisk regime, hvor lyset

¹⁴⁹ Roland Barthes: 'La mort de l'auteur' (Barthes 2001, pp. 40-46), Michel Foucault: 'Qu'est-ce qu'un auteur?' (Foucault 2001a, pp. 817-849).

¹⁵⁰ Jf. gennemgangen af *Images malgré tout*, aurafaldet er ekspliciteret og udfoldet i *Ninfa Moderna*, Didi-Huberman 2006.

¹⁵¹ Jf. Wolfgang Ernst: 'Let There Be Irony - Cultural History and Media Archaeology in Parallel Lines' i Ernst 2013, p. 37 ff.

ikke længere er imaginært omsætteligt, men er et ydre energifyldt teknisk lys. Et lys der fikserer og paralyserer perceptionen ved selv at bevæge sig.¹⁵²

¹⁵² Jonathan Crary følger dette spor med en mere overordnet teknologihistorisk vinklet diskursanalyse af modernitetens visualitet i *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (Crary 2000).

Abstrakte kroppe : forskningsvinkel

Hvis Didi-Huberman i *Nouvelles histoires de fantômes* insisterer på at opretholde et billedrum mellem vertikale affektuelle differencer og horisontale arkiviske forskydninger, så er det et forsøg på på et teoretisk niveau at sammentænke to underliggende markante positioner i moderne billedteori – henholdsvis billedfænomenologien og den billedarkæologi, denne afhandling afsøger. Om end udgangspunktet hos Didi-Huberman er tydeligt billedfænomenologisk, er viljen der til at spørge til og presse det fænomenologisk oplevede billedrum mod dets truende implosion i enten den rå afstumpede affekt eller den totale arkiviske forskydning, hvad der som nævnt for Didi-Huberman kommer ud på ét: billedtotal eller totalbillede. Når det overhovedet kan komme der til, at det billedrum Didi-Huberman opererer med kan udsættes for pres, så hænger det sammen med, at den fænomenologiske forståelse, det er baseret på, står i gæld til Maurice Merleau-Pontys stadig paradigmedannende kiastiske udfyldning af fænomenverdenen med en kødelig opacitet, træghed og tyngde. Det værende skal for Merleau-Ponty opretholdes i og med dets *oplevelse* og er af samme grund derfor også imploderingstruet. Merleau-Ponty indskyder nu billedets imaginære proces som værn mod denne implodering. Billedet kan forskyde forholdet mellem den *sansedes* og det *sansedes* kød og dermed undgå deres direkte imploderende forbindelse. Billedet foretager for Merleau-Ponty sine forskydninger i det værende. Parallelt hermed indrømmer Didi-Huberman som nævnt et *fald* i den imaginære funktion i og med moderniteten, en yderliggørelse af den imaginære refleksion fra indre mod ydre eksogene billeddannelser, men aldrig videre end dette, aldrig den totale eks-karnering. Billeder må have eller angribe en værende krop og dets kød for at kunne eksistere for Didi-Huberman. Det er som nævnt her affekten fra konfrontationen med det reelle har en kraft, der kan udnyttes til at rejse en vertikalt differerende billedkrop i arkivets horisontale forskydninger. Didi-Huberman følger hermed nøje Merleau-Pontys forsvar, særligt i senværket *L'oeil et l'esprit*, for billedets evne til at engagere det reelles 'brutale' materiale i dets 'udspænding' af en oplevet verden. Hvis det værende for Merleau-Ponty skal opretholdes i og med dets oplevelse, en oplevelse der indbefatter et affektivt moment, så kan billedet udspænde denne brutalt affektive konfrontation til at udgøre en verden: ”*Art, especially painting, draws upon this fabric of brute meaning [...] to hold the world suspended.*”¹⁵³

Er Merleau-Pontys fænomenologi paradigmedannende i sin udfyldning af fænomenverdenen med det værendes kød, så udgør den dog overraskende nok også et af de tydeligste forsøg på at forstå og karakterisere den trussel mod denne udfyldning, der kommer fra eks-karnerede teknisk abstrakte billeddannelser. Hvis billeder kan frigøres fra vores kroppe og ramme dem udefra, så finder man i

¹⁵³ Merleau-Ponty 1993, p. 123; fr.: 1964a, p. 13 f. Angående denne afhandlings referencer til Merleau-Pontys sene værk: Der citeres fra de engelske oversættelser, da disse har en større konsistens i oversættelsen af centrale begreber end de danske oversættelser. Samtidig henvises der dobbelt i noteapparatet – både til den engelske oversættelses paginering, og til den franske originaltekst, der har været konsulteret for at tjekke oversættelsens præcision. Enkelte steder bringes den franske originaltekst i noten, så læseren selv kan afstemme med den franske formulering. Når engelske oversættelser er valgt frem for danske, er det også af den årsag, at det giver en større frihed i forhold til at arbejde konsistent med egne danske oversættelser, der kommunikerer med afhandlingens danske vokabular og dens tankerække.

Merleau-Pontys fænomenologi en detaljeret analyse af denne proces. Særligt Merleau-Pontys sene fænomenologi spænder således indirekte langt bredere, end den etablerede reception af den antyder. Fra fænomenologi til strukturalisme, fra affektens til arkivets ekstremer.¹⁵⁴

Det centrale for dette spænd er, at den imaginære proces af Merleau-Ponty beskrives som foregående i og med en engagering af det værende. Billeddannelsen placeres med andre ord eksogent i det faktisk værende: det er i det værende, noget kommer til syne.¹⁵⁵ Idet billeddannelsen placeres eksogent i det faktisk værende er der dog dermed også etableret en direkte åbning for bearbejdninger af dette værende fra teknikker placeret uden for en inkarneret bevidsthed, altså en åbning mod det teknisk imaginæres arkiv og dets eksekveringer. Det bemærkelsesværdige ved Merleau-Pontys fænomenologiske undersøgelser er, at dette netop er udgangspunktet for hans forsøg på at fundere sin fænomenologi i et opleveligt imaginært spektrum: At der faktisk findes en anden og lige så effektiv imaginær åbning af verden, en *teknisk* åbning af verden, der foregår ekstra-perceptuelt. Først er for Merleau-Ponty i *L'oeil et l'esprit* spejlet det optisk-tekniske instrument, der tydeligst kan illustrere den kiastiske udveksling mellem den seende og det sete: Man kan således føle med den krop, man iagttager i sit spejlbillede.¹⁵⁶ Spejlet er dog ikke blot en instrumental udveksling, det eksisterer selv *langs* den seende og den synlige krop, og etablerer dermed i og med denne på-langsgåenhed kiasmens forskydende cirkulering: "*Like all other technical objects, such as tools and signs, the mirror has sprung up along the open circuit between the seeing and the visible body.*"¹⁵⁷ Spejlet kan yderligere faktisk selv åbne denne kiastiske cirkulering og lægge noget til, det har en imaginær agens: "*Mirrors [...] alone can make our entire bodies visible to us.*"¹⁵⁸ For at blive i det vokabular, vi har etableret, så er arkivet – her dets teknisk-instrumentale aspekt – med andre ord *netop* horisontalt spektrale forskydninger for Merleau-Ponty. Det lægger noget til, men på en måde, vi ikke kan følge via vores træge menneskelige kød. Vi kan ikke se hele vores krop uden spejlets mellemværende. Betragtningen om spejlets imaginære, som det er citeret her, falder vel at mærke denne første gang i essayet i en parentes, men er den betragtning, der vedvarende provokerer overvejelserne omkring muligheden af at give spejlingens forskydning et kød, forvandle dets spektralitet til et opleveligt spektrum. Spejlets eksempel peger således indirekte eller negativt på tilstedeværelsen af en krop, der er genereret af det teknisk imaginæres arkiv.

¹⁵⁴ Taylor Carman og Mark B. N. Hansen skitserer i deres introduktion til Merleau-Pontys fænomenologi og dens receptionshistorie (Carman / Taylor 2004) en i deres øjne unuanceret reception af den i strukturalistiske og poststrukturalistiske miljøer som værende subjektorienteret. Markante er i den henseende henholdsvis Jacques Lacans (Seminar XI) og Michel Foucaults ('Theatrum Philosophicum') intersesserede men i sidste instans afvisende merleau-læsninger. Undtagelsen er her Gilles Deleuze og Felix Guattaris begejstrede men dog sene merleau-læsning i *Qu'est-ce que la philosophie?* (Da. ovs.: Deleuze / Guattari 1996, p. 224 ff.). Carman og Hansen mener tiden er inde for en genlæsning af særligt det sene forfatterskab for dets dialog med strukturelle positioner. Det er denne afhandling enig i.

¹⁵⁵ Carman og Hansen giver i Carman / Taylor 2004, p. 9 ff. en god beskrivelse af, hvordan Merleau-Pontys placering, særligt i det sene værk, af *hele* perceptionsprocessen, og dermed også billeddannelsen, i faktisk værende forbindelser er en radikaliseret af, og et opgør med, Edmund Husserls transcendentale og eidetiske *reduktion* af den faktisk eksisterende omverden.

¹⁵⁶ Merleau-Ponty 1993, p. 130; fr.: 1964a, p. 34.

¹⁵⁷ Merleau-Ponty 1993, p. 129; fr.: 1964a, p. 33.

¹⁵⁸ Merleau-Ponty 1993, p. 125; fr.: 1964a, p. 20 f.

Kiasmens figur er altså ikke i sig selv prioriteret mod det menneskelige kød og menneskets bevidstheds agens, selv om Merleau-Ponty i sin fænomenologi forsvarede et opfatteligt imaginært spektrum. Betragtet på denne måde er vejen fra Merleau-Pontys fænomenologi til en teknologisk baseret mediearkæologi overraskende kort, hvilket også er selve den provokation, der driver Merleau-Pontys arbejde med at fundere en fænomenologi i et opleveligt imaginært spektrum. Merleau-Pontys sene fænomenologi bør godt nok først og fremmest betragtes som en (medie)fænomenologi, men dets indirekte betydning for at kunne forstå (medie)arkæologiens position bør ikke undervurderes.¹⁵⁹ Den toneangivende mediearkæolog Wolfgang Ernst afgrænser mediearkæologien mod mediefænomenologien med en operationel tydelighed, der også afslører deres fælles grænse: ”*Media archaeology describes non-discursive practices within the techno-cultural archive, while media phenomenologists analyze how phenomena in various media appear to the human cognitive apparatus, that is, to the mind and senses.*”¹⁶⁰ Groft sagt: arkiv | affekt.¹⁶¹ Hvad vi kan lære af Merleau-Pontys sene fænomenologi er dog, at denne grænse ikke kan aftegnes skarpt. Mellem affekt og arkiv åbner sig et felt, et udstrakt område, af betydning. Men, og det er selve den pointe, vi vil arbejde videre med her, grænsen kan, når man har med billeder at gøre, åbnes så at sige fra begge sider. Både affektivt-perceptuelt som et kødeligt imaginært differerende spektrum, og spektralt arkivisk-teknisk fra præ- eller ekstraperceptuelle forskydninger. Den klare distinktion affekt | arkiv skal således i hvert fald på billedfeltet snarere noteres affekt || arkiv. Grænsen er et udstrakt imaginært område, der kan åbnes både indefra, affektivt, og udefra, arkivisk-teknisk. Åbnes den indefra, dannes et positivt dybt rum, som det scenografien i *Nouvelles histoires de fantômes* lægger op til. Åbnes den udefra, dannes et negativt rum netop ud af den implosion, Didi-Hubermans fænomenologi implicerer og forsøger at forhindre.

Funderingen af den imaginære proces i det værende : faktisk tilsynekomst

Men verden har ganske rigtigt, som indikeret af Wolfgang Ernsts distinktion, ifølge Merleau-Ponty en tendens til at opdele sig i to klart adskilte dele, hvor grænsen mellem dem aftegner sig så skarpt, at den kan synes uindtagelig. Denne grænse må for enhver fænomenologi åbnes, for at vi kan forstå verden, for det er i selve grænsens overgang, i et fænomenalt felt mellem subjekt og objekt, at betydning dannes. Man kan hos Maurice Merleau-Ponty finde en tydelig analyse af denne for skarpe opdeling af verden. En verden der er faldet fra hinanden i henholdsvis en humanfilosofisk insisteren på sansningens ”dybe” tænkning og en teknisk-operationalistisk tænkning som to

¹⁵⁹ Merleau-Ponty er dog ikke nævnt som en af de *direkte* inspirationskilder for den moderne mediearkæologi i medieforskeren Jussi Parrikas opsummering af forskningsfeltets historie i Parikka 2012, ‘Introduction’, p. 1 ff.

¹⁶⁰ Ernst 2014, p. 147.

¹⁶¹ Måske lidt for groft: Ernsts nævner her i sin skelen ikke affekten, men spænder hvad angår mediefænomenologien mere specifikt over spektrummet mellem bevidsthed og sansning.

overlevende spejlende ”monstre” udspaltet af Descartes’ oplysningstænkning, som Merleau-Ponty formulerer det.¹⁶²

Merleau-Pontys fænomenologiske undersøgelser af synlighed er således som allerede skitseret grundlæggende forsøg på at konfrontere og håndtere først og fremmest den moderne visualitets *teknikalitet*, hvilket ofte – og særligt i kunsthistoriske læsninger af denne moderne fænomenologi – overses i receptionen af hans arbejde, men er vigtig at holde i mente.¹⁶³ Særligt tydeligt i de sene arbejder *L'oeil et l'esprit* og 'L'entrelacs – le chiasme' fra *Le visible et l'invisible* forsøges en imødegåelse af denne teknisk-abstrakte visualitet ved at beskrive et blik, der til forskel fra en teknisk-abstrakt visualitet, er funderet i en 'tyk' og træg taktil kiastisk forbindelse med verden, i et taktilt-visuelt *kød*.¹⁶⁴ Disse tekster er dog så reflekterede, at de både fremfører deres primære ærinde, nemlig at beskrive og advokere for dette kiastiske kød, og for at gøre dette på samme tid giver en række præcise beskrivelser af truslen mod eller fraværet af dette kød. Hvor Merleau-Pontys advokering for nødvendigheden af at forstå og (gen)funderer blikket og verden i en kødelig kiasme er det, der oftest arbejdes videre med fra dette sene arbejde, vil vi her sigte mod at uddrage den indirekte beskrivelse af det, der truer eller omgår dette taktilt-visuelle kød – dét, der fjerner blikkets fundament. Den moderne visualitets teknikalitet.¹⁶⁵

Når Merleau-Pontys forståelse af synlighed må være central for forsøg på at forstå moderne visualitet og muligheden af et moderne billede overhovedet, skyldes det, at den er en af de mest gennemført moderne beskrivelser af dette felt overhovedet: Forstået på den måde, at den forsøger at forankre sin fænomenologiske beskrivelse udelukkende i det faktisk fysisk sekulært tilstedeværende. Det er i det faktisk værende kød, verden kommer til syne. Gennem hele beskrivelsen, og selvfølgelig centralt i den kiastiske sammenkobling af håndgribelighed og synlighed i kødet, er det antagelsen af verden som fysisk eksisterende, der bærer Merleau-Pontys sene analyser. Verden eksisterer fysisk, og hvis mennesket har tabt den af syne, må det finde ind til den igen via dens fakticitet. I hvad der er mere end en taktisk-retorisk manøvre indledes *L'oeil et l'esprit* med at vende det ene af de udspaltede 'cartianske monstre', den moderne teknisk-operationalistiske tænkning, mod sig selv: ”*Science manipulates things and gives up living in them. Operating within its own realm, it makes its constructs of things; [...] But classical science clung to a feeling for the opaqueness of the world, and it expected through its constructions to get back into the world.*”¹⁶⁶ Heri ligger både den manøvre at vende den teknisk-operationalistiske videnskab mod sin egen klassiske ontologi, men også den indrømmelse, at den samtidige verden, Merleau-Ponty

¹⁶² Merleau-Ponty 1993, p. 138; fr.: 1964a, p. 58.

¹⁶³ Se eksempelvis kunsthistorikeren Jonathan Gilmores opsummerende 'Between Philosophy and Art' i Carman / Hansen 2004, der ikke nævner dette tekniske aspekt andet end i en generel og kort omtale. Den teknisk genererede visualitets betydning for Merleau-Pontys arbejde synes at være en fagrelateret blind vinkel for kunsthistorikere.

¹⁶⁴ Merleau-Ponty 1964a og 1964b, engelske ovs. Merleau-Ponty 1968 og 1993, danske ovs. Merleau-Ponty 1999 og Dehs 2003.

¹⁶⁵ Værkerne er omtrent samtidige, *L'oeil et l'esprit* er det sidste værk Merleau-Ponty udgiver, og *Le visible et l'invisible* er et ufærdigt posthumt udgivet manuskript.

¹⁶⁶ Merleau-Ponty 1993, p. 121; fr.: 1964a, p. 9.

forsøger at ændre med sin analyse, først og fremmest *er* teknisk-operationalistisk styret, for disse indledende betragtninger over de tekniske videnskaber beskriver den tilstand, en faktisk baseret fænomenologi må udgå fra og kunne overkomme, hvis den skal åbne verden igen. Merleau-Pontys løsning på at håndtere den moderne visualitets teknikalitet bliver nu ikke at vende sig mod humanfilosofiens andet monster, en 'dybt' tænkende sanselighed, men at forsøge at forbinde dem igen ved at forholde begge til en fakticitet, kødets værende fakticitet.

At Merleau-Ponty tager udgangspunkt i en samtidig teknisk verden står tydeligt frem i denne afhandlings sammenhæng, hvor det handler om at afprøve potentialet i at opfatte moderne visualitet og billeddannelse som arkivisk-teknisk genereret. Merleau-Ponty går så langt som til at beskrive øjets visuelt-taktile funktionsmåde som "*an instrument that moves itself, a means which invents its own ends; it is that which has been moved by some impact of the world, which it then restores to the visible through the traces of a hand.*"¹⁶⁷ Særligt i *L'oeil et l'esprit* er denne imødekommelse af et teknisk udgangspunkt og anvendelsen af et teknisk vokabular tydelig – tydelig som en teknikalitet, der netop skal adresseres for at kunne overkommes i og med sin egen rationalitet. Denne overkommelse består i at presse eller manifestere det faktisk synligt tilstedeværende, indtil det slår tilbage ind i det, synet, der konstituerer det: "*vision is caught or comes to be in things [...] the undividedness of the sensing and the sensed.*"¹⁶⁸ Denne sansningens opståen i det sansede er kiastisk dobbeltvirkende og er ifølge analysen mulig, fordi det værende er en krop i hvis manifeste kød, sansninger foregår. Vores syn og vores motoriske bevægelser i verden overlapper og muliggør hinanden:

Everything I see is on principle within my reach, at least within reach of my sight, and is marked upon the map of the "I can." Each of the two maps is complete. The visible world and the world of my motor projects are both parts of the same Being. This extraordinary overlapping [...].¹⁶⁹

Dette visuelt-taktile overlap, der foregår i vores omgang med vores omverdens krops kød korresponderer nu med den visuelt-taktile krydsning, der udgør vores egen krops udstrækning som kød:

A human body is present when, between the see-er and the visible, between touching and touched, between one eye and the other, between hand and hand a kind of crossover occurs.¹⁷⁰

Vi kan se og berøre os selv udefra og er altså selv en kiastisk figur - hvilket kun er muligt, fordi vores krop har en uigennemsigtig opak udstrækning i det kød, der er mellem vores hænder og mellem vores øjne. Denne korrespondens mellem vores egen krop som kød og verdens krop som kød er det centrale i Merleau-Pontys fænomenologi, hvor en husserlsk intentionalitet manifesteres i den visuelt-taktile kiasme som en kødelig træghed, der bremser det intentionelt vandrende syn, til

¹⁶⁷ Merleau-Ponty 1993, p. 127; fr.: 1964a, p. 26.

¹⁶⁸ Merleau-Ponty 1993, p. 125; fr.: 1964a, p. 20.

¹⁶⁹ Merleau-Ponty 1993, p. 124; fr.: 1964a, p. 17.

¹⁷⁰ Merleau-Ponty 1993, p. 125; fr.: 1964a, p. 21.

det standser *helt* op i tingene, vender om i dem og ser *med* dem i en ny begyndende vandring fra dem som opake kroppe. Hele muligheden af en enkel intentionel omvendning ligger her, den mulighed Merleau-Ponty undlader at følge for sig, for at lade den indgå i kiasmens fortløbende cirkuleringer. Det er dog også præcis i denne beskrivelse af en opak kødelig udstrækning, der aldrig spaltes, men i stedet vender tilbage mod sig selv, at en ontologisk implodering af denne udstrækning truer: Denne korrespondens mellem vores egen krop som kød og verdens krop som kød er nemlig samtidig i sig selv en slags skalering, analysen beskriver, hvor verdens krop som helhed indgår i, beskrives og begynder i den mindste del af vores egen krop, der aldrig spaltes ud af kiasmens figur. Merleau-Ponty er bevidst om denne fare for, at verdens forskelle imploderer i cirkelbevægelser mellem verdens krop og vores egen krop:

My body [...] is a self [...] by confusion, narcissism, inherence of the see-er in the seen, the toucher in the touched, the feeler in the felt – a self then, that is caught up in things [...]. Because it moves itself and sees, it holds things in a circle around itself. Things are an annex or prolongation of itself; they are incrustated in its flesh, they are part of its full definition; the world is made of the very stuff of the body.¹⁷¹

Den paradoksale fare for, at kødets udstrækning imploderer cirkelende og dermed ikke kan fastholdes som en manifest og endelig udstrækning, løber som den konstante udfordring for Merleau-Pontys analyse. Spørgsmålet, som Gilles Deleuze senere stiller, er, om der snøres for hurtigt, gæses for hurtigt frem, i en fænomenologisk beskrivelse som denne – om verdens kød snøres cirkelende sammen til ét forskelsløst kød, der da ikke længere er et endeligt kød, men en abstrakt væren?¹⁷²

Deleuzes' løsning på dette problem, som vi vil vende tilbage til, er som bekendt at pege på muligheden for at bryde det, han benævner det sansemotoriske skema via et forskydende teknisk-virtuelt udenfor. Merleau-Pontys løsning er omvendt at pege på en mulig forskydning i selve den kødelige kiasme indefra. Billedets funktion er netop ifølge Merleau-Pontys analyse at imødekomme kødets potentielle implodering. Det gør det ved at etablere, hvad vi vil kalde en faktisk tilsynekomst. For at forklare billedets funktion giver Merleau-Ponty den berømte eksemplificering af synets visuelt-taktile væremåde, der er det, der gør synet til et manifesteret kødeligt blik:

When through the water's thickness I see the tiled bottom of the pool, I do not see it *despite* the water and the reflections; I see it through them and because of them. If there were no distortions, no ripples of sunlight, if it were without that flesh that I saw the geometry of the tiles, then I would cease to see it *as* it is and where it is. [...] I cannot say that the water itself – the aqueous power, the syrupy and shimmering element – is *in* space: all this is not somewhere else either, but it is not in the pool. It inhabits it, is materialized there, yet it is not contained there; and if I lift my eyes toward the screen of

¹⁷¹ Merleau-Ponty 1993, p. 124f.; fr.: 1964a, p. 18f.

¹⁷² Deleuze 2004, p. 125; fr.: 1986/2004, p. 119.

cypresses where the web of reflection plays, I must recognize that the water visits it as well [...]. This inner animation, this radiation of the visible, is what the painter seeks beneath [...].¹⁷³

Kødet er altså hverken indeholdt i et rum eller er en ren psykisk størrelse, det er altid både materialiseret og viser sig som en overskridelse af det synlige, en forskydende animering af det indefra. Hvad der gør synet til et blik, er kødets refraction af det synlige, den brydning af lysets stråler, der gør, at synet aldrig møder det faktisk fysiske der, hvor det befinder sig materielt, og at dette derfor også vender tilbage fra et sted, der ikke kan ses. Poolens fliser er ikke der, hvor vi ser dem.¹⁷⁴ Det er netop i denne refraction, der foregår i kødets faktiske udstrækning mellem det synlige og det taktile, og i det overlap af disse, der danner ting som kroppe, at blikket vendes og vender tilbage fra dette andet forskudte sted. Ifølge Merleau-Pontys analyse er det nu *selve* denne usynlige refraction i kødet, billeder overtager:

I would be hard pressed to say *where* the painting is I am looking at. For I do not look at it as one looks at a thing, fixing it in its place. My gaze wanders within it as in the halos of Being. Rather than seeing it, I see according to it, or with it.¹⁷⁵

I billeder tvinges blikket altså til eksplicit at foretage den vandring, refractionen foretager uset i synet af blotte ting. Det er præcis dette, der gør billeder til billeder for Merleau-Ponty: Blikket vandrer med et billede, man ser ikke bare som ved synet af omgivende ting *via*, men *med* billeder. Billeder provokerer blikket til at vandre og kan derfor åbne verden imaginært som ufiksérbare tilsynekomster af mere eller mindre figurativ karakter. Merleau-Pontys analyse er dog ikke specielt tydelig her, og med fare for at beskære rækkevidden af den vil vi dog alligevel forsøge at holde den fast på nogle bestemte momenter i billedets dannelse og funktion.

Billedets opake krop

Først og fremmest er billedkroppen stadig en krop, som tingene og vores egen krop er det. En manifest og derfor opak krop, der ikke lader sig gennemtrænge af synet.¹⁷⁶ Billeder er altså *faktisk tilsynekomst*, det vil sige noget, der opstår *af* opakt uigennemskuelige kroppe. Disse (billed)kroppe har yderligere en udtømmelig *dybde*.¹⁷⁷ Det er som nævnt i og med denne uigennemtrængelige opacitet, den kiastiske udveksling med vores egen opake krop muliggøres. Billedkroppens opacitet kan ikke adskilles tydeligt fra vores egen krops opacitet, mellem deres opaciteter findes ingen synlige forskelle, og derfor kan de kiastiske vendinger foregå uset og foretage, hvad man kan kalde imaginære udvekslinger. Billedets imaginære udveksler eller kommunikerer med andre ord med vores eget imaginære.

Blikkets imaginære vandring – tilsynekomstens hastigheder og tyngder

¹⁷³ Merleau-Ponty 1993, p. 142; fr.: 1964a, p. 70. Dette blik er vel at mærke ikke at forveksle med Lacans blikfunktion.

¹⁷⁴ Se Kølle 2014 for en række tankevækkende refleksioner over spørgsmålet om æstetisk refraction.

¹⁷⁵ Merleau-Ponty 1993, p. 126; fr.: 1964a, p. 23.

¹⁷⁶ Merleau-Ponty 1993, p. 124; fr.: 1964a, p. 18f.

¹⁷⁷ jf. Merleau-Ponty 1968, p. 143; fr.: 1964b, p. 186 (dansk ovs.: Merleau-Ponty 1999).

Kommunikationen forløber derefter, når den er etableret, ikke som en gensidig afstemning, men som forskydende vandring. Det er selve disse forskydende vandring, der etablerer billedet som en *agerende* åbning, hvor dets imaginære åbner kødets kiastisk cirkulende ellers frontale møde mellem vores egen krop og verdens krop. Den aktive provokation af blikket til at foretage imaginære vandring *er* ifølge Merleau-Ponty billedet: Det, der lader noget komme til syne i den ellers manifest frontale synlighed, den teknisk-operationelle synlighed, og fører det ud af denne frontalitet:

There is that which reaches the eye head on, the frontal properties of the visible; but there is also that which reaches it from below – the profound postural latency whereby the body raises itself to see – and that which reaches vision from above like the phenomena of flight, of swimming, of movement, where it participates no longer in the heaviness of origins but in free accomplishments.¹⁷⁸

Det vigtige for os her er, at Merleau-Ponty også her benytter teknisk-fysiske begreber til at beskrive billedet og dets overskridelse af netop det fysiske manifesterede. Det drejer sig om de forskellige *hastigheder og tyngder*, hvormed noget kommer til syne i billedet og fører blikket med sig: Fra en vertikal kropslig træg latens til horisontale hurtigere syn. I mellem disse hastigheder etablerer billedet sig, men altid på denne skala, aldrig blot i dets ekstremer, hvor henholdsvis den blotte materialitet eller den rene rationalitet ville befinde sig. Af samme grund er det figurative resultat ikke det væsentlige, eller rettere, det etableres aldrig fuldt ud, hvorfor spørgsmål om figuration eller abstraktion kun er relevante, hvis også de forstås som grader af hastighed.¹⁷⁹ Blikket når i billeders forskydninger aldrig frem til det manifest synlige, men opholder sig i det imaginæres fissionære tilsynekomst, så længe det er åbent: ”*Seeing [...] is the means given me for being absent from myself, for being present from within at the fission of Being only at the end of which do I close up into myself.*”¹⁸⁰ Billedet er altså imaginære bevægelser, der lader noget *komme til syne med forskellige hastigheder*. Det imaginære har ført blikket med sig, og disse imaginære hastigheder afslører sig i, om man sætter af og kommer til sig selv igen vertikalt eller horisontalt. Når disse imaginære bevægelser kan åbne det manifest synlige, er det fordi det, der bevæger det imaginære indefra, overskrider det synlige. Det er værens ubegrænsede hastighed, der kun lader noget komme til syne i det værende, det synlige, som aftryk.

Blikkets ydre udstrækning og træghed

Selve bevægelsen, den kødets refraktur billedet gør til sin egen og hvormed den tvinger blikket til at se *med* billedets imaginære, er kun synlig *i og med* billedet via disse aftryk, henholdsvis som det imaginæres afsæt og landing. Dets afsæt fra og landing i det synlige igen. Det er det, Merleau-Ponty vil illustrere med den anden markante eksemplificering, der foretages i analysen: Sammenligningen mellem Géricaults heste i galop og et foto af galoperende heste:

¹⁷⁸ Merleau-Ponty 1993, p. 147; fr.: 1964a, p. 85.

¹⁷⁹ Merleau-Ponty 1993, p. 147; fr.: 1964a, p. 85.

¹⁸⁰ Merleau-Ponty 1993, p. 146; fr.: 1964a, p. 80.

The photograph keeps open the instants which the onrush of time closes up forthwith; it destroys the overtaking, the overlapping, the "metamorphosis" [Rodin] of time. This is what painting, in contrast, makes visible, because the horses have in them that "leaving here, going there," because they have a foot in each instant.¹⁸¹

Billedet, hvilket her for Merleau-Ponty som andre steder vil sige maleriet, gør således bevægelsen synlig via interne dissonanser eller uoverensstemmelser i det synlige: Hvordan se begge øjeblikke, både afsættet og landingen i samme øjebliksbillede?¹⁸² Billedet giver på den måde blikket en ydre udstrækning, tvinger det til at se sin egen manifesterede endelighed som umuligheden af at se begge øjeblikke simultant. Blikket gøres opmærksom på sin egen træge kødelige vandring fra afsæt til landing, her fra bagben til forben, det ser nu *med* billedet, og ikke blot via det, som vi kan forledes til at tro er den modstandsløse perception, der gør sig gældende ved synet af ting. Blikket ser altså *trægt med* billedet, fordi billedet udstrækker sin (billed)krop mellem det synliges afsæt og landing, på samme måde som vores krop er udstrakt mellem vores hænder og vores øjne. Blikket provokeres derfor nu yderligere i samme moment til at gøre dette spring mellem afsæt og landing efter for imaginært at begribe eller 'reparere' bevægelsen mellem afsæt og landing. Billedet er altså en manifest synlig billedkrop, der provokerer blikket til imaginært at overskride denne billedkrops distancer mellem dets afsæt og landing i det værende. Billedet *er* simpelthen denne (for) tætte sammenbringen af afsæt og landing: Selv om vi ikke burde kunne se begge øjeblikke, både afsættet og landingen, i samme øjeblik, så tvinger billedet os til at forsøge at kunne dette ved at bringe dem for tæt sammen i billedet. Billedet er med andre ord en for tæt eller for koncentreret sammenbringen af den dobbelthed af det visuelle og det taktile, kødet består af. Kødet taktilitet presses i billedet til det ikke længere kan indeholdes i det synlige. Taktile udstrækninger, der ikke burde kunne opfattes i ét syn, bringes sammen i samme synlige objekt, der derved bliver til et billede, hvorved synet samtidig henvises til dets kødelige træghed og derfor må tage det imaginære til hjælp for at 'reparere' eller rettere begribe det synlige, det ser i billedet. Blikkets imaginære vandringer markerer og kommunikerer altså med blikkets ydre udstrækning og træghed. Det er denne kobling, der udgør et billede.

Billedkroppen er en reflektiv krop

Når det imaginæres 'reparation' af det synlige her må sættes i anførselstegn, er det for at undgå, at det imaginære opfattes som en re-parering af forskellen til at fremstå identisk, som Jacques Derrida senere advarer mod det.¹⁸³ Der er for Merleau-Ponty i billedets imaginæres bevægelser ikke tale om en reparerende reetablering af det (sand)synliges identiske sammenhænge. Det, der beskrives, er netop bevægelser mellem afsæt og landing, som ikke kan følges i det værendes synlighed. Dette skal forstås helt konkret. Blikket tages i billedet *med* af det imaginære og *bevæges* over usynlige distancer, hvorefter det sættes af igen et *andet* sted. Billedkroppen er således ikke blot identiske

¹⁸¹ Merleau-Ponty 1993, p. 145; fr.: 1964a, p. 80.

¹⁸² Merleau-Ponty 1993, p. 145; fr.: 1964a, p. 79.

¹⁸³ Jf. 'Restitutions of the truth in pointing [*pointure*]', Derrida 1987, pp. 255-382.

refleksioner af vores egen krop, der indgår modstandsløst i kødets kiastiske cirkuleringer. Billeder fremprovokerer og viser kødets refraction, dets immanente forskydning, og åbner det derved refleksivt. Billedkroppen er på denne måde via dets fremvisning af refractionen en reflektiv krop, der skyder sig ind i kødet *langs* den seende og sete krop – et nu åbnet kredsløb, der ikke længere blot er en kiastisk imploderingstruet cirklen, men begribelige udvekslinger.¹⁸⁴ Billedkroppen er derfor i Merleau-Pontys analyse den fænomenologisk set etablerende instans, forstået som den instans, der etablerer en begribelig verden mellem den seende og det sete. Uden billedlige kroppe, ingen verden. Så enkel er konsekvensen af Merleau-Pontys komplekse analyse af billedets funktion.¹⁸⁵

Vi kan nu opsummere Merleau-Pontys forståelse af billedets funktion og momenter. Merleau-Ponty placerer som fænomenolog en konstituerende instans, en fænomenverden, mellem det kartesianske subjekt og dets objekt. Denne fænomenverden udgøres i hans beskrivelse af et taktilt-visuelt faktisk udstrakt værende *kød*, der beklæder en husserlsk intentionalitet. Billeders funktion er her i næste omgang at etablere faktisk opake kroppe *af* dette kød, der kan fremprovokere imaginære bevægelser, hastigheder, distancer og dybder *i* dette kød – med andre ord etablere refraktivt-refleksive billedkroppe med dette kød for at forhindre, at det imploderer i uopfattelig hastighed, ren udstrækning, blot og bar væren. Den refleksive udveksling mellem det imaginære og det faktiske indeholdes som sådan i sammensætningen 'billed-krop'. Billeder åbner på denne måde refleksive overgange mellem det imaginære og det faktiske, der lader os begribe verden som andet end blot og bart kød. Billedet må derfor i Merleau-Pontys analyse forstås bredt som den instans, der fænomenologisk betragtet etablerer verden overhovedet. Billedets etableringer kan dog bedst forstås og iagttages helt konkret for Merleau-Ponty. Maleriet demonstrerer konkret, hvordan verden etableres i det faktisk synlige: ”*Pictorial depth (as well as painted height and width) [...] take root in, the sustaining support. [...] a sort of concentration or coming to itself of the visible.*”¹⁸⁶ Det er det faktisk manifest synlige, der udgør grundlaget for, at det synlige selv overskrides i billedets imaginære bevægelser, der derved lader noget nyt komme til syne i dybden. Billeder er altså faktiske tilsynekomster, det vil sige tilsynekomster *i og med* det faktisk værende. En paradoksals størrelse.

Billedets bevægelse og sprogets fikseringer : billed-planet

Hvis Merleau-Pontys fænomenologiske billedforståelse kan sammenfattes som en *faktisk tilsynekomst*, så er dette begreb yderligere sammensat af to elementer: Først det *faktisk* synlige og de muligheder for billeders overskridelse af dette faktisk synlige gennem det, det lader komme til syne, som vi har gennemgået ovenfor, men det implicerer også en grundlæggende levende

¹⁸⁴ Merleau-Ponty 1993, p. 129; fr.: 1964a, p. 33.

¹⁸⁵ Merleau-Ponty 1993, p. 127; fr.: 1964a, p. 27.

¹⁸⁶ Merleau-Ponty 1993, p. 141; fr.: 1964a, p. 68f.

bevægelighed eller ustabilitet i begrebet om *tilsynkomst*, som vi har berørt som central for billedets etablering, men som også er meningsetablerende på et helt grundlæggende niveau, der omfatter sproget. Det meningsetablerende moment i Merleau-Pontys fænomenologi er netop af billedlig karakter: Idet en billedkrop etableres, opstår også den refleksive kommunikation med vores egen krop, der retter vores krop mod denne nye billedlige krop og dermed giver vores krop intentionalitet og mulighed for at udpege og benævne sprogligt. Sproget etableres derfor som et *afledt* resultat af den samme manifestation, der skiller billedkroppe ud af det synligt-taktile kød.

Denne opfattelse af forholdet mellem sprog og billede kommer tydeligst til udtryk i 'Le langage indirect et les voix du silence'.¹⁸⁷ Det bemærkelsesværdige er her, hvordan sprogets dannelse og momenter følger billedets dannelse og momenter. Kødets funderer såvel billedet som sproget, men mellem billedet og sprogets funktioner etablerer Merleau-Ponty et forhold af gensidig etablering. Uden at gentage de samme momenter, der er beskrevet ovenfor omkring billedets dannelse, kan man kort konstatere, at sproget for Merleau-Ponty er funderet i en tavshed, der forbinder det med billedets opacitet.¹⁸⁸ Sprogets diakritisk lukkede abstrakt-arbitrære system må, når det skal åbnes mod ny betydning, sænkes ind i en ellers tavs *indre* kødelig verden af faktiske distancer og dybder og lade sig bevæge.¹⁸⁹ Når sproget efterfølgende samler sig igen som sprog ved at hæve sig ud af sin egen tavshed, efterlader det samtidig det kød, det har besøgt, som en benævnet afgrænset krop med et nu stumt og opakt indre. Sprogets træden ind og ud af den kødelige tavshed er ifølge Merleau-Ponty derfor, når den lykkes, et midlertidigt besøg i billedets opake krop. Her bliver det tavst, mens det føres med af billedets imaginære refraktive bevægelse for da at blive efterladt et andet sted, hvorfra det genindtræder i sprogets system. Lykkes dette, har billedet talt sit tavse sprog.¹⁹⁰ Sproget giver det dog først stemme efterfølgende, når det er trådt ud af billedet og benævner det fra dets nye sted. Billedet bærer altså sproget med sig i sin opake krop, hvorefter sproget, når det finder tilbage til sit system, aflæser og udtaler dette nye sted, det vil sige benævner dette nye steds synligheder. Disse benævnelser er sproglige *fikseringer* af billedets bevægelse, som sproget dermed standser i sit diakritiske system. Billedet bærer og bevæger altså, mens sproget efterfølgende benævner og derved fikserende placerer billedet som synlig i verden. Det er altså det gensidigt konstituerende forhold mellem billede og sprog, der situerer billedet. Dermed skabes i forholdet mellem billede og sprog en situeret omverden i Merleau-Pontys fænomenologi. Men denne omverden er vel at mærke en abstrakt-rumlig omverden, som sproget opretholder begrebsmæssigt. I en meget bemærkelsesværdig passage foretager Merleau-Ponty en beskrivelse af billedets abstraktion, som foregår, idet sproget trækker sig ud af kødet og bliver til system. Merleau-Pontys beskrivelse er indirekte, men ikke til at tage fejl af: Hvis billedet og sproget begge funderes i verdens kød, så er sproget som nævnt afledt af billedets etablering af en første billedlig krop af dette kød. Det er billedet, der arbejder i kødets faktiske konfrontation, mens det er sproget, der i anden

¹⁸⁷ Merleau-Ponty 1960, eng. ovs.: Merleau-Ponty 2007

¹⁸⁸ Merleau-Ponty 2007, p. 244; fr.: 1960, p. 53.

¹⁸⁹ Merleau-Ponty 2007, p. 246; fr.: 1960, p. 56.

¹⁹⁰ Merleau-Ponty 2007, p. 279; fr.: 1960, p. 101.

ombæring udefra benævner og udpeger billedkroppen og den synlige verden, det har etableret. Det bemærkelsesværdige er nu, at så tydelig denne 'arbejdsdeling' mellem billedet og sproget synes, så er Merleau-Ponty i lige så høj grad interesseret i selve overgangen mellem billedet og sproget. Denne overgang beskrives netop som en flade, eller rettere som et plan. Hvis sproget i sin tavshed møder kødet gennem billedets krop og lader sig føre af billedets formuleringer i dette kød, så møder billedets krop omvendt sproget i sin synlige overflade, hvorpå sproget opererer. Når billedet trækkes ud til sin krops overflade og dets rumligheder skal formuleres i et todimensionalt plan, mister det sine faktiske flerstemmige konfrontationer i kødet, men får derved omvendt en indordning af konfrontationerne i et uberørligt og abstrakt system, et arbitrært sprogligt system, som det eksempelvis er tydeligt i perspektivets monokulære system:

What I transfer to paper is not this coexistence of perceived things as rivals in my field of vision. I find the means of arbitrating their conflict, which makes depth. I decide to make them copossible on the same plane, and I succeed by coagulating a series of local and monocular views, no one of which may be superimposed upon the elements of the living perceptual field. Once things competed for my gaze; and, anchored in one of them, I felt in it the solicitation of the others which made them coexist with the first—the demands of a horizon and its claim to exist. Now I construct a representation in which each thing no longer calls the whole of vision to itself, makes concessions to the other things, and no longer occupies on the paper any more than the space which they leave to it.¹⁹¹

Når billedet trækker sig ud af en kødelig kontakt og søger mod et plan, mister det med andre ord de positivt definerende kraftmomenter, der i synsfeltet 'rivaliserer' om blikket, fordi de sameksisterer i et faktisk kødeligt synsfelt. Disse indordnes nu i et arbitrært plan, hvor de definerer eller giver plads til hinanden negativt som den plads, den forskel, de ikke selv udfylder. Planet er altså stedet for billedkroppens møde med sprogets diakritisk negative betydningsdannelse som forskelssystem, som Saussure definerede det.¹⁹² Den ydre kontakt mellem billedet og sproget tager altså form som et plan, billedets plan eller billed-planet, som sproget behersker. Planet er altså ikke *blot* sprogligt, men det er det sprogliges system, der primært kontrollerer planet. Billedet findes også i planet, som sproget findes i dybdens tavshed, men arbejdsdelingen er skiftet. Nu har sprogets system prioritet, og det vil forsøge at indordne det faktisk kødelige syn dets diakritiske tildeling af felter i relationer til hinanden. Det vil fiksere blikkets faktisk kødelige refractioner og genetablere det synlige som det, der kan benævnes. Det synlige som *synligt*, som trukket ud af kødets forskydende refraction for at gøre det benævneligt, det vil sige *læseligt*.¹⁹³ Anderledes formuleret vil sprogets system søge at opløse den forbindelse til det taktile, der gør synet til et kødeligt bevægende blik. Det vil, hvis vi vender tilbage til ovennævnte eksemplificering, så vidt muligt fjerne den indre forskydende bevægelse i udstrålingen af det synlige, der gjorde det umuligt at fastholde poolens vand i synet.

¹⁹¹ Merleau-Ponty 2007, p. 251; fr.: 1960, p. 62.

¹⁹² Det er denne sprogets negative betydningsdannelse, der netop er udfordringen 'Le langage indirect et les voix du silence' tager op allerede på første side: Merleau-Ponty 2007, p. 241; fr.: 1960, p. 49.

¹⁹³ Jf. Georges Didi-Hubermans lignende skelnen mellem billedets affektuel-synbare og dets læseligt-synlige.

Tingene tænker abstrakte kroppe : fra spektrum til spektralitet

Hvis Merleau-Ponty som beskrevet forsøger at fundere den imaginære proces i det værende som en *faktisk kødelig* tilsynekomst i og for blikket, så er det et forsøg på at løse det kontingensparadoks, Erwin Panofsky formulerer så tydeligt i 'Die Perspektive als "symbolische Form"'. Det værende er grundlæggende kontingent og således betragtet perceptionsopløsende – også for den moderne husserlske fænomenologi, Merleau-Ponty gjorde op med.¹⁹⁴ Det værende kan med andre ord ikke afgrænses i sig selv, heller ikke visuelt. *L'oeil et l'esprit* kredser således, og særligt i tredje del, mere eller mindre direkte omkring den dialektisk paradoksale konklusion på Erwin Panofskys essay. Panofsky stiller her med udgangspunkt i renæssancens udvikling af perspektivlæren subjektivismens paradoksale konsekvenser op: Renæssancens erstatning af den suveræne subjektuafhængige euklidiske synskegle med en subjektivt arbitrær plan-projektiv geometri åbner for kontingensens paradoks. I det moment, den kunstneriske fremstillings rumlighed i renæssancen tilsyneladende henter sine bestemmelser fra subjektet, bliver den mere præcist betegnet kontingent, hvilket vil sige reelt set uafhængig af de nu indstiftede subjektive synsvinkler. Verden træder med andre ord ud på reel afstand, idet subjektet træder indstiftende ind i den. Den projektive plangeometri beror på en uendelig forskydning via rummet i og med denne geometris retnings- og afstandsvilkårlighed. Verdens realitet forskydes ud i rationalitetens projektive geometri:

"Hochraum", "Nahraum" und "Schrägraum": in diesen drei Darstellungsformen drückt sich die Anschauung aus, daß die Räumlichkeit der künstlerischen Darstellung alle sie spezifizierenden Bestimmungen vom Subjekt aus empfängt, -und dennoch bezeichnen gerade sie, so paradox es klingt, den Augenblick, in dem (philosophisch durch Descartes und perspektiv-theoretisch durch Desargues) der Raum als weltanschauliche Vorstellung endgültig von allen subjektiven Beimischungen gereinigt ist. [...] die Richtungs-und Entfernungs-Willkür des modernen Bildraums bezeichnet und besiegelt die Richtungs-und Entfernungs-Indifferenz des modernen Denkraums.¹⁹⁵

Som et resultat af dette reelle rums indifferens er ethvert opleveligt rum på den anden side omvendt nu et vilkårligt synsrum. Subjektet henvises til et empirisk synsrum, der kun kan danne støtte for et nært opleveligt rum. Forskydes verden som realitet, opstår den altså til gengæld som opleveligt fænomen:

die perspektivische Anschauung [...] beruht auf dem Willen, den Bildraum (wenn auch unter noch so weitgehender Abstraktion von dem psychophysiologisch "Gegebenen") grundsätzlich aus den Elementen und nach dem Schema des empirischen Sehraums aufzubauen. [...] diese eigentümliche Übertragung der künstlerischen Gegenständlichkeit in das Gebiet des Phänomenalen [...].¹⁹⁶

¹⁹⁴ Taylor Carman og Mark B. N. Hansen giver i Carman / Hansen, p. 9 igen en god beskrivelse af kontingensens placering i Husserls fænomenologi som det, der må reduceres via en transcendent og eidetisk reduktion af den faktisk eksisterende og dermed kontingente omverden. Merleau-Ponty foretager ikke disse reduktioner og må derfor inddrage det faktisk værendes kontingens i sin fænomenologi.

¹⁹⁵ Panofsky 1980, p.125.

¹⁹⁶ Panofsky 1980, p.126.

Panofskys håndtering af denne opsplitning mellem et abstrakt plangeometrisk rum og et empirisk fænomenalt synsrum er kantiansk. Han fortolker således den vestlige religiøse billedkunst siden renæssancen som bevidsthedens dialektiske overkommelse af dette empirisk begrænsede synsrum netop i og med denne empiriske begrænsning: Er mennesket lukket inde i dets empirisk omgivende synsrum, hvori det guddommelige nu alligevel på trods af dette fremtræder for det, må det derfor netop være dets bevidsthed, der er i stand til opfattende at åbne sig og indeholde det guddommeliges realitet:

[..] nicht nur die großen Phantasmagorien des Barock -in letzter Linie vorbereitet durch Raffaels Sixtina, Dürers Apokalypse und Grünewalds Isenheimer Altar, ja, wenn man will, bereits durch Giotto's "Johannes auf Patmos"-Fresko in S. Croce -, sondern auch die Spätbilder Rembrandts wären nicht möglich gewesen ohne die perspektivische Raumanschauung, die, die *ousia* [realitet] Zum *phainomenon* [fremtrædelse] wandelnd, das Göttliche zu einem bloßen Inhalt des menschlichen Bewußtseins zusammenzuziehen scheint, dafür aber umgekehrt das menschliche Bewußtsein zu einem Gefäße des Göttlichen weitet.¹⁹⁷

Opsplitningen mellem et altid forskudt abstrakt plangeometrisk rum og et empirisk-fænomenalt synsrum, som bliver resultatet af renæssancens udvikling af perspektivlæren til at funderes på en projektiv plangeometri, overkommes altså ikke faktisk i Panofskys forslag, men formidles i kunstens billedrum via dialektisk-paradoksale omslag mellem præsens fremtrædelse og forskudt (religiøs) realitet. Kunstens billedrum er altså ifølge Panofsky det dialektiske *tredje* rum, hvor de dialektiske omslag mellem det abstrakte reelle rum og de fænomenale synsrum nu kan foregå. Perspektivet er med andre ord en symbolsk form.

Verden som realitet forskydes og forsvinder, idet subjektet træder fænomenalt indstiftende ind i den. Det er analysen af denne moderne paradoksale kontingens og dens opsplitning, Merleau-Ponty fortsætter. Hvor Panofsky ser dialektiske omslag i billedrummets tredje rum som en mulig håndtering af denne opsplitning, er Merleau-Pontys fænomenologi nu som gennemgået ovenfor en insisteren på det fænomenale som et trægt kød, der ikke indgår i dialektiske omslag, men yder modstand i og med sit kød: Refrakterer det synlige, så det vender tilbage fra et andet *faktisk fysisk* sted – den refraction billeder lader komme til syne. Billedrum er for en sådan fænomenologi ikke muligheden af dialektiske omslag mellem et præsens rum og et forskudt rum, men *refraktion*er i det faktiske syns kød. Billedrummet er udstrakt for Merleau-Ponty, det spænder en verden ud. Merleau-Ponty kan med sin sene fænomenologi siges at føre den analyse, Panofsky foretager i perspektivessayet, til sin ekstreme konsekvens. Ser Panofsky i renæssancens kunst dialektiske formidlinger af en moderne kontingens og dens opsplitning, insisterer Merleau-Ponty på opsplitningen som en faktisk proces, der ikke kan formidles dialektisk. I kommentaren til Panofskys essay afvises en dialektik eksplícit:

¹⁹⁷ Panofsky 1980, p.126.

[...] plane projection does not always stimulate our thought to rediscover the true form of things, as Descartes believed. Beyond a certain degree of deformation, it refers us back, on the contrary, to our own vantage point; as for the things, they flee into a remoteness out of reach of all thought. Something about space evades our attempts to survey it from above.¹⁹⁸

Kommentaren er en afvisning af Descartes' rationalisme, men selve den faktisk rumlige beskrivelse af opsplittningen udelukker yderligere en dialektisk formidling. Her er ikke nogen bevidsthed, der kan åbne sig og indeholde det guddommelige realitet eller blot 'tingene'. Her er i stedet et udstrakt rum, der provokeret af den projektive plangeometri har adskilt sig konkret i henholdsvis subjektive synspunkter og ting uden for disse synspunkters rækkevidde. Der er ikke nogen mulighed for at befinde sig *i* og samtidig *hæve sig op over* det faktisk fysiske rum. Her er ingen dialektik mulig, rummet må altså åbnes indefra.

Men kommentaren er mere end det. Den er, via Descartes, en beskrivelse af den tilstand, der findes eller vil opstå, hvis blikkets kødeligt taktile træghed fjernes eller omgås. Hvis ikke blikkets trægt sfæriske, men synets rationelle plan-projektive kontingens var betydningsgivende. I det tilfælde ville blikket ikke kunne åbne rummet indefra, det ville i stedet blive henvist til at vende tilbage til sig selv via sin sfæriske bøjning. Et lukket opakt selv. Et selv, der derfor heller ikke ville kunne forestille sig eller 'tænke' tingenes dybde. Tingene ville i stedet forsvinde bag projektive planer uden for den sfærisk sansende tankes rækkevidde. Med andre ord umiddelbart: affekt | arkiv. De projektive planer uden for den sfæriske tankes rækkevidde beskrives igen, på sin måde, af Gilles Deleuze i hans analyse af Foucaults tænkning som 'det udenfor linje'.¹⁹⁹ Den vil vi vende tilbage til, men først vil vi afrunde denne gennemgang af Merleau-Pontys sene fænomenologi med at opsummere den indirekte beskrivelse, han giver af en mulig teknisk imaginær åbning af verden. Mellem affekt og arkiv åbner sig nemlig som allerede nævnt et felt, et udstrakt område af betydning, og grænsen kan åbnes fra begge sider: affekt | | arkiv. Både affektivt-perceptuelt som et opleveligt kødeligt trægt imaginært spektrum, og spektralt arkivisk-teknisk fra præ- eller ekstraperceptuelle forskydninger. Merleau-Ponty giver igen en tankevækkende indirekte beskrivelse af denne spektrale arkivisk-tekniske åbning af grænsen:

The cartesian does not see *himself* in the mirror; he sees a puppet, an 'outside', which he has every reason to believe, other people see in the same way, but which is no more for himself than for others a body in the flesh. His 'Image' in the mirror is an effect of the mechanics of things. If he recognizes himself in it, if he thinks it "looks like him," it is his thought that weaves this connection.²⁰⁰

Har vi tidligere påpeget, at Merleau-Ponty via spejlets eksempel også indirekte eller negativt peger på tilstedeværelsen af en teknisk-diskursiv krop, der skabes af teknisk imaginære processer, så er denne krop her beskrevet så tydeligt som muligt i sin negative refleksion i spejlet. Det er en krop uden kød, en dukke, et forskelsløst ydre. Men det er netop ikke blot en eller dén anden, en

¹⁹⁸ Merleau-Ponty 1993, p. 135; fr.: 1964a, p. 50.

¹⁹⁹ Deleuze 2004, p. 133.

²⁰⁰ Merleau-Ponty 1993, p. 131; fr.: 1964a, p. 38f.

anderledes eller død negeret krop, men *noget* andet, der står i spejlet. Et automat. Spejlet fikserer kroppen med sit billede, kroppen foran det bliver i spejlet til en dukke uden kød, på samme tid som det er et resultat af en anden type bevægelser end de kødelige refractioners. Denne fikserede krop er bundet til et spejlbillede, det ikke kan genkende, åbne og bevæge indefra via sit kød. Som det står der fikseret, er det en effekt af 'tingenes mekanik', og det er vel at mærke i den citerede passage tanker, der væver forbindelsen mellem billede og krop. Tingene og tankerne bevæger sig altså og danner sammen en teknisk-diskursiv krop. I denne passage beskrives helt enkelt den omvendte tilstand af den affektivt kødelige fænomenologi. Fra opleveligt kvalitativt spektrum til teknisk-diskursiv spektralitet. Dybden er fraværende, kødet fikseret, og bevægelserne foregår nu i spejlets mekaniske plan, hvor sproget og tanken væver de forbindelser mellem billede og krop, der gør genkendelse mulig.²⁰¹

Men det er netop ikke en simpel ukropslig struktur, der væver. I det bemærkelsesværdige og centrale tredje kapitel af dette centrale essay åbnes for en sammenknytning af konkret ydre sansning og en tænkning og et sprog, der kommer udefra. Via kapitlets rationalismekritik skitseres indirekte men helt konkret, hvordan der med en placering af billeddannelsen eksogent i det faktisk værende også findes en direkte åbning for bearbejdnings af dette værende fra teknikker placeret uden for bevidstheden, altså en åbning mod det teknisk imaginære. Op mod forsøget på at fundere sin fænomenologi i et opleveligt imaginært spektrum, beskriver Merleau-Ponty dermed også en helt anden imaginær åbning af verden, en teknisk-diskursiv åbning af verden, der foregår ekstra-perceptuelt. Når sansning og tænkning kan knyttes eller væves sammen udefra, uden for kroppen, netop teknisk, så skyldes det ifølge Merleau-Ponty, at der er tale om ekstra-perceptuelle sansninger. Sansninger, der kommer udefra, fra et udenfor kroppen, og rammer og markerer kroppen konkret der fra. Sansninger der kommer fra det udenfor, hvor tanken og sproget opererer. Lyset 'trænger ind i og styrer vores øjne udefra'. Det er udelukkende berøringen udefra, der styrer synet, og ikke synet, der berører. Ydre berøringer af kroppen kan således rationalistisk betragtes igangsatte mentale billeder.²⁰² Disse teknisk-diskursive billeder opererer således fra et ydre diakritisk plan, mens den krop, de afsætter, er afledt, ikke-situeret. Det er altså, når vi har med det teknisk imaginære at gøre, sproget og tanken, der arbejder i et bevægeligt plan, mens kroppen afledes af dette plan og derfor indefra opleves som en fikseret 'dukke', en effekt af tingenes mekanik.

Som kroppen med sit kød kan åbne tingene omkring det som en spænding mellem konkret kødelig udstrækning og imaginær dybde og flugt, kan tankerne altså også væve og afsætte en krop af de indikationer, den får, idet den rammes udefra af tingene. Tingene tænker, som Merleau-Ponty antyder i forlængelse af spejleksemplet fra før. "A thought relying upon bodily indices." En sætning, der vel at mærke afsluttes således: " – *this time insufficient ones – which are made to say more than*

²⁰¹ Den franske tekst lyder: "Son « image » dans le miroir est un effet de la mécanique des choses ; s'il s'y reconnaît, s'il la trouve « ressemblante ». c'est sa pensée, qui tisse ce lien, l'image spéculaire n'est rien de lui." Merleau-Ponty 1964a, p. 39.

²⁰² Merleau-Ponty 1993, kap. III, her særligt p. 131-134.

they mean. Nothing is left of the oneiric world of analogy....”²⁰³ Det kropsligt imaginære kød forsvares igen mod enhver rationalisme, men her næsten som en eftertanke, en tilføjelse. Under alle omstændigheder er denne afgørende betragtning sluppet løs her som så mange steder i dette berømte essay, hvis styrke er dets porøse argumentation: Tingene tænker. Uden for blikkets sfærisk kødelige bøjning er tingenes rationelle plan-projektive kontingens betydningsindikerende. Tingene tænker abstrakte kroppe. Abstrakte kroppe, som vi kan møde dem der i spejlets afsløring af os som dukker.

Selvom det ikke er Merleau-Pontys primære ærinde, har han dermed beskrevet det topologiske plan eller felt, vi allerede har beskæftiget os med tidligere i denne afhandling. Bevægelsen går ikke kiastisk fra det værendes perceptuelt udstrakte spektrum til dets overskridelse i det imaginæres spektralitet, denne differerende animering indefra som vi har omtalt tidligere, men omvendt fra en bevægelig mekanisk vævende teknisk-diskursiv spektralitet, der *indikerende* rammer kroppen udefra og overskrider dets perceptuelle begrænsning, hvorved det dermed kan involvere kroppen affektivt og tænke det på denne måde. Det er netop en sådan bevægelig tænkning, et sådant bevægeligt rationelt plan, Lury, Parisi og Terranova radikaliserer i deres programmatisk ’The Becoming Topological of Culture’: ”*A new rationality is emerging: the moving ratio of a topological culture.*”²⁰⁴ Hvad de foreslår er en på samme tid abstrakt og affektivt virkende rationalitet, en topologisk kultur: “*a new formalism, which is beyond direct sensation [even though] not detached from the material, from the body, language or the senses, but rather work[ing] in and through them*”.²⁰⁵

Hvis billedet er den fænomenologisk set konstituerende instans for Merleau-Pontys fænomenologi, så tegner han altså også dermed indirekte denne fænomenologiske disperate implosion. En implosion, hvor det udstrakte område mellem affekt og arkiv nu åbnes udefra spektralt arkivisk-teknisk. Det er med andre ord arkivet, der aktiverer affekten. Dette udefra er at forstå som et plan, men netop ikke et billed-plan. Tingene tænker abstrakt. Luciana Parisi kommer andetsteds nærmere en beskrivelse af det topologiske plan og dets aktivering af affekten via en nærlæsning af Gilles Deleuzes *Différence et répétition*. Hun fremhæver at her, som i Deleuzes senere værk, “*to think [...] involves what can be sensed but yet remain imperceptible.*” Derfor er: “*the conditions of thought [...] primarily the destruction of an image.*”²⁰⁶ Billedets destruktion. Ved at gen- eller modlæse Merleau-Pontys sene billedtænkning for dets disperate viden om billeddynamikker placeret i en rationel plan-projektiv kontingens, har vi dermed opnået en mulig begyndende karakteristisk af den implosion, Georges Didi-Huberman forsøger at afværge med sit forsvar for billedet. Et forsvar for

²⁰³ Merleau-Ponty 1993, p. 132; fr.: 1964a, p. 41.

²⁰⁴ Lury / Parisi / Terranova 2012, p. 4.

²⁰⁵ Artiklen tager udgangspunkt i Siegfried Kracauers betydningsfulde analyse i ’Ornament der Masse’ af menneskers overindividuel rationelle strukturering ind i ornament, der udjævner deres individualitet i massens overflade. I forlængelse af dette foreslås nu som en nutidig samtidsanalyse en affektivt virkende rationalitet, der arbejder topologisk i overfladen som en udvikling af Kracauers analyse. Lury / Parisi / Terranova 2012, p. 28.

²⁰⁶ Parisi 2014, p. 165.

billedet som et udstrakt volumen mellem differeren og forskydning, der rejses af en affektiv henvendelse, der skiller *noget* – billedet – ud fra arkivets usynlige lovmæssighed: Billedet som en konkret situeret og situerende billedkrop, der bevægelig og som en ildflue med sit sarte lys er en garant for, at verden og dens spektrum af nuancer overhovedet kan perciperes omkring det, så vi kan orientere os.²⁰⁷ Men hvis billedet *ikke* eksisterer på denne måde, hvis det i vores moderne kultur er arkivet, der tænkende aktiverer affekten spektralt fra et vidensmørkt abstrakt udenfor uden direkte perciperbar tid, dybde – rum – hvordan da afbilde eller synliggøre *dette*? Det er dette forstyrrende spørgsmål, læsningerne af Panofsky og Merleau-Ponty *også* kan åbne for. Hvis moderne kunst udspringer fra erfaringer af- og eksperimenter med kontingens, det vil sige oplevelser af diskontinuerte spredninger af tid og rum, så foregår de billeddannende processer radikalt anderledes.

Fra (billed)fænomenologi til (billed)arkæologi

”Arkæologien søger ikke at bestemme [...] tanker, repræsentationer, billeder.”²⁰⁸

Vi har allerede via en analyse af centrale sekvenser i *Spejlet* givet vores eget bud på, hvordan den spekulære blokering kan åbnes. Hvordan aspekter af arkivets spektralitet kan fremprovokeres i konkret eksisterende kroppe, og hvordan dette kan opfattes som det, vi har defineret som snitflader i dispositiver. I denne forskningshistoriske gennemgang og vinkling, må vi nu endnu engang runde den kritisk synliggørende vidensarkæologi. Denne gang for at indramme den forskningshistoriske bevægelse væk fra fænomenologisk indstillede dybdetænkninger mod forsøg på at forstå selve overfladen, planet eller snittet som betydende.

Hvis der, som antydnet af Lury, Parisi og Terranova, i dag i stigende grad findes en ’formalisme’, der ikke er direkte tilgængelig for sanserne, men blot indikerende rammer kroppen affektivt udefra og dermed medfører en destruktion af vores evne til at etablere et *orienterende* billedligt atlas i denne formalismes verden, så er dette en abstrakt *navigering* af vores krop, der ikke længere er at forstå som en værende, men en diskursiv krop. Arkivet breder sig for en sådan forståelse ikke ud i kroppen og billedet – i billedkroppen. Arkivet gløder ikke indefra, det har ikke i billedets tidsrum en differerende imaginær dybde, en varm krop. Men det er ikke dødt, dets destruktive kraft vidner om på samme tid affektivt bestemmende og diskursivt diffuse navigeringer, der ikke respekterer eller kan afgrænses til den enkelte krops sansninger og dets billeder. Hvis der eksisterer sådanne abstrakte navigeringer, så forsøger de moderne kritisk-arkæologiske praksisser i deres forskellige udformninger at fremprovokere deres konkrete synliggørelser. Af disse arkæologiske praksisser er

²⁰⁷ Jf. *Survivance des Lucioles* (Didi-Huberman 2009), som behandlet i denne afhandling i kapitlet ‘Inkarneret refleksion’.

²⁰⁸ Foucault 2005, p. 199; fr.: 1969, p. 182.

det, som allerede beskrevet, Michel Foucaults vidensarkæologiske arbejde, der til vores formål her, står tydeligst.²⁰⁹

Det er Foucaults tidlige arbejders kredsen om spørgsmålet om diskursiv synlighed, der tydeligst illustrerer det kritiske opgør med en fænomenologisk analyse af værens fremtræden for sanserne, som vi vil forfølge her. Skarpt opdelt vil vi i moderne billedteori umiddelbart skelne mellem fænomenologisk forankrede *tilsynekomsttænkninger* og kritisk indstillede *synliggørelsespraksisser*. Mellem billedfænomenologi og billedarkæologi.

Hvad angår billedfænomenologien har vi ovenfor med Merleau-Pontys billedtænkning fulgt den til dens ekstreme konsekvens. Vi har ligeledes med Georges Didi-Hubermans billedpolitik og udstillingspraksis set et af de mest reflekterede nutidige forsøg på at forstå og åbne et moderne balancerende billedrum fra et billedfænomenologisk udgangspunkt, en tænkning og en praksis der ligeledes er villig til at presse et oplevet tilsynekommende billedrum til dets potentielle spektralt arkiviske implosion. Begge tager de som analyseret udgangspunkt i billedet som en paradoksal tilsynekomst af ny væren i og med det for sanserne faktisk værende. Bevægelsen går altså affektivt-kødeligt *gennem* det faktisk værende, der derved *åbnes* mod ny væren i den paradoksale dobbelthed, billedet fremstiller og reflekterer. Blikkets ydre sanselige udstrækning og træghed fremprovokerer dets vandring i det imaginære i den dobbelthed, der til sammen vidner om en refleksiv billedkrop, som vi har sammenfattet Merleau-Pontys billedtænkning ovenfor.²¹⁰

Det er denne bevægelse, der vendes om i den kritiske billedarkæologi. I Foucaults afsluttende programmatisk definition af vidensarkæologien som praksis i *L'Archéologie du savoir* hedder det således som det første:

1. Arkæologien søger ikke at bestemme de tanker, repræsentationer, billeder, temaer og fikse ideer, som skjuler eller åbenbarer sig i diskurserne; men selve disse diskurser; disse diskurser for så vidt som de er nogle praksisser, der adlyder nogle regler. Den behandler ikke diskursen som et *dokument*; som et tegn på noget andet; som et element, der burde være gennemsigtigt, men hvis besværlige ugenomsigtighed man ofte må gå igennem for dér, hvor den tilbageholdes, endelig at nå frem til essensens dyb; den er møntet på diskursen betraget i dens egen volumen, i dens egenskab af *monument*.²¹¹

Altså ikke en sanselig-begribelig fænomenologisk proces, der lader noget komme til syne i et dybt spektrum af mere eller mindre ugenomsigtighed, men en synliggørelse af diskursive praksisser, der

²⁰⁹ Knut Ebeling udvikler i sin *wilde archäologien* (Ebeling 2012) i forlængelse af Giorgio Agamben (Agamben 2009a) det standpunkt, at modernitetens videnskabelige udforskning primært har været foretaget af fem 'arkæologiske avantgarder': Kants metafysik-arkæologi, Freuds sjæls-arkæologi, Benjamins modernitets-arkæologi, Foucaults vidensarkæologi og Kittlers medie-arkæologi.

²¹⁰ Denne tilsynekomsttænkning presses både hos Merleau-Ponty og Didi-Huberman til sine ekstremer, men findes renere formuleret som en egentlig billedhermeneutik i Gottfried Boehms billedtænkning. Billedet er for Boehms billedhermeneutik en ikke-prædikativ, dvs. en ikke-sproglig, betydningsgenerering. Billedets betydningsproduktion foregår således ifølge Boehm i og med dets 'ikoniske differens' mellem visuel hhv. opacitet og transparens. Jf. 'Unbestimmtheit – Zur Logik des Bildes' (Boehm 2007, pp. 199-213).

²¹¹ Foucault 2005, p. 199; fr.: 1969, p. 182.

adlyder 'nogle regler': arkivets regler. Fra dokumenter, eksempelvis billeder, placeret mere eller mindre synligt *i* arkivets mørke til arkivet selv som diskursivt monument.

Det afgørende for de kritiske billedarkæologier er nu yderligere, at den umiddelbare opdeling af moderne billedteori, der blev foretaget ovenfor mellem fænomenologisk forankrede *tilsynskomsttænkninger* og arkæologisk indstillede *synliggørelsespraksisser*, mellem billedfænomenologi og billedarkæologi, fra et kritisk standpunkt i realiteten ikke er gyldig. I sin yderste konsekvens kan afbildningen af det moderne ikke opdeles på denne måde. Hvis det i den moderne kultur er arkivet, der tænkende aktiverer affekten spektralt fra et vidensblændende abstrakt udenfor, der ikke er direkte perciperbart, så annullerer det den fænomenologisk forankrede billedteori både hvad angår såvel billedproduktionen som billedkritikken. Moderne billeddannelse foregår hverken *i* eller *fra* et perciperbart og dokumenterbart indenfor. Det er derfor med andre ord en misforståelse at tro, at man kan aflæse dem som dokumenter inde *i* arkivets mere eller mindre oplyste men afgrænsede rum. Som Didi-Huberman med fænomenologien forsøger via affekten at rejse et lysende og oplysende billedrum i arkivets spektrale lovmæssighed, vil en billedarkæologi i sporet efter Foucaults vidensarkæologi omvendt forsøge at synliggøre selve arkivet som allerede eksisterende – allerede rejst – monument. Billedrummet kan ikke rejses affektivt, det står der allerede: omkring os, uden for os, i os. Dette kan ikke understreges ofte og tydeligt nok, og vi vil forsøge her i denne afhandling at tage argumentet til sin yderste konsekvens.

Man kan få en fornemmelse for radikaliteten og rækkevidden af en sådan kritisk billedarkæologi gennem et af de analytiske hovedgreb i Gilles Deleuzes *Francis Bacon : logique de la sensation*, der i sin relative enkelthed står som en eksemplarisk billedarkæologisk analyse. Maleren begynder aldrig fra et tomt lærreds hvide flade: ”*The painter has many things in his head, or around him, or in his studio. Now everything he has in his head or around him is already in the canvas, more or less virtually, more or less actually [...]. He paints on images that are already there.*”²¹² Billederne er der allerede, de er altså dannet før og uden for malerens rækkevidde. Uden for hans perceptuelle rækkevidde. Enkelt sagt er rækkefølgen mellem billedproduktion og billedkritik vendt om i Deleuzes analyse af Francis Bacons maleri. Billederne er produceret i forvejen fra et perceptuelt udenfor, hvad maleren foretager er derfor en synliggørende *kritik* af denne billedproduktion. Malerens praksis er billedkritisk, kun på den måde kan billederne gøres delvist synlige. I formuleringer, der er som et ekko af Foucaults ovenfor citerede definition af vidensarkæologien som praksis, kan Deleuze derfor fastslå, at: ”*It is not a matter of reproducing or inventing forms, but of capturing forces. For this reason no art is figurative. Paul Klee’s famous formula – “Not to render the visible, but to render visible” – means nothing else. The task of painting is defined as the attempt to render visible forces that are not themselves visible.*”²¹³ No art is figurative. I feltet mellem de to bragte citater udfolder Deleuze sin analyse af Bacons maleri. Eller rettere, han følger

²¹² Deleuze 2005, p. 61; fr.: 2002, p. 83.

²¹³ Deleuze 2005, p. 40; fr.: 2002, p. 57.

nøje Bacons egen analyse af sin maleriske praksis. Kunstnerens praksis *er* analytisk, hun eller han er en billedkritiker, der forsøger kritisk-arkæologisk at synliggøre allerede eksisterende billeder.²¹⁴

'No art is figurative' sammenfatter det standpunkt, der for en kritisk billedarkæologi danner udgangspunktet for analyser af kunstens nødvendigvis *altid abstrakte* praksis. No art is figurative betyder helt konkret: Billeder er ikke de dokumenter, vi umiddelbart kan se, hvad forestiller. De billeder vi umiddelbart kan se og danne os er med andre ord *ikke* billeder. Synspunktet kan synes enten ekstremt, eller det kan omvendt synes banalt endnu engang at understrege det her mange år efter udgivelsen af *L'Archéologie du savoir*. Når det alligevel for denne afhandling er et helt centralt synspunkt, er det fordi, det ligger i så tæt dialog med det næsten tilsvarende udsagn, der afrunder *L'oeil et l'esprit*, og som vi allerede har berørt, nemlig at det figurative resultat aldrig etableres fuldt ud, fordi spørgsmål om figuration eller abstraktion bør forstås som grader af visuel hastighed.²¹⁵ For Merleau-Ponty som for billedfænomenologien i sporet efter ham er der dog stadig tale om *grader* af figuration i et værende kød i kiastisk cirkulerende udvekslinger mellem en sansende krop og en billedkrop. For kritiske billedarkæologier kan spørgsmålet om figuration derimod ikke gradbøjes – *ingen* kunst er figurativ. 'No art is figurative' er uden tvivl således i polemisk dialog med en fænomenologisk tilsynekomsttænkning – det er et forsøg på at bryde den kiastiske cirkulering mellem en krop og en billedkrop. Arkivets destruktive kraft er en kraft der destruerer eller ignorerer denne cirkulering. Arkivets monumentale udstrækning og kraft respekterer ikke og kan ikke afgrænses til den enkelte krops sansninger og dets billeder. Dette kan være en slags initial definition af en moderne billeddannelse, som den kritiske billedarkæologi vil formulere den.

Når den kritiske billedarkæologis grundlæggende præmis: At billeder ikke er de dokumenter, vi umiddelbart kan se, hvad forestiller. At de billeder, vi umiddelbart kan se og danne os, med andre ord *ikke* er billeder. Når denne præmis er helt central at understrege og forsøge her i denne afhandlings sammenhæng at føre til sin yderste konsekvens for at se, hvor langt præmissen kan bære, og hvad den kan bringe os, så har denne afhandling også valgt side. Den kritiske vidensarkæologi som epistemologisk projekt er tydeligst formuleret af Foucault i *L'Archéologie du savoir*, men den moderne kritiske arkæologi er bredere betragtet etableret af en række toneangivende tænkninger. Knut Ebeling fremfører i sit arkæologihistoriske oversigtsværk *Wilde Archäologien* i forlængelse af Giorgio Agamben det standpunkt, at modernitetens videnskabelige udforskning netop primært har været foretaget af en række kritisk arkæologiske *praksisser*: Kants metafysik-arkæologi, Freuds sjæls-arkæologi, Benjamins modernitets-arkæologi, Foucaults vidensarkæologi og Kittlers medie-arkæologi.²¹⁶ Til denne lidt bombastiske kongerække bør man som

²¹⁴ Deleuzes analyse er som bekendt nøje sammenhængende med David Sylvesters interview-bog med Francis Bacon *The Brutality of Fact* (Sylvester 1990), hvorfra Deleuze henter og elaborerer på Bacons egen analyse af sit maleri. jf. Deleuze 2005, p. 125, note 2.; fr.: 2002, p. 12.

²¹⁵ Merleau-Ponty 1993, p. 147; fr.: 1964a, p. 85.

²¹⁶ jf. Ebeling 2012. Se også Agamben 2009, kapitlet 'Philosophical Archaeology', p. 81. ff., hvor Ebeling henter argumentet.

kunsthistoriker som det mindste tilføje strukturelle forskningsindsatser såsom Rosalind Krauss', eksempelvis den freudo-benjaminske *The Optical Unconscious*, som vi allerede har rundet, Louis Marins grundlæggende billedsemiotiske arbejde, T.J. Clarks socialkritiske analyser og Guy Debords aktivistisk billedkritiske *La Société du spectacle*.²¹⁷ Dette både for at angive nogle valglægtskaber, men også for at markere, at disse tænkere og kunsthistorikere alle forskelle til trods mere eller mindre deler et kritisk arkæologisk standpunkt, der viser sig ved, at deres tilgange kan opfattes som forskellige synliggørende praksisser. Disse tænkere tager alle udgangspunkt i, at arkivets monumentale udstrækning og kraft ikke kan afgrænses til den enkelte krops sansninger og dets billeder. Arkivet står der allerede monumentalt og producerende: før os, omkring os, i os. Det der drejer sig om for disse billedtænkere er blandt andet at synliggøre, at dette foregår. Det gør de ved på forskellig måde at efterspore, hvordan kunstnere har fået arkivet til at afsløre sig: eksempelvis destruktivt, delvist, momentant, forskudt, forvrænget. Disse synliggørende indsatser må nødvendigvis være *praksisser* i og med deres forsøg på at *fremprovokere afsløringer* af arkivets spektrale selvfølghed, dets lovmæssighed.

Den synliggørende billedarkæologi står dog ikke uantastet. Ud over de allerede nævnte billedfænomenologer har eksempelvis den tyske Bildwissenschaft i sporet efter Aby Warburg de senere år bevæget sig nærmere en fænomenologisk position, hvor man ellers ville kunne mene, at Warburg forsøger at lade sin position være uafgjort særligt i begrebet om billedet som pathosformel, dvs. som tidligere nævnt som et kompleks af affektive energier og arkiviske træk.²¹⁸ Således definerer eksempelvis kunsthistorikeren Horst Bredekamp i sit for den nævnte Bildwissenschaft indflydelsesrige programskrift *Theorie des Bildakts* sin position som en 'bildaktive Phänomenologie'.²¹⁹ Denne 'billedhandlingsteori' overfører sproghandlingsteorien på billeder som billedhandlinger, 'Bildakten', men med den forskel, at det for billeders vedkommende er billedet, der udfører handlingen, og ikke som ved talehandlingsteorien den talende.²²⁰ Det er billedet, der handler på en arkivisk strukturerende facon, denne handling er dog stadig primært relateret til den krop, billedhandlingen udføres på, der derved bringes i handling, i affekt.²²¹ Altså en kobling mellem billedakten og den enkelte krops sansninger. Selvom begrebet om en 'bildaktive Phänomenologie' altså stadig har dobbeltheden af arkiv og affekt i sig, er det fænomenologisk afgrænsede individuelt sansende kroppe, der tillaes.

²¹⁷ *La Société du spectacle* eng. ovs.: Debord 1995. Vi tager altså her delvist T.J. Clark til nåde igen efter i afhandlingens indledning specifikt at have distanceret os fra hans historiematerialistiske tidsofattelse.

²¹⁸ Se igen Werckmeister 2006 for en kritisk gennemgang af den tyske Bildwissenschafts nyere historie. Joachim Sprungs afhandling *Bildatlas, åskådning och reproduktion, Aby Warburgs Mnemosyne-atlas och visualiseringen av konsthistoria kring 1800/1900* (Sprung 2011) er en af de nyeste og mest nøje gennemgange af Warburgs samtidige position og sene mnemosyne-arbejde.

²¹⁹ Bredekamp 2010, p. 22.

²²⁰ Bredekamp 2010, p. 51 ff.

²²¹ En delvis undtagelse herfra udgør dog den såkaldte 'Schematische Bildakt' (p. 101 ff.), der dog stadig forholdes til den enkelte krop.

Når denne afhandling vælger side til fordel for en arkæologisk praksis, er det i den overbevisning, at den moderne billedkunsts direkte relevans hænger sammen med dens forsøg på at forstå arkivets abstrakt monumentale udstrækning og kraft, der ikke kan afgrænses til den enkelte krops sansninger og dets billeder. Vi har fulgt, hvordan Merleau-Ponty med en nuanceret fornemmelse for forskellene mellem billedets bevægende kød og sprogets diakritisk fikserende system lader disse to, dybden og fladen, mødes i billedplanet. Et møde hvor der i forholdet mellem billedets opacitet og sprogets flade skabes en situeret og benævnet omverden. Billedet bærer og bevæger, mens sproget efterfølgende benævner og derved fikserende placerer billedet som synlig i verden. Før denne situering er selve billedkroppen den fænomenologisk set forankrende instans, forstået som den instans der overhovedet etablerer en begribelig verden *mellem* den seende og det sete. Uden billedlige kroppe ville verden implodere i et udelt værendes kød. Så langt Merleau-Pontys tænkning, men for en kritisk vidensarkæologi kan selve dette billedplan, dette møde mellem dybde og flade, nu ikke forankres i en billedlig dybdes opacitet. Der er for vidensarkæologien bogstaveligt talt ikke længere tale om et billedplan, men blot om et plan. Dette plan kan ikke forankres hverken til den ene eller den anden 'side'. Hverken i et bevægende opakt kød eller et fikserende transparent sprogsystem. At forsøge at forstå, hvordan dette plan ikke længere udgør et formidlende møde, en fænomenologisk oversættelse mellem kødelig oplevelse og begrebslig situering, det er den opgave, der ændrer den kritiske vidensarkæologiske praksis fra en fænomenologisk undersøgelse til en epistemologisk synliggørelse:

”Subjektet, der ser, er selv en plads i synligheden, en funktion afledt af synligheden. [...] Foucaults store omvendelse: at omvende fænomenologien til epistemologi. For at se og at tale er at vide, men man ser ikke det, man taler om, og man taler ikke om det, man ser [...]”²²²

Planet mellem at se og at tale er for vidensarkæologien ikke en formidlende overgang, hvor synet efter at have dykket ned i det værendes kødelige opacitet dukker op til overfladen med synligheder, sproget kan benævne. Planet mellem at tale og at se er her nærmere et negativt snit. Ikke et snit gennem et værende kød, men et snit der åbner et felt. At synliggøre dette felt er et epistemologisk arbejde.

Arbejdet med at forstå sådanne planer eller overflader, der ikke formidler mellem en mere eller mindre tilsynekommende oplevelig dybde og en sproglig fiksering, har sine egne kulturteoretiske nøglepunkter. I det kommende vil vi pege på et par af disse.

Inskriptionsflader : billeddrummets kollaps fra krop til korpus

Hvis vi har beskrevet Georges Didi-Hubermans fænomenologiske forsvar for et *dybt* billedrum, der opstår ved, at affekten skiller sig positivt ud fra arkivet og dermed skaber en billedlig orienteringsmulighed, idet billedarkivet samtidig materialiserer sig som et konkret billedatlas, der

²²² Deleuze 2004, p. 74 og p. 123; fr.: 1986/2004, p. 64 og p. 117.

belyses affektivt, når man bevæger sig kropsligt rundt i det, så er det klart, at dette er et *positivt* billedligt orienteringsrum mellem krop og billedatlas. Lidt overraskende er det netop hos en af Didi-Hubermans primære referencer, Walter Benjamin, at man finder den tydeligste beskrivelse af et sådant dybt billedrums historiske kollaps og umulighed. For det dybe billedrum, Didi-Huberman forsvarer, er jo et auratisk rum.²²³ Benjamin beskriver som bekendt auraens forsvinden og kollaps en række steder gennem sit forfatterskab. Til vores formål her er det i 'Kleine Geschichte der Photographie' fra 1931, dette kollaps beskrives tydeligst. Auraens kollaps er nemlig ikke blot et tidsligt kollaps, som der ofte fokuseres på, men i videre forstand et rumligt kollaps. I fotografiessayetets beskrivelse af tidlig portrætfotografi, hævder Benjamin om de portrætterede, at "*diese ersten reproduzierten Menschen traten in den Blickraum der Photographie unbescholten oder besser gesagt unbeschriftet.*"²²⁴ De tidlige fotografiske teknikkers relativt lange eksponeringstider og disse første portrætterede menneskers uvidenhed om de (portræt)fotografiske koder åbnede et fotografisk 'blickraum' mellem eksponeringstidens tidslige udstrækning og de portrætteredes psyko-sociale distance til portrætfotografiets afkodende beskrivelse af dem. De portrætterede træder således i det tidlige portrætfotografi ubeskrevne ind i et både tidsligt udstrakt og sanseligt dybmørkt rum som følge af de tidlige fotografiske teknikkers langsomme eksponering og relativt svage lysfølsomhed. Og de træder i parentes bemærket stadig ud af det, hvilket enhver, der har holdt et daguerreotypi i hænderne og fornemmet dets på samme tid tågede fjerne dybde og nærmest holografisk tredimensionelle tilsynekomst, idet man drejer det i hånden og genskaber dets repræsenterede tidsrums dybde, kan forvise sig om. Det er dette auratiske 'blickraum', der ifølge Benjamin kollapse, idet eksponeringstiden med nye teknikkers fremkomst reduceres ned under menneskets perceptuelle tærskel. Dette foregår samtidig som de fotografiske koder, den fotografiske diskurs, internaliseres kropsligt i takt med fotografiets udbredelse og kendskabet til det.²²⁵ Det tidlige (portræt)fotografis tidsligt som socialt dybe rum kollapse på denne måde og transformeres i senere fotografi derfor til altid allerede beskrevne tekno-sociale – eller: *diskursive* – flader. Benjamins beskrivelser af dette i fotografiessayet er som altid hos Benjamin smukke og medrivende, men også præcise i deres analyse af, hvordan disse to transformationer følger af hinanden. Reduceres eksponeringstiden under den menneskelige perceptions tærskel, reagerer mennesket kropsligt ved at internalisere kameraets afkodning af det, således at det altid er 'parat' til at blive affotograferet. Kameraets objektiv danner nu også det menneskelige subjekts (ikke længere indre) selvbillede, dets selvfremstilling. Det ydre teknisk-sociale som det indre psyko-sociale rum kollapse med andre ord i et fælles plan. Mennesket er ikke længere uskyldigt ubeskrevet men allerede *indskrevet* i kameraets tekniske diskurs. Det er med vores senere paradoksale foucaultske

²²³ Didi-Huberman bekender ikke altid selv sine idiosynkratiske benjamin-læsninger, dog er 'The Supposition of the Aura' (Didi-Huberman 1996), og særligt *Ninfa Moderna* (Didi-Huberman 2005) helt specifikt centreret om opgør med den gængse forståelse af Benjamins aura-begreb. For Didi-Huberman er auraen ikke forfaldet og forsvundet, den er blot *faldet*, faldet ned i billedets materialitet, ned i modernitetens oversete materialitet. Der nede i eksempelvis gadeaffalds materielle og hjemløses menneskelige folder findes det modernes nymfe, dets faldne aura.

²²⁴ Benjamin 1991, Band II, p. 372.

²²⁵ Benjamin 1991, Band II, p. 376 f.

formulering blevet til en *diskursiv krop*. Dette foregår ifølge Benjamin fra omkring 1860erne, hvorefter fotografiet fra omkring 1880 bliver optaget af både teknisk og æstetisk at dække over dette uskyldstab, særligt i den såkaldte piktorialismes aurasimuleringer. Den tåge, der dækker fotografiets oprindelse, er netop ikke særlig tyk og fortager sig hurtigt, som Benjamins berømte indledning på fotografiessayet lyder. Billeder er ikke længere fremtoninger eller tilsynekomster, men beskrevne, diskursive, overflader.

At det ydre teknisk-socialt som det indre psyko-socialt rum kollapser i et fælles plan, betyder for Benjamin to ting: At selve billedfunktionen flyttes fra de individuelt afgrænsede æstetiske distinktioners område til den 'sociale funktion', som han udtrykker det.²²⁶ Det fælles kollapsede plan bliver yderligere til potentielle inskriptionsflader. Den analysestrategi Benjamin anbefaler bliver derfor nu en på en gang retrograd og konstruktiv *aflæsning* på tværs af billedet og (flere) billeder og dermed *i* selve det kollapsede plan. En analysestrategi der skal afdække de tværgående strukturelle social-tekniske indskrivninger eller inskriptioner, de enkelte billeder som de enkelte kroppers psyko-socialitet fra da af er en funktion af.²²⁷ Det enkelte billede og den enkelte krop må fra nu af læses tingsliggjort som *dele* af et konstrueret *korpus*, der først i og med den konstruktive aflæsning kan *synliggøres*, kan opbygges:

Denn die Lage, sagt Brecht, wird "dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache 'Wiedergabe der Realität' etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich, 'etwas aufzubauen', etwas 'Künstliches', 'Gestelltes'."²²⁸

Overfor et sanseligt *positivt* billedligt orienteringsrum mellem krop og billedatlas som formuleret af Didi-Huberman, kan vi altså hos Benjamin spore begyndelsen til ikke blot en kritisk strukturel aflæsning af billeder, men også en begyndende bevidsthed om, at der findes et *negativt* 'funktionelt' rum, et konstrueret og konstruerende korpus så at sige *i* selve det kollapsede plan. Begrebet om et korpus er denne afhandlings, men det synes at passe både som et direkte modstykke til den moderne fænomenologiske forankring i en kødelig krop og på Benjamins strukturelle fokus på at læse ikke enkelte sociale som æstetiske vidnesbyrd, men et socialteknisk korpus af materielle udtryk, der krydser flere felter.²²⁹ Dette negative funktionelle rum eller korpus findes ikke 'bagved' planet, hvorved en repræsentationstænkning ville være genoprettet. Det findes *i* selve planet som funktionelle indskrivninger. Et korpus har ikke en krop, det er en funktionel og fungerende

²²⁶ Benjamin 1991, Band II, p. 381.

²²⁷ At billeddannelse foregår i og med billedets inskriptivt-deskriptive flade er ikke en fremmed tanke for kunsthistorien. Svetlana Alpers' *The Art of Description* (Alpers 1983) er her et foregangsværk. Alpers beskæftiger sig her med den hollandske borgerlige 1600-tals kunst og dennes positivistiske repræsentationstænkning, der altså ikke er direkte relevant for en analyse af den moderne billeddannelses synliggørelses-praksisser, om end den er en forudsætning for den.

²²⁸ Benjamin 1991, Band II, p. 383 f.

²²⁹ Begrebet om et socialteknisk korpus ligger yderligere på linje med Martin Heideggers analyse af stilladset i *Die Frage nach der Technik*, som vi vil vende tilbage til.

konstruktion. Dette er alt, hvad der er. 'Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht', som Benjamin udtrykker det med Brecht. Der findes derfor for Benjamin ikke længere nogen positiv kiastisk billedkrop mellem betragterkrop og billedatlas. Billeder dannes ikke på den måde længere. Det der træder i stedet er inskriptionsflader, der modtager sine indskrifter fra et tekno-socialt korpus, der idet det aflæses udfører sine navigerende social-tekniske funktioner direkte på sine betragtere. Social-tekniske operationer, der kan og bør udnyttes til de rette politiske formål, som Benjamin senere uddyber det i 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'.²³⁰ Fra (billed)krop til (billed)korpus kan man således også benævne det skifte, Benjamin analyserer som auraens forfald og kollaps. Med Walter Benjamins analyse af et positivt billedrums kollaps synes dermed også en begyndende analyse af dette korpus som et negativt rum at tage form. Der er hos Benjamin således ikke blot tale om en anæmisk abstrakt strukturel analyse af strukturens indskrivninger.²³¹ Godt nok har Benjamin fokus på selve inskriptionsprocessen og fotografens og betragterens evne til kritisk retrogradt at aflæse disse, men der findes også i Benjamins analyse en forståelse for en ny måde at overføre betydning på. Hvis det ydre teknisk-socialt som det indre psyko-socialt rum kolliderer i et fælles plan, så kan betydning ikke længere konstitueres og overføres i et billedligt rum, der kan defineres positivt af en fænomenologi som et *rettet* intentionelt orienteringsrum, men der foregår på trods af dette stadig en inskriptiv overførsel fra et tekno-socialt korpus, der, idet det aflæses, udfører sine navigerende social-tekniske funktioner direkte i betragterkroppe. Benjamin beskriver i fotografiessayetets berømte slutning fotografiets tendens til chokagtigt at blokere og bringe betragterens associationsmekanisme i stilstand. I og med det moderne fotografi teknisk overgår betragterens perceptuelle tærskler, er det ikke længere med sine egne associationer, betragteren aflæser og afkoder sine omgivelser: Hun og han navigeres direkte, selve deres bevidsthed er nu en inskriptionsflade, en flade hvorpå betydninger kan afsættes og indskrives direkte. Det er ikke muligt at etablere positive afstande, positive tanke- og billedrum, i denne diskursive flade. Men essayet igennem udpeges som nævnt også muligheden af ikke blot retrogradt at aflæse billeders inskriptioner, men både at *rekonstruere* det strukturerende korpus, og hvad vi kan kalde antero gradt at *konstruere* nye inskriptioner og dermed et nyt korpus.²³²

Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder fest zuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß.²³³

²³⁰ Benjamin 1991, Band I, p. 431 (Erste Fassung), p. 471 (Dritte Fassung).

²³¹ Desværre er originaltekstens tyske 'Beschriftung' misvisende oversat med 'billedtekst' i den danske oversættelse, hvorved hele det fysisk-indeksikalt tvetydige element i forbindelsen beskrivelse/indskrift forsvinder. 'Billedtekst' henviser blot til en anæmisk tekstlig-strukturel billedanalyse i sin afgrænsede form, en afgrænsning der på ingen måde ligger i Benjamins analyse. Sammenlign eks. Benjamin 1991, Band II, p. 385 med Benjamin 1998, p. 80.

²³² Når vi her beskriver denne fremskrivning som 'anterograd' er det for at skelne denne skriftbaserede kritiske synliggørelse, Benjamin foreslår, fra de i højere grad visuelt orienterede 'anterospektive' synliggørelser, denne afhandling beskæftiger sig med. Der er tale om lignende, men alligevel forskellige kritiske synliggørelsesmetoder.

²³³ Benjamin 1991, Band II, p. 385.

Er det ydre teknisk-socialt som det indre psyko-socialt rum kollapsede i et fælles plan, så må det altså ifølge Benjamin være muligt at fungere politisk anterograde eller proaktivt i dette plan. Det må kunne lade sig gøre i dette plan at fremskrive, at konstruere, nye funktionelle realiteter. Det er henholdsvis en surrealistisk fortolkning af Eugène Atgets dokumentarisk beskrivende fotografi, August Sanders kvantitativt omfattende fotografiske kortlægning af den tyske mellemkrigstids erhvervstyper og den russiske konstruktivisme, Benjamin fremholder som eksemplariske eksempler på en sådan konstruktiv fremskrivende billedpraksis. Fotografer hvis praksis med andre ord i denne afhandlings sammenhæng kan betegnes som konstruktivt *synliggørende*. Det væsentlige er ikke umiddelbart, at denne politisk optimistiske tro på muligheden af konstruktivt at fremskrive nye 'funktionelle realiteter' aftager senere i Benjamins forfatterskab.²³⁴ Det væsentlige er, at man allerede hos Benjamin finder et forsøg på at forstå, hvordan billedlig betydningsdannelse kan fungere, hvis den ikke længere finder sted i et positivt billedrum. Den evne, Benjamin beskriver til at konstruere nye funktionelle realiteter, hænger sammen med en evne til at *læse*, til retrograde at aflæse og siden anterograde at fremskrive en funktionel konstruktion. Der er for Benjamin ikke noget billedrum og derfor heller ingen billedkrop i denne funktionelle konstruktion. Der er et korpus af billeder og af ting, af hvilke konstruktionen dannes, og der er betragterkroppe på hvilke konstruktionen fungerer navigerende, men det er allerede for meget sagt, for ingen af disse, hverken korpus eller krop, eksisterer som realitet i sig selv. Det er i inskriptionens og aflæsningens fælles kollapsede flade, realiteten findes som den måde, denne fungerer på socialt. Der er på en og samme tid tale om en 'Verdinglichung der menschlichen Beziehungen' og en 'Literarisierung aller Lebensverhältnisse', som det hedder ovenfor. De menneskelige sociale forbindelser er tingsliggjorte og kan dermed beskrives, indskrives, aflæses og fremskrives fuldstændigt.

En kritisk læse- og skrivepraksis skal altså redde den billedetablerende evne for Benjamin. Vi skal lære at aflæse rekonstruerende og fremskrive konstruerende langs inskriptionsfladerne. Vi skal lære at tage billedet *bogstaveligt* for at modstå dets fascinerende beskrivelser af os. Med de bogstaver, de funktionelle tegnelementer, vi kan udtrække af denne bogstavelighed, kan nye funktioner konstrueres politisk. Benjamin *har* altså et billedbegreb, et billedbegreb vi kan kalde strukturelt-funktionelt. Med Benjamin begynder vi derfor at få en demonstration af en kompromisløs kritisk billedarkæologi, der udelukker et fænomenologisk forankret billedbegreb. For en kritisk billedarkæologi foregår billeddannelse som allerede nævnt hverken *i* eller *fra* et perciperbart og dokumenterbart indenfor. Det er derfor med andre ord en misforståelse at tro, at man kan aflæse billeder som dokumenter inde *i* arkivets mere eller mindre oplyste men afgrænsede rum. Der eksisterer ifølge Benjamin ikke nogen synlig realitet derinde. Arkivet derimod, det er reelt, og det indskrives totalt, det foretager en 'Literarisierung aller Lebensverhältnisse'. Et arkiv har ingen krop, men konstruerer i stedet et korpus, et diskursivt monument. Man kan derfor heller ikke læse inde fra

²³⁴ Eksempelvis dominerer en ruinetænkning til forskel fra en konstruktionstænkning Benjamins senere tænkning som det eksempelvis ses i 'Über den Begriff der Geschichte' fra 1940 (Benjamin 1991, Band I, p. 691). Se også Bolt 2011, p. 149ff. angående Benjamins bevægelse væk fra en politisk konstruktiv tænkning.

eller gennem dets krops kød, man må i stedet læse *langs* selve dets inskriptionsflader, for at lære dets konstruktion at kende.

Selvom et korpus ikke har nogen krop for Benjamin, så har det dog stadig en udstrækning, en funktionel social udstrækning, der må aflæses for at undgå, at det indskriver os uset langs dets udstrækning. Det må derfor så at sige holdes udspændt og fikseret som den tekno-sociale flade, det er for Benjamin. Det skal fikseres som billede, det er den afgørende forudsætning for, at en aflæsning bliver mulig. Billedet opstår, idet det holdes fast udspændt på sit konstruktive korpus, så det fratages sin agens, sine aktivt affektive indskrivningsmuligheder. Billedet er 'dialektik i stilstand', som den berømte definition lyder i Passageværkets historiefilosofiske kapitel N.²³⁵ De umiddelbare affektivt billeddannende processer skal negeres, holdes i stilstand, først da kan billedet vise sig i sin konstruktion. Det er vel at mærke fortidens (det vil for Benjamin sige alt, der er fjernet fra vores synspunkt selv ned i den mindste adskillelse) tidlige bevægelsesforløb op og hen mod os, der må afbrydes for at et billede kan opstå:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild (,) sprunghaft. - Nur dialektische Bilder sind echte (d.h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.
[] Erwachen []²³⁶

Billedets eget rum, billedrummet, må med andre ord negeres, for at det kan tvinges til at springe ind i 'konstellationens' konstruktive flade. Det sted, hvor man nu kan møde disse konstruktive flader, er sproget. Billedets sprogligt fikserede overflade, som vi har set den beskrevet senere af Merleau-Ponty i 'Le langage indirect et les voix du silence', vendes altså i Benjamins kritiske praksis mod billedet selv. Det kritiske sprog, Benjamin fordrer, kræver netop billedets fiksering som inskriptionsflade, hvis konstruktion det da i næste omgang kan beskrive og fremskrive kritisk. Det kritiske sprog er dermed ikke blot den fikserende beskrivelse af billedet, Merleau-Ponty analyserer, men en potenseret kritisk refleksion af denne fiksering, der skal bringe sproget i kritisk bevægelse igen. *Først med denne kritiske bevægelse opstår billedet i og med beskrivelsen af det.*

Det er her det egentlige afsæt væk fra en merleausk fænomenologisk tilsynekomsttænkning findes i Benjamins kritiske billedtænkning: Den umiddelbare betragtningens bevægelige tilsynekomst *skal fikseres*, for at dets bevægelige betydningsdannelse kan relokere til et kritisk sprogs retrograde rekonstruktioner og anterograde konstruktioner. Billedet etableres simpelthen af en kritisk bevægelig diskurs, det er den, man må kunne aflæse fremskrivende. Den benjaminske kritiske handling kan dermed bedst beskrives som en aktiv kritisk magtudøvelse, en tvingen sig til at se

²³⁵ Benjamin 1991, Band V, [N 2a, 3], p. 577.

²³⁶ Benjamin 1991, Band V, [N 2a, 3], p. 576 f.

bogstaveligt og konstruktivt for at forsøge at aflæse arkivets indskrivninger. Benjamin beskriver selv den kritisk billedetablerende akt som et 'brutalt indgreb'.²³⁷ Uden denne kritiske tvang dannes billedet overhovedet ikke, for det dannes ikke af sig selv, og i særdeleshed ikke umiddelbart *foran* øjnene og kroppen. Der findes dets negative dialektisk stillestående konstruktion ikke. Vi må således 'vækkes' ud af den umiddelbare betragtningens fascinerende drømme.²³⁸ Georges Didi-Huberman indrømmer nu, at dette kritiske billedbegreb eksisterer i Benjamins tænkning, og at det fremskriver noget radikalt andet end en 'figurativ illustration', men fastholder dog denne sidste kategori.²³⁹ Denne afhandling vil forsøge at følge radikaliteten i dette kritiske billedbegreb – billeder kan i og med moderniteten kun etableres som resultat af en aktiv kritisk praksis.

Billedet – eller rettere: den umiddelbare betragtning – skal fratages dets bevægelsesmuligheder, det skal med andre ord holdes i stilstand som kommende rent fra et udenfor. I dette ultimative krav ligger det ideale kritisk konstruktive billedbegreb, Benjamin forlader senere. Således dominerer en ruintænkning til forskel fra en konstruktionstænkning Benjamins senere tænkning, som det ses tydeligst i 'Über den Begriff der Geschichte' fra 1940.²⁴⁰ Det er som om, der allerede i det tidlige idealt kritiske krav om at fastholde billedet som 'dialektik i stilstand' kan anes et truende sammenbrud, en truende implosion, af dette kritisk aflæselige plan. Den kritiske fiksering er tydeligvis et desperat greb. Her er den tidlige position dog foreløbig interessant i og med håbet om et rent udenfor, et håb om en ren konstruktiv abstraktion, Benjamin så spejlet i den tidlige avantgarde, først og fremmest i den russiske konstruktivisme vi også skal beskæftige os med.

For at opsummere: Med Benjamins kritisk aflæsende billedtænkning illustreres billedrummets kollaps fra krop til tingsliggjort korpus. Benjamin forholder sig udelukkende til en teknisk billeddannelse, til en yderliggørelse af den imaginære proces til at være en funktion af tekno-sociale processer. Det indre psyko-sociale rum er for Benjamin kollapsede med det ydre teknisk-sociale rum i et fælles plan. Mennesket er ikke længere ubeskrevet men allerede *indskrevet* i kameraets tekniske diskurs. Det er blevet til en inskriptionsflade, en *diskursiv krop*, et resultat af et konstruerende korpus. For at kunne aflæse disse inskriptionsflader, må de fikseres for dernæst at kunne reflekteres i en kritisk bevægelig sproglig *praksis*. Billedet *er* der ikke, det etableres først i og med den kritiske praksis' fiksering. Billedets rum må altså negeres, for at det kan genopstå som en kritisk distance. Hvad denne kritiske distance indebærer for Benjamin er ikke tydeligt. At det ikke er et fænomenologisk opleveligt rum er dog klart. Der er i stedet tale om et *negativt* 'funktionelt' rum, et konstrueret og konstruerende korpus så at sige *i* selve det kollapsede plan.

Selvom dette konstruerende korpus har en udstrækning for Benjamin, så findes der i Benjamins analyse ikke mange indikationer af selve diskursen 'betragtet i dens egen volumen, i dens egenskab

²³⁷ Benjamin 1991, Band V, [N 9a, 3], p. 592.

²³⁸ Det netop bragte centrale citat fra Passageværkets kapitel N er som det ses rubriceret under 'Erwachen' og indgår i en kritisk psykohistorisk proces, Benjamin skitserer gennem kapitlet, fra søvn over drøm til opvågning.

²³⁹ Didi-Huberman 1996, p. 52f.

²⁴⁰ Benjamin 1991, Band I, p. 691.

af monument', som det som citeret ovenfor formuleres af Foucault. Der er først og fremmest tale om et korpus' inskriptionsflader i Benjamins analyse, og ikke dette korpus' eget volumen. Det er blandt andet og nok først og fremmest hos den samtidige russiske konstruktivisme, at diskursens volumen i dens egenskab af monument undersøges. Hvad der kan menes med diskursens volumen i dens egenskab af monument, et volumen udstukket fra den anden side af 'grænsen for det udenfor', drejer sig netop om den spektralitet, Merleau-Ponty beskrev som en trussel. Den omstændighed, at 'tingene kan tænke abstrakte kroppe'. Til at forstå denne omstændighed er Benjamins analyse af billedrummets kollaps fra krop til tingsliggjort korpus en forudsætning, men ikke tilstrækkelig.

Vi har tidligere hævdet, at arkivet ikke gløder, at det ikke har en differerende friktionsskabende dybde, en affektivt varm krop. Vi har samtidig hævdet, at det på trods af dette ikke er dødt, men at dets destruktive kraft vidner om på samme tid affektivt bestemmende og diskursivt diffuse navigeringer, der ikke respekterer eller kan afgrænses til den enkelte krops sansninger og dets billeder. Denne afhandlings udgangspunkt er nu, at eksistensen af sådanne abstrakte navigeringer er det i dag helt centrale, en række moderne kunstneriske praksisser forsøger at fremprovokere med konkrete synliggørende greb. Moderne kunstnerisk praksis kan måske ligefrem, hvis den overhovedet skal kunne kaldes reflektivt moderne, gentolkes som forsøg på at fremprovokere diskursen som monument. For at gentage: Arkivets monumentale udstrækning og kraft respekterer ikke og kan ikke afgrænses til den enkelte krops sansninger og dets billeder. Dette kan være en slags grundlæggende definition af en teknisk abstrakt billeddannelse. Det er dette allerede konstruerede og konstruerende monument, der nu må fremprovokeres og dermed synliggøres.

Epidermi : fra kollaps til implosion, fra flade til hud

Vi har skitseret et kollaps fra et kropsligt etableret billedplan til et korpus' inskriptionsflader. Merleau-Ponty ser i billedplanet det situerende møde mellem billedets bevægelser og sprogets fikseringer. Mellem billedets krop og sprogets plan. Et møde, der er helt grundlæggende omverdensetablerende. Det er synet, der arbejder i faktisk kødelige konfrontationer, når der etableres en billedkrop, mens det er sproget, der i anden ombæring udefra fikserende benævner og udpeger billedkroppen og den synlige verden, den har etableret. Dermed skabes i forholdet mellem billede og sprog en situeret omverden i Merleau-Pontys fænomenologi. Dette er et situerende møde, der for Merleau-Ponty som en ideal grænsetilstand altid er mere eller mindre eksploderet mellem henholdsvis billedets opakt tavse krop og sprogets udtalte synligheder. Med andre ord eksploderet i et værende *spektrum* af grader af synlighed og sigelighed. Det er præcis dette eksploderede affektivt oplevelige værende rum, der i Benjamins billedtænkning omvendt må negeres, før billedet overhovedet kan etableres. Det kritiske sprog er for Benjamin ikke den fikserende beskrivelse af billedet, Merleau-Ponty analyserer, men en potenseret kritisk refleksion af denne fiksering, der skal bringe sproget i kritisk bevægelse igen. Det er først i og med sprogets kritiske forskydninger, at vi kan rykkes ud af synets umiddelbare affektive forbindelse med verden og fremskrive denne verdens

konstruktion. Arkivets korpus må bringes i kritisk bevægelse igen *langs* dets inskriptionsflader, hvilket vil sige i og med et kritisk sprog. Inskriptionsfladerne må fastholdes i deres *spektrale* fravær, for at deres inskriptioner kan aflæses.

Er der så at sige ikke meget kød på det social-tekniske korpus, Benjamin opfatter som reelt, så bliver det for alvor ikke blot u håndgribeligt men ubegribeligt, hvis inskriptionsfladerne nu heller ikke længere kan fastholdes som social-tekniske flader – hvis også de imploderer. I det tilfælde kan deres inskriptioner ikke længere aflæses i og med en kritisk refleksion. De foreligger ikke engang som ruiner for en desillusioneret materiel kritik. Tingene kan nu uforstyrret (fortsatte med at) tænke abstrakte kroppe. Hos billedteoretikeren Vilém Flusser møder vi nu mere eller mindre provokatorisk forceret den påstand, at denne implosion i dag er vores (ir)realitet.

Kollapser et positivt kropsligt billedrum med de billedteknologiske udviklinger, Benjamin beskriver, til at blive social-tekniske eller diskursive inskriptionsflader i et skifte fra krop til korpus, så forsøger Vilém Flusser en nærmere beskrivelse af dette korpus fra et senere synspunkt.²⁴¹ Flussers billedforståelse ligger i direkte forlængelse af Benjamins tænkning af det moderne tekniske billede som inskriptionsflader, hvor det ydre teknisk-socialt som det indre psyko-socialt rum er kollapset i et fælles plan. ”*Bilder sind bedeutende Flächen*”, lyder helt enkelt åbningsætningen i den programmatisk *Für eine Philosophie der Fotografie*.²⁴² Mennesket er også for Flusser altid allerede *indskrevet* i kameraets tekniske diskurs. Både Benjamin og Flusser forsøger således kort sagt at forstå det skifte fra værens situerethed til stilladsets bestillen, Martin Heidegger analyserede i *Die Frage nach der Technik*.²⁴³ De inskriptionsflader, der tilsammen danner eller konstruerer et social-teknisk korpus, er at forstå som teknikkens stillen som stillads. Korpus og stillads, de to begreber er, som denne afhandling forstår det, sammenfaldende. Det følger heraf, at for Vilém Flusser omfatter, hvad han kalder *det tekniske billede*, ikke blot direkte teknisk producerede billeder, men helt enkelt al billeddannelse efter fotografiet kombinerede, effektiviserede og udbredte de tidligere reproduktionsteknikker, det består af: camera obscuraet og lanterna magicaet. Al billeddannelse efter fotografiet er teknisk, også den, der ikke er det direkte som eksempelvis maleriet.²⁴⁴ Flussers forståelse af dette tekniske billede er nu en direkte forlængelse af Benjamins tænkning af billedet som inskriptionsflade. Moderne billeder er for Flusser ’tredje-grads abstraktioner’: De er ikke billeder af den konkrete verden, men billeder af begreber, der selv er abstraheret fra billeder af den konkrete verden. Som sådan er moderne billeder ’billeder af begreber’, hvilket vil sige *tekniske*:

²⁴¹ Flussers billedforståelse, der har vundet en vis akademisk anerkendelse de senere år, står tydeligst formuleret i *Für eine Philosophie der Fotografie* (Flusser 2011a) og *Ins Universum der technischen Bilder* (eng.: Flusser 2011b), der udkom parallelt i 1983.

²⁴² Flusser 2011a, p.8.

²⁴³ Heidegger 2000.

²⁴⁴ Jf. Flusser 2011a, p. 18.

[...] technischen Bilder [sind] Abstraktionen dritten Grades: Sie abstrahieren aus Texten, die aus traditionellen Bildern abstrahieren, welche ihrerseits aus der konkreten Welt abstrahieren. Historisch sind traditionelle Bilder vorgeschichtlich und die technischen 'nachgeschichtlich'. Ontologisch bedeuten traditionelle Bilder Phänomene, während die technischen Begriffe bedeuten.²⁴⁵

Når moderne billeders væren *tekniske* for Flusser hænger sammen med, at de er billeder af begreber, så kommer det af, at fotografiapparatet selv i sin sorte boks' teknisk-optiske uigennemskuelighed netop er kulminationen af den teknisk-begrebslige tænkning, der ifølge Flusser har styret vestlig kultur, siden skriften begyndte at dominere over billedet omkring det andet årtusind f.Kr.²⁴⁶ Fotografiapparatet er således i al sin uigennemskuelighed kulminationen på en teknisk begrebslighed, der i moderne tid er blevet så abstrakt og specialiseret, at vi nu igen har brug for billeder til at danne os et overblik over denne teknisk-begrebsligt styrede verden. Vi er altså begyndt at danne billeder af denne teknisk-begrebslige verden for at blive i stand til at begribe den igen på en ny måde, men disse billeder er derfor vel at mærke ikke billeder af den konkrete verden, billeder af 'første grad'. De billeder, vi danner os i dag, er både billeder af og *afledt af* en teknisk begrebslig verden – de er dannet på grundlag af denne tekniske begrebslighed selv. De er og må altså være *tekniske*. Hvis moderne billeder på denne måde faktisk er tekniske, hvis de tydeligt siden fotografiets udbredelse er produceret af apparater, der selv er produkter af en abstrakt begrebslig tænkning, så følger det heraf, at disse moderne tekniske billeder ”*sieht nicht darauf ab, die Welt dort draußen, sondern unsere Begriffe betreffs der Welt zu verändern.*”²⁴⁷

Det er ikke meningen at udlægge og vurdere Flussers billedteori her, det væsentlige er, hvordan vi med Flusser har endnu en udvikling af forsøget på at forstå sprogets og billedets lagdeling i det moderne. Man kan næsten se disse to abstraktionsgrader for sig – sprogets tekniske begrebslighed og billederne af dette – som lag, flader eller planer, en kritisk billedarkæologi må forsøge at arbejde sig ned igennem. Billeder er på samme tid billeder *af* begreber, som de forsøger at ændre vores opfattelse af ved at afbilde, *og* på samme tid opstået af disse begreber selv. Men, og det er det væsentlige for os her, Flusser udvikler på et væsentligt punkt Benjamins analyse. Hvor den kollapsede lagdelte overflade i Benjamins analyse stadig er mulige inskriptionsflader, hvorpå disse inskriptioner kan aflæses kritisk, så er for Flusser dette kollaps af det ydre teknisk-sociale som det indre psyko-sociale rum i et fælles plan, der også i Benjamins tænkning hele tiden truer med at implodere, i dag for længst imploderet. Med digitaliseringens beregnede univers er det tidlige spænd i den tekstlige linearitet og dets grammatik blevet afløst af isolerede bits, og der er derfor ikke længere nogen opfattelig sproglig struktur til at opretholde en inskriptionsflade og dens forløb. Vi har ifølge Flusser historisk gennemgået en abstraktionsstige, hvor billederne af første grad omsatte den konkrete verdens tre dimensioner til billedets to dimensioner, mens tekstens begrebslige verden, da den tog over, omsatte billedets to dimensioner til tekstens ene tidlige

²⁴⁵ Flusser 2011a, p. 13.

²⁴⁶ jf. Flusser 2011a, særligt kapitlerne 'Das Bild', 'Das technische Bild' og 'Der Fotoapparat'.

²⁴⁷ Flusser 2011a, p. 15f.

forløbs dimension. De tekniske billeder som værende billeder af begreber er nu en bittets nul-dimension. Dermed impllosionen. De tekniske billeder er 'anti-billeder'. Vi har nået abstraktionens nulpunkt, hvor et enkelt tryk på en knap kan få et billede til at opstå, som det beskrives i *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*:

Die technischen Bilder deuten 'mit dem finger' auf das Program im Apparat, das sie erzeugt hat, und nicht auf die Welt dort draußen. Sie sind Vorstellungen von Begriffen, dem kalkulierenden Denken und nicht der konkreten Welt zugewandte Flächen. Sie sind aus der Abstraktion in Richtung des Konkreten entworfen, und nicht wie die traditionellen Bilder aus dem Konkreten herausgehobene, abstrahierte Flächen. Die sie erzeugende geste geht in eine den traditionellen Bildern gegenläufige Richtung. In diesem Sinn sind die technischen Bilder Anti-Bilder.²⁴⁸

De flader, Flusser opererer med her, retter sig altså ikke længere hverken mod et kropsligt rum eller strukturelt aflæselige sammenhænge. Nutidige billeder er for Flusser hverken kødelige kroppe eller dele af et strukturelt korpus, der kan forlænges eller åbnes via affektiv kontakt eller kritisk aflæsning. Det komputationelle er i stedet et abstrakt udenfor, et betydningsafvisende hulrum, vi forsøger at forstå ved at strække en billedhud ud over denne fraværende krop, der ikke findes *der* længere:

Wir versuchen [...] Bilder aus punkten mosaikartig herzustellen; nicht mehr die Oberflächlichkeit zu überwinden, sondern aus der gähnenden Lücke in die Oberfläche zu dringen. Wir versuchen, diese Oberfläche wie eine Haut künstlich über den Abgrund zu spannen. Die Oberfläche, die Haut, ist nicht mehr unser Ausgangspunkt, sondern sie ist unser nicht tatsächlich erreichbares Ziel: Unser 'Ideal' ist epidermisch."²⁴⁹

Der er altså i dag ifølge Flusser ikke længere nogle udbredte kontaktflader eller forløb mellem vores kroppe, vores kritiske aflæsningskapacitet og vores billeder. Det er der ikke, netop fordi vi aldrig formår at etablere disse billeder fuldt ud. Vores *ideal* er epidermisk. Kun det enkelte kontaktpunkt når en finger trykker på en knap eller en flade er operationelt, når det igangsætter et program i et apparat. Gestisk såvel som strukturel impllosion i det enkelte kontaktpunkt fra bit til finger. Billedet som uopnåeligt ideal.

Med Flussers billedforståelse er vi så at sige nået til en endnu mere anæmisk analytisk praksis end den konstruktivt strukturelle. Hos Flusser er der kun et punkt tilbage, ikke kroppe, flader eller forløb, men kun et punkt: Moderne billeder er, hvis de overhovedet skal være billeder, billeder af begreber. De har kun et enkelt analytisk kontaktpunkt, begrebet. Men netop dette konkrete kontaktpunkt er for Flusser den eneste mulige redning af billedet i dag.

Med tænkningen af kollapset fra krop til korpus foregår også et skifte fra kødelig træghed til inskriptionsfladernes automatismer. En mekanisk acceleration potentielt ad infinitum, som

²⁴⁸ Flusser 1993, p. 50.

²⁴⁹ Flusser 1993, p. 43.

Benjamin beskriver med begrebet om reproducérbarhed.²⁵⁰ Når billedet for Benjamin skal fratages dets bevægelsesmuligheder ved at holdes i stilstand som kommende fra et rent udenfor, er denne stilstand at forstå som en fiksering af dets affektive felt, men vel at mærke ikke som mekanisk stilstand. Billedet skal for Benjamin holdes op på dets mekaniske automatisme. Dets reproducérbarhed er netop en *mekanisk* bevægelse, der ideelt set bringer dialektikken i stilstand i og med sin mekaniske bevægelses nivellering af enhver historisk udviklings positioner. Denne acceleration ser Flusser nu også fuldbyrdet i en overkommelse også af den mekaniske bevægelses automatiske inskriptioner, der stadig muliggør en kritisk strukturel aflæsning. Den kritiske opgave må endnu engang redefineres, som det hedder i *Ins Universum der technischen Bilder*:

We must criticize technical images on the basis of their program. We must start not from the tip of the vector of meaning but from the bow from which the arrow was shot. Criticism of technical images requires an analysis of their trajectory and an analysis of the intention behind it. And this intention lies in the link, the suture of the apparatus that produced them with the envisioners who produced them. Such a criticism requires new criteria, different from those for traditional images, criteria such as, say, information, content or structural analysis. This is because technical images, with their inverted vectors of meaning, have an unprecedented meaning: they don't signify anything; they indicate a direction.²⁵¹

Det er denne omvendte betydningsvektor, der er epidermisk. Tekniske billeder betyder ikke noget og er heller ikke dele af en strukturel flade. De er i stedet aldrig opnåelige overflader, vi forsøger at spænde ud over en forestillet verden, der aldrig har været der inde bag eller i forlængelse af billedets flade.

Flusser forsøger så at sige at forklare den *beklædning* eller rettere sagt *forklædning* af det teknosociale korpus med en *billedhud*, der ifølge ham foregår i dag. Den kritiske tænkning, vi kunne have arvet fra eksempelvis Benjamin, er imploderet sammen med det tekniske billedes nul-dimension, dets 'anti-billedlige' karakter. Vi er således ikke længere i stand til retrogradt at aflæse og anterogradt at tænke et konstrueret og konstruerende korpus. I nul-dimensionens implosion imploderer også en sådan kritisk strukturel korpus-tænkning og vender tilbage som ekskarnerede kroppe samlet om bittets u håndgribelige punkt. Vi begynder derfor at forklæde disse ekskarnerede kroppe med en billedhud, som om de havde et kød og kunne være udgangspunkt for en situerende fænomenologisk etablering af verden. Vores tekniske billeder kommer derved til at fremtræde som traditionelle billeder af verden, som billeder af første grad, og en mytisk tænkning kan dermed igen invadere vores billedopfattelse:

At first glance, technical images seem similar to the prehistoric images just discussed. But they are on an entirely different level of consciousness, and among them life proceeds in an entirely different atmosphere. Visualization is something completely different from depiction, something radically new.²⁵²

²⁵⁰ Jf. Deleuze 1989 - 2, p. 264; fr.: 1985, p. 344.

²⁵¹ Flusser 2011b, p. 49f.

²⁵² Flusser 2011b, p. 13.

Denne tilbagevenden til en mytisk tænkning må selvfølgelig ifølge Flusser afværges. Vi må forsøge hverken at vende tilbage til en mytisk drøm om billeders førstegradskontakt med verden eller en strukturel aflæsning af deres inskriptionsflader, men i stedet forsøge at udvikle deres implosion i det enkelte kontaktpunkt til imaginære muligheder:

The existential interests of future men and women will focus on technical images. This gives us the right and the duty to call this emerging society a utopia. It will no longer be found in any place or time but in imagined surfaces, in surfaces that absorb geography and history. [...] The consciousness of a pure information society.²⁵³

Den eskatologisk forventningsfulde tone forekommer måske i dag dateret og minder om andre mere eller mindre ekstatiske informationstænkere samtidig med Flusser, men det vigtige for os her er Flussers provokatoriske insisteren på at tænke uden om et klassisk repræsentationsparadigme og samtidig radikaliserer en strukturel aflæsningsstrategi. 'Surfaces that absorb geography and history' – der er meget langt til en fænomenologisk tænkning af billedet som et åbnende atlas *i* verden her. Tekniske billeder åbner deres verdener i og med den implosion, der kun giver os et enkelt adgangspunkt til deres imaginære. Fra bit til finger. Hvad Flusser nu anbefaler som kritisk strategi er en art radikaliserer af en materiel kritik, der drejer sig om vores evne til at konkretisere det tekniske billedes abstrakt imaginære:

The abstract particle universe from which we are emerging has shown us that anything that is not illusory is not anything. This is why we must abandon such categories as true–false, real–artificial, or real–apparent in favor of such categories as concrete–abstract. The power to envision is the power of drawing the concrete out of the abstract. [...] The veil of technical images that surrounds us, as similar as it may appear to an Oriental veil, challenges us to an engagement neatly opposed to the Oriental. Our veil is not to be torn but rather woven more and more closely.²⁵⁴

Flusser er ikke særlig specifik, hvad angår denne konkretisering. Hvad vi kan tilføje her er dog først og fremmest, at Flussers beskrivelse uden at henvise eksplicit til Merleau-Pontys beskrivelse af, hvordan tingene tænker eller væver abstrakte teknisk-diskursive kroppe, er i tråd med denne. Vi må nu blive i stand til at lade denne vævning foregå, tænke visualiserende med den og forstærke dens konkretion.

Med Flussers tænkning af det tekniske billedes implosive karakter er der altså en risiko for, at implosionen genskaber et mytisk rum for affektive tilstande, et område mellem arkiv og affekt, hvor det er arkivet, der indskrives totalt. Er der ikke længere tale om et positivt kødeligt billedrum mellem billede og beskuer og heller ikke længere om etableringen af strukturelle flader, men om et imploderet negativt rum, så er dette negative rum et rum, der så godt som modstandsløst kan indtage beskueren og åbne hende eller ham affektivt. Et negativt rum der opleves, som om det var et positivt rum funderet i det værende. Som om det havde et kød. Vi er ad andre veje nok engang

²⁵³ Flusser 2011b, p. 4.

²⁵⁴ Flusser 2011b, p. 38, p. 39.

tilbage ved den tilstand Lury, Parisi og Terranova beskriver som 'The Becoming Topological of Culture'. En på samme tid abstrakt og affektivt virkende rationalitet: "*a new formalism, which is beyond direct sensation [even though] not detached from the material, from the body, language or the senses, but rather work[ing] in and through them*".²⁵⁵

Så forceret som Flussers billedtænkning måske kan synes – man kunne eksempelvis indvende, at den blot er kalkeret over Heideggers *Die Zeit des Weltbildes*,²⁵⁶ der netop foreslår en sådan implosion af verden i vores (tekniske) billede – så møder man en lignende billedtænkning i Roland Barthes' centrale essay 'Le troisième sens' om nogle af Eisensteins filmstills.²⁵⁷ Barthes' essay, der står analytisk mere tydeligt, end eksempelvis den senere og oftere citerede *La Chambre claire : Note sur la photographie*, er netop også et essay om tekniske billeder, om film og filmstills. Barthes forsøger her at adressere, hvad han kalder en tredje mening, der etablerer sig i relationer til den åbenlyse sproglige mening, der består af et første informativt og et andet symbolsk niveau. I relation til disse to åbenlyse niveauer, der har en sproglig struktur, forsøger Barthes at indkredse 'det filmiske' som særlige områder af billedet af 'stump' karakter. Stump i den dobbelte forstand, at det ikke lader sig karakterisere fuldt ud figurativt og derfor må forblive stumt eller stumt. "*The obtuse meaning is a signifier without signified; hence the difficulty of naming it: my reading remains suspended between the image and its description, between definition and approximation*".²⁵⁸ Stumt kan vi tilføje i forlængelse af vores læsning af Flusser, fordi det er områder af billedet, der ikke lader sig bringe på begreb, ikke lader sig bringe ind i sproget, fordi det netop er stumpe områder, altså figurationer i billedfeltet, der rammer sproget med en stump vinkel, en vinkel over 90 grader. Flussers definition af vores billeder i dag er dog nu umiddelbart den omvendte: Netop at de *er* i stand til at være billeder af begreber, altså at de kan trænge ind i sproget og ramme dets begreber med en spids og præcis vinkel i det ene kontaktpunkt. Men modsætningen er kun tilsyneladende, hvis vi husker på, at Flusser indrømmer, at vi aldrig kan etablere billedet, at billedfladen kun er et uopnåeligt ideal, hvorfor vi må forblive epidermister, der beskæftiger os med at trække en affektiv billedhud ud over et kød, der ikke er der. Også for Barthes er disse stumpe områder i og med deres begrebsløshed bærere af en særlig følsomhed eller affektion, der erstatter en fraværende krop: "*The obtuse meaning carries a certain emotion; caught up in the disguise, this emotion is never viscous; it is an emotion that simply designates what is loved, what is to be defended*".²⁵⁹ Denne stumpe affektion er selvsagt hverken narrativ eller 'strukturelt situeret', men simpelthen betegnet i og med selve de stumpe figurationer.²⁶⁰ Det tekniske billede, som Flusser og Barthes forstår det, er med andre ord et billede, der i og med sin tekniske perfektion har accelereret billedets illusionære evne. Vi gives således ikke nogen positivt situeret indgang til dets rum – i og

²⁵⁵ Lury / Parisi / Terranova 2012, p. 28.

²⁵⁶ Heidegger 1977, pp. 69-90.

²⁵⁷ Barthes 2002, pp. 485-506, eng. ovs.: Barthes 1986.

²⁵⁸ Barthes 1986, p. 55.

²⁵⁹ Barthes 1986, p. 49f.

²⁶⁰ Barthes 1986, p. 54.

med dets implosion indtager det tekniske billede *os*, bringer os i en affekt, vi ikke kan bringe på begreb i det øjeblik, det foregår. En påfaldende analytisk detalje ved Barthes' essay er i denne forbindelse netop den, at han analyserer filmstills, altså trækker enkelte frames ud for at kunne vise deres uafhængighed af filmens opfatteligt tidslige forløb og rum, som deres stumpe 'rent billedlige' felt afskærer eller bryder op. 'Surfaces that absorb geography and history', som Flusser formulerer det.

Det væsentlige her er ikke en sammenligning af Flussers og Barthes' forsøg på at indkredse det tekniske billede. Sat direkte op mod hinanden står Flussers normative kritiske utopi i grel kontrast til Barthes' fremhævelse af de stumpe områders æstetiske egenverdi som mulig modstand mod det totalitære krav om en klar og styret artikulation, Eisenstein var underlagt i sin samtid. Det væsentlige er dog alligevel her, at de begge fremhæver et bestemt træk ved det tekniske billede, nemlig at deres eneste reelle betydningsdannelse hverken er direkte visuelt informativt eller narrativt-symbolisk. De har ingen signifié, men eksisterer 'stumt' som en billedhud, vi aldrig kan bringe på begreb, og som derfor kan indtage os topologisk affektivt. Det er disse 'anti-billeder', disse stumpheder, vi må forsøge at synliggøre.

Er billedet teknisk, og beror dets illusionære evne på dets stumphed som en slags ulæsbarhed, så er dette nu også det tekniske arkivs stumphed. Arkivet kan ikke bringes på begreb, hukommelsen om det totale arkivs monument samlet i ét begreb findes kun for spektret, der opstår, idet implosionen vender hele den værende verden ind i sit forsvindende punkt. "*The faithful memory of such a singularity can only be given over to the specter,*" som vi kan gentage det her.²⁶¹ Arkivets vold, dets drøm om det totale arkiv som den fuldstændige indskrivning af det værendes aftryk, er en dødsdrift, en drøm om den fuldstændige implosion, den fuldstændige abstraktion. Men, som Derrida som nævnt bemærker i begyndelsen af sit arkiv-essay: "*The death drive tends thus to destroy the hypomnesic archive, except if it can be disguised, made up, painted, printed, represented as the idol of its truth in painting.*"²⁶² Billedet har et særligt mellemværende med det spektrale. Det er dette mellemværende, denne afhandling er ved at forsøge at belyse, hvad angår det vi med Flusser kan betegne som det moderne tekniske billede. Det spektrale er den fuldstændige abstraktion, men mellem arkiv og affekt åbner sig som beskrevet altid et felt, et udstrakt område, et mellemværende. Grænsen er et udstrakt imaginært område, der kan åbnes udefra, arkivisk-teknisk. Åbnes den udefra, åbnes den som et abstrakt område. Vi kan således kun *tilnærme* os en definition af det tekniske billede, mellem billedet og vores beskrivelse vil der altid være et abstrakt område, der udspænder vores aflæsende bevidsthed: '[Our] reading remains suspended between the image and its description, between definition and approximation', som Barthes formulerer det ovenfor.

Det er dette arkivets åbning af et abstrakt område, dets på en gang spektrale og aktuelle monumentalitet, Foucault sigter på, når han som allerede gennemgået beskriver arkivet som denne

²⁶¹ Derrida 1996, p. 100, fr.: 1995, p. 153.

²⁶² Derrida 1996, p. 12; fr.: 1995, p. 27.

paradoksale konstellation: ”I sin totalitet er arkivet ikke beskriveligt; og det er uomgængeligt i sin aktualitet.”²⁶³ Arkivets område er således et både konkret og abstrakt område, hvilket blandt andet kommer til udtryk ved, at fordelingen mellem det sagte og det synlige åbner tiden og rummet og spreder dem på en ny måde: ”Arkivet er også det, som gør, at alle disse sagte ting [...] ikke går tilbage i samme takt som tiden, men at de, som lyser meget stærkt, ligesom nogle stjerner, der befinder sig tæt på, faktisk kommer langt fra, mens andre, der er helt samtidige, allerede er meget svage.”²⁶⁴ Denne afhandling følger, hvordan en række moderne kunstneriske praksisser eksperimenterer med at synliggøre dette abstrakte område, der forlængst er blevet åbnet fra et teknisk arkivs udenfor. Det er ikke nogen enkel opgave, de står over for, den drejer sig om det Foucault kalder ’objekternes regime’²⁶⁵. Den drejer sig om at behandle ”diskursen som [...] nogle praksisser, som systematisk danner de objekter, de taler om. Diskurserne udgøres bestemt af tegn; men det, de gør, er noget mere end at bruge disse tegn til at betegne tingene. Det er dette mere, som gør dem irreduktible til sproget og talen. Det er dette ’mere’, man skal have frem og beskrive.”²⁶⁶ Når det lykkes at synliggøre dette ’mere’ etableres nye konfigurationer og konstruktive muligheder i området for det, Deleuze har kaldt det sansemotoriske skemas kollaps.²⁶⁷

Hvis vi begyndte dette kapitels vinklede forskningsgennemgang med at følge, hvordan Georges Didi-Huberman forsøger at få billedrummet til at balancere i dybden mellem det modernes arkiv og affekt som et (op)lysende atlas i verden, så er den opgave, vi ender med, snarere den omvendte: Hvordan etablere konfigurationer i det allerede oplyste, i arkivets monumentale blanding? Vi er således på linje med Pasolini, når han som beskrevet proklamerer ildfluernes udryddelse i den totale vidensblanding.²⁶⁸ Denne afhandling skrives dog på en måske uberettiget tro på, at man kan lære at begå sig på nye måder i og med denne blanding. Det lyder abstrakt, men det drejer sig først og fremmest om konkrete billedkunstneriske praksisser, der undersøger mulighedsbetingelserne for liv, udfoldelse og kritisk virksomhed i det abstrakt-spektrale område, det tekniske arkiv har etableret som konkret socialt apparat, som *dispositiv*, hvis det forholder sig sådan, at dette arkiv for længst har vendt hele den værende verden ind i sit forsvindende punkt.

²⁶³ Foucault 2005, p. 192; fr.: 1969, p. 171.

²⁶⁴ Foucault 2005, p. 191; fr.: 1969, p. 170.

²⁶⁵ Foucault 2005, p. 95; fr.: 1969, p. 66.

²⁶⁶ Foucault 2005, p. 96; fr.: 1969, p. 66 f.

²⁶⁷ Jf. Deleuze 1989, eksempelvis 2, p. 242. Deleuzes tese om det sansemotoriske skemas kulmination (Cinema 1) og kollaps (Cinema 2) som illustreret i filmiske forløb er som bekendt den funderende tese i Cinema-bøgerne. Deleuzes beskrivelse af et kollaps er derfor betinget og begrænset af filmens forløb og rum. Det er en begrænsning denne afhandling ikke har. Vi vender tilbage til Deleuzes analyse.

²⁶⁸ ’Von den Glühwürmchen’ i Pasolini 1978.

1 | Ankomster

At ankomme

Efter at have redegjort for Georges Didi-Hubermans forsvar for et opleveligt positivt billedrum mellem affekt og arkiv, og dernæst at have skitseret nogle af de centrale historiske forudsætninger for denne afhandlings forskningsvinkling, kan vi vende tilbage til afhandlingens hovedærinde, som er at undersøge muligheden af- og potentialerne i en kritisk synliggørende billedarkæologisk praksis. I udviklingen af afhandlingens begrebsapparat var Andrey Tarkovskys *Spejlet* eksemplarisk til at sandsynliggøre, at et negativt dispat krydsfelt mellem affekt og arkiv overhovedet eksisterer, og at det kan synliggøres netop æstetisk taktisk. I *Spejlet* synliggøres de dispositivt fikserende overlejringer mellem affekt og arkiv som en række reciprokke disparate invasioner mellem affekt og arkiv, der fremprovokeres i billedlige konfrontationer. Disse konfrontationer er vi nu som betragtere sammen med filmens protagonist vidne til. Det er vi, idet filmen etablerer en triangulerende betragterrelation til disse konfrontationer. En triangulering filmens protagonist nu kan anvende til retrospektivt at forsøge at (re)konstruere det liv, han aldrig fik mulighed for at udleve, mens tid var. Denne retrospektive taktik er i sig selv på eksemplarisk måde fremlagt som en billedpoetik i *Spejlet*. Denne billedpoetik består i at blive i stand til strategisk konstruktivt at udnytte det blik for overlejringerne mellem affekt og arkiv, vi har opnået som betragtere. Disse overlejringer fungerer nemlig på tværs af gældende topografisk tidsrumlige afgrænsninger, og har man først forstået denne *topologisk tværgående* logik, så kan denne logik frigøres fra de dispositive eksekveringer, den primært fungerer i, og anvendes til at konstruere nye billedlige sammenhænge mellem ellers adskilte begivenheder. I *Spejlet* anvendes denne topologisk konstruktive logik retrospektivt rekonstruerende af filmens protagonist Alexei, der, efter at have opnået et blik for denne logik, forsøger via synliggørelser at konstruere nye forbindelser og sammenhænge i sit allerede levede liv. Det er denne topologisk konstruktive logik, vi allerede har antydnet ikke blot kan anvendes retrospektivt, men også anterospektivt synliggørende. Denne anterospektive synliggørelse drejer sig nu ikke om at synliggøre allerede eksisterende eller oplevede overlejringer mellem affekt og arkiv, men om at forsøge at synliggøre det endnu ikke eksisterende. Den handler kort sagt om at forsøge at synliggøre og dermed muliggøre endnu ikke eksisterende overlejringer mellem affekt og arkiv. Helt skematisk udtrykt handler denne anterospektive strategi om at forsøge at vende trianguleringens betragtede 'tredje ben' ud i en fremskudt ikke eksisterende position. Dette er dog alligevel ikke så enkelt endda, for hvordan etablere denne anterospektivt fremskudte position, og kan man overhovedet forstå sådan en fremskydning som en mere eller mindre situeret position?

Den anterospektive synliggørelse kan opfattes som et forsøg på at etablere en radikalt kritisk praksis. Denne praksis handler ikke om at synliggøre det allerede eksisterende kritisk og eventuelt rekonfigurere det retrospektivt, men om at stille dette allerede eksisterende i en kritisk *situation*, hvor det udfordres fra ikke synlige fremskudte positioner. Den anterospektivt synliggørende praksis er således i yderste instans et forsøg på at angribe det gældende dispositivs usynlige overlejringer mellem affekt og arkiv fra en strategisk position, der selv ikke eksisterer og derfor heller ikke er umiddelbart synlig i dette dispositivs felt. I denne anterospektive synliggørende strategi forsøges

således udfoldet hele det kritiske potentiale, der, for denne afhandling at se, findes i en synliggørende billedpraksis.

Denne anterospektive strategi vil vi følge i det kommende i en bestemt del af Aleksander Rodchenkos fotografiske praksis. I Rodchenkos praksis udfoldes denne strategi med stor systematik og konsekvens, og vi vil derfor også forsøge at afdække denne fotografiske praksis så nøje som muligt. Rodchenkos strategi er selvfølgelig tænkt som en æstetisk revolutionær strategi, vi vil dog her lægge vægten på at afdække den for dens synliggørende potentiale. I Rodchenkos fotografiske praksis får vi en fornemmelse for de vidtrækkende kritiske muligheder, en synliggørende billedarkæologi potentielt rummer. Den systematik, hvormed Rodchenko udvikler en strategisk anterospektiv synliggørelse, er yderst omhyggelig, og de fotografiske synliggørelser, han udfører som resultat af denne systematik, er tilsvarende yderst komplekse i deres strategiske greb. Denne kompleksitet vil vi forsøge at afdække i det følgende. Men nok er denne fotografiske praksis kompleks og resultatet af en omhyggelig systematik, men den er stadig drevet af et enkelt mål: At forsøge med fotografiet at etablere de fremskudte positioner, der gør det muligt at ankomme forfra, med vidt åbne øjne så at sige, til endnu ikke eksisterende verdener. For at gøre dette muligt, må den eksisterende verden først nulstilles taktisk.

Nulstilling

”Only an illiterate person could talk about ownership of a point.”²⁶⁹

Konstruktivisme. Dette besnærende program for en aktivistisk konkret omsættelse af den abstrakte kunsts æstetiske undersøgelser, der fængte an få år efter den russiske revolution for forholdsvist hurtigt at brænde ud. Konstruktivismen formuleres som program i løbet af 1921 som resultat af en debat mellem tilhængere af en æstetisk-kompositionel position og tilhængere af en materiel-konstruktiv position, hvor den sidste samler sig i en konstruktivistisk gruppering.²⁷⁰ Som det hedder i grundlæggelsen af 'Den første Konstruktivistiske Arbejdsgruppe' under Institutet for Kunstnerisk Kultur INKhUK: *”Construction is the effective organisation of material elements. [...] The scheme of a construction is the combination of lines, and the planes and forms which they define; it is a system of forces. Composition is an arrangement according to a defined and conventional signification.”*²⁷¹ Konstruktivismens udløb er vanskeligere at bestemme end dens proklamation, som det oftest er med kunstneriske bevægelser. Rundt regnet er der dog enighed om, at den mister momentum fra omkring Stalin indfører planøkonomi i 1929 og strammer repressionen af kulturlivet og det sociale liv i det hele taget. I midten af trediverne er den definitivt forbi og afløst af

²⁶⁹ Rodchenko 2005, p. 204.

²⁷⁰ Se Gough 2005 p. 21-61 for en redegørelse for debattens positioner.

²⁷¹ 'Protokol zasedaniya INKhUKa' 4. marts 1921, citeret efter Lodder 1983, p. 84. Arbejdsgruppen bestod bekræftet af Aleksei Gan, Varvara Stepanova og Aleksandr Rodchenko, måske af flere (jf. Lodder 1983, p. 94).

forskellige former for repræsentative og rent funktionelle positioner og ikke mindst den statsanerkendte socialistiske realisme.²⁷² Konstruktivismen er selv en samlebetegnelse for en række praksisser og er selvfølgelig yderligere en blandt flere samtidige avantgardebevægelser i Sovjetunionen som i Europa bredere betragtet.

Ovenstående korte markering og historiske rids indeholder på paradoksalt facon en negering af det, der forsøges beskrevet. Markeringen af konstruktivismens avantgardistiske brudpunkt, dens forsøg på at lægge afstand til etablerede positioner og gå foran eller nærmere udenfor kendt område, negeres i den kunsthistoriske indplacering af dette brud æstetisk, geografisk og tidsligt. Vi er med andre ord ved at omdanne fortidens monumenter til dokumenter, dokumenter der kan bringes til at tale og således sammen få historien i (og til at) tale.²⁷³ Vi er ved at forsvinde ind i det historiske arkivs betryggende spektrale tale, hvor dokumenterne lyser hinanden gensidigt op og danner et tosidigt billede sammenholdt til den ene side af den tid, de taler ind i, og til den anden af den tid, de taler fra: Et tidsbillede. Netop dette arkivets sandhedsbillede, Derrida analyserer. Monumentet og dets *moment*, det mulige konkrete brud, er nu opløst til fordel for den kunsthistoriske akribi og dokumentation, der kan gå ikonologisk frem. Konstruktivismelitteraturen såvel som avantgardelitteraturen er kort sagt omfattende, men den lider ofte under, at den i sin historiske fremgangsmåde negerer den avantgardistiske position, den omhandler.

Denne afhandling vil med Foucault i første omgang gå den modsatte vej. Foucaults videnskæologiske praksis kan på sin egen måde også overordnet betragtes som en avantgardistisk taktik: ”*Der er mere end en, der uden tvivl ligesom mig skriver for ikke længere at have noget ansigt. Spørg mig ikke, hvem jeg er, og bed mig ikke om at forblive den samme: Det er en civilstandsmoral; den hersker over vores papirer*”, som Foucaults afvisning af enhver dokumentations-etik lyder i indledningen til *L'Archéologie du savoir*.²⁷⁴ Den metodisk ensidige fokusering, vi vælger, bliver derfor at forsøge at ramme momentets konkrete uomgængelige brud. Vi vil derfor i forsøget på at forstå den abstrakte kunsts potentiale ikke blot begynde med at tage udgangspunkt i konstruktivismens afgrænsede udbredelse og korte historiske periode, men snævre udgangspunktet så langt ind som muligt. Vi vil derfor tage udgangspunkt i en enkelt af disse konstruktivister, Aleksander Rodchenko. Rodchenkos kunst er i følge vores opfattelse ikke først og fremmest historisk, men aktuell. Det område, denne kunst forsøger at åbne, er epistemisk betragtet også vores område, det moderne epistemes område: ’Only an illiterate person could talk about ownership of a point’, som Rodchenko forsvarede sig overfor en særdeles faretruende ’civilstandsmoral’, da han fra stalinistisk hold blev beskyldt for at kopiere vestlig formalisme i sit

²⁷² Se eksempelvis Victor Margolins beskrivelse i *The Struggle for Utopia* (Margolin 1997), kapitel 5 ’Representing the Regime: Lissitzky and Rodchenko 1930-1941’.

²⁷³ Jf. Foucault 2005, p. 48; fr.: 1969, p. 14f.

²⁷⁴ Foucault 2005, p. 61; fr.: p. 28.

fotografi.²⁷⁵ Vi vil yderligere kun berøre en enkelt del af Rodchenkos praksis, den tidligt fotografiske, og her kun den del, der ikke hører under fotomontagen, men er enkeltramme-fotografi. Det er på denne måde meningen i første omgang at snævre denne afhandlings undersøgelse så vidt muligt ind til det enkelte vidensmoment, som er det punkt, hvori arkivets monument *virker* som konkret socialt apparat, som *dispositiv*. Det punkt hvori det virker som en blokerende monumentalitet, fordi dette enkelte moment i dets punkt ikke tillader den udfoldelse (af arkivet og dets lov), vi er vant til at betragte som individualitet.²⁷⁶ Vi vil derved forsøge at konfrontere den absolutte forskel, der kendetegner Rodchenkos praksis. En forskel denne praksis på revolutionær facon forsøger at forstærke til at blive et absolut epistemisk brud, en nulstilling af arkivets udfoldelser. Man må igennem dette nulstillende punkt, denne absolutte forskel, før andre udfoldelser kan åbnes. Det er således håbet at kunne følge, hvordan Rodchenko forsøger i konkrete visuelt voldelige brud at konfrontere det aktuelle arkivisk monumentale område, *han* stod i, for at få det til at afsløre sig, få det til at producere sine billedlige dokumenter mere eller mindre åbent.

At denne nulstilling er voldelig, kan eksempelvis Paul Virilios undersøgelser af bunkerens monumentalitet i første omgang antyde.²⁷⁷ Når det arkivisk monumentale område får lov til at samle sig i sin fulde form, regerer det netop ifølge Virilio mod en blokerende monumentalitet, samler sig i et (alt for) konkret socialt apparat, et punkt der ikke tillader den udfoldelse, vi er vant til at betragte som individuel subjektivitet: Bunkeren var i sin monumentalitet netop konstrueret efter ydre hensyn i form af beskyttelsen mod udefrakommende angreb og måtte derfor udstyres med så tykke mure, at de soldater, der betjente den for at overleve, allerede var levende begravet. De kunne knap bevæge sig, intet høre, ikke lugte, ikke berøre og ikke se den omverden, de indrettede sig efter med egne sanser, men måtte støtte sig til det apparatur, bunkeren stillede til rådighed. Bunkeren var med andre ord indrettet efter 'det udenfor' i en blind eksekvering af dets udslettende kraft. Bunkerens mørke regerer mod det totale mørke, hvilket henviser soldaterne til bunkerens tekniske sanseapparat, der er konstrueret af den selvsamme krigsmaskine, bunkeren skal beskytte mod. Vi kan derfor bringe også Virilio i dialog med Didi-Huberman i spørgsmålet om mørket som tilsynekomstens mulighed eller udslettelse. Insisterer Didi-Huberman som beskrevet tidligere på billedets overlevelse som sanselig affekt selv i gaskammerets mørke i *Images malgré tout*,²⁷⁸ så ser Virilio det moderne menneske som hensat i et sanseløst mørke, der prisgiver det et teknisk

²⁷⁵ Citatet kommer fra det forsvarsskrift Rodchenko offentliggjorde i 1928 i *Novyi LEF*, nr. 10, 1928, efter beskyldninger i tidskriftet *Sovetskoe foto*, 1928, nr. 4, for at efterligne vestlig formalistisk avantgardefotografi, eksempelvis Renger-Patzsch og Moholy-Nagy, jf. Rodchenko 2005, p. 204f. Se i øvrigt Bernd Stieglers 'When a Photograph of Trees is almost like a Crime' (Stiegler 2009) for en gennemgang af omstændighederne omkring denne beskyldning.

²⁷⁶ Modellen for en sådan metodisk indsnævring til *momentets* punkt, hvori *monumentets* udfoldelse blokeres, er igen Michel Foucaults vidensarkæologiske analyser, jf. denne afhandlings redegørelse i afsnittet '1975 : at begynde i midten'. Klinikken og fængslet er de tydeligste eksempler i forfatterskabet på sådanne indsnævrede momenter. Om den udfoldelse af arkivet og dets lov, vi er vant til at betragte som subjektivitet, se Deleuzes analyse af Foucaults subjektiveringsmodel (Deleuze 2004, p. 109 ff.; fr.: 1986/2004, p. 101 ff.). Den vender vi tilbage til.

²⁷⁷ Virilio 2010.

²⁷⁸ Didi-Huberman 2003 (engelsk. ovs. Didi-Huberman 2008).

sanseapparat. Hvor Didi-Huberman vælger gaskammeret, vælger Virilio bunkeren som det modernes eksemplariske monument. Er det moderne menneske offer eller udsletter? For Virilio er volden nulstillende, intet (billede) efterlades. Den totale krigs affekt er den voldeligt totale spektrale indskrivning i arkivet og vice versa. Bunkeren indeholder ikke andet end implosionens mørke. Arkivet og volden krydser og berører hinanden i et nulstillende monumentalt punkt.²⁷⁹ En sådan voldelig nulstilling er nu initierende for Rodchenkos konstruktivistiske projekt.

(Rodchenkos) Nulstilling

Hvordan undgår man da at forsvinde i arkivets spektralitet, i billedets mellemværende med arkivets lov? Billedets spektralitet, dets dødsdrift, er jo netop ifølge Derrida forklædt som en sandhed. Aleksander Rodchenko synes at kredse om præcis dette spørgsmål i sit fotografi særligt i årene mellem han forlod fotomontagen i 1924, og til han senere forlod den konstruktivistiske praksis fra omkring 1930. Rodchenko begyndte selv at fotografere i 1924. I årene efter 1930 opgav han det konstruktivistiske spændingsfelt til fordel for et ideologisk og formelt entydigt fotografi (primært en række større politisk bestilte fotoreportager, eksempelvis fra bygningen af Hvidehavskanalen 1931-33, som blev udført af tvangsarbejdere), som Benjamin Buchloh og andre har analyseret dette skifte.²⁸⁰ Margarita Tupitsyn argumenterer nu i forlængelse af Buchlohs formalistiske analyse overbevisende for, at Rodchenko i årene efter 1930 ikke blot forlod det konstruktivistiske fotografi til fordel for en ideologisk og formel entydighed, men også lod den anden side af dette spændingsfelt, nemlig begæret, invadere sit fotografi. Dette foregik i en sådan grad, at de ideologisk entydige fotoreportager efter 1930 ifølge Tupitsyn kan betragtes som en slags masochistisk forsøg på at styre begæret ved at afrette det fotografisk. Begærets invasion registreres først og fremmest i 'Kvinde med Leica' (Ill. 19) fra 1932, et af en lang række mere eller mindre eksplicitte fotografier af Evgeniia Lemberg, fotograf og kollega, med hvem Rodchenko havde en længerevarende affære, til hun omkom i en togulykke i 1935.²⁸¹ Tupitsyn ser begæret foretage sit horisontale træk ind gennem fotografiets formale rum, der derved bliver et begærsrum, hvor fotograf og fotograferet berører hinanden. I 'Kvinde med Leica' eksempelvis som espalierets skyggeudkast bag kameraets position, der trækker ind over kvindens krop for at kulminere i ansigtet. Det er dette begærets haptisk-horisontale træk, der omvendt må afrettes masochistisk optisk-vertikalt i den politisk entydige fascination af det store anlægsarbejdes vertikalitet i de fotografier, Rodchenko på samme tid tog af Hvidehavskanalens konstruktion (ill. 20).²⁸² Rodchenko er i sit fotografi altså nu for

²⁷⁹ Virilios kommunikationskritik er således indeholdt allerede i den tidlige *Bunker Archaeology*.

²⁸⁰ jf. Buchloh 1984, p. 117. Buchlohs analyse af dette politiske og formelle skifte i 'From Faktura to Factography' er overbevisende og perspektivrig, og artiklen må karakteriseres som central for analysen af dette skifte i konstruktivismen og særligt i Rodchenkos produktion.

²⁸¹ Tupitsyn 2003.

²⁸² Tupitsyn funderer sin analyse af begærets horisontale træk overfor en optisk kontrollerbar vertikalitet på Rosalind Krauss' analyse af Pollocks maleris horisontalitet i hendes *The Optical Unconscious* (Krauss 1993, p. 243 ff.). Se også Bois / Krauss *Formless : a user's guide* (Bois / Krauss 1997), der bygger videre på denne Bataille-inspirerede analyse.

længst forsvundet i arkivets spektralitet, ind i billedets mellemværende med arkivets lov forklædt som sandheder. Arkivets vold, dets drøm om det totale arkiv som den fuldstændige indskrivning af det værendes aftryk, udfører nu dets dødsdrift gennem Rodchenkos fotografier som drømmen om henholdsvis den fuldstændige men umulige affektive sammensmeltning i begæret og det fuldstændige ideologiske tilhørsforhold til et fastlagt politisk arkiv. To sider af den samme drøm i lovens masochistiske tvangsdialektik: Begær og afretning. Vi har med andre ord ikke længere med billeder at gøre i en arkæologisk *synliggørende* forstand, men med billeder, hvis synligheder selv er dikteret af arkivets lov og dets konkrete sociale apparats dispositive eksekvering.

Når vi refererer til analyser af Rodchenkos produktion efter han forlod det konstruktivistiske spændingsfelt, så er det for at understrege den vanskelighed og den fare, der er forbundet med at forsøge konfronterende at nulstille det arkivisk monumentale område. Den nulstilling, der er tale om, er en provokeret nulstilling af det oplevede og kødeligt situerede fænomenale rum, som vi har fulgt Merleau-Ponty beskrive. Det er en nulstilling af dette oplevede indre *rum*, der er situeret gennem kødet, for at et abstrakt *område* eller felt, der er etableret udefra, kan åbnes. Det er med andre ord et forsøg på at nulstille eller rettere indsnævre det individuelt oplevede rum for at muliggøre den subjektiveringsfold, Gilles Deleuze har analyseret som central i Michel Foucaults sene tænkning af en mulig subjektivering (ill. 21).²⁸³ Denne indsnævring er dermed et led i et forsøg på at opsøge det område ved revnen mellem et indre og det udenfor – der hvor flugtlinjen for 'det udenfor' kan bringes til at krydse sig selv og derved danne den fold, der udfører subjektiveringen. ”På det sted revnen befinder sig, foretager linien en krølle, ’en cyklons midte, der, hvor det er muligt at leve[.]”²⁸⁴ Men revnen mellem et indre og det udenfor, findes netop der, hvor også magtens diagrammer og dens strategiske aktualiseringer opererer (jf. ill. 21). Opsøges altså denne revne i og med en indsnævring af individets kødeligt fænomenale rum, opsøges også samtidig magtens strategiske område. Forbereder indsnævringen af et individuelt opleveligt rum altså en subjektiverende foldning, gør den samtidig som en del af denne proces ’afstanden’ mellem det synlige og det sigelige meget smal og sårbar over for magtens strategiske pres, der nu pludselig kan føre til en sammensnøring, der snører af for revnen til det udenfor, så magten kan sætte sig direkte igennem og binde det synlige og det sigelige direkte sammen i en kortslutning af individets fænomenale rum. Når magten sætter sig totalt igennem, er der ingen afstand eller forskel mellem det, man ser, og det man siger. Man er nu i stedet magtens direkte subjekt.²⁸⁵ Ens tale dækker nu

²⁸³ Deleuze 2004, p. 109 ff.; fr.: 1986/2004, p. 101 ff.

²⁸⁴ Deleuze 2004, p. 135; fr.: 1986/2004, p. 130.

²⁸⁵ Jf. Foucaults skelnen mellem magtens subjekt som underkastet magtens ’magt over’ og subjektets identitære selvindsigt som ’magt til’. De to magtforhold arbejder med de samme kræfter: ”There are two meanings of the word ’subject’: subject to someone else by control and dependence; and tied to his own identity by a conscience or self-knowledge. Both meanings suggest a form of power which subjugates and makes subject to.” (Foucault 1982, p. 781)

tilsyneladende fuldstændigt eller totalt det, man ser, og det man ser dækker nu det, man siger.²⁸⁶
Sådan fungerer totalitarismen epistemologisk betragtet.

For at forstå, hvad Deleuze mener med sin fremstilling af Foucaults analyse af subjektiveringens foldning mellem det indenfor og det udenfor, er det nødvendigt at være opmærksom på, at der netop er tale om en foldning eller det, vi her vil kalde en krydsning af et forhold mellem et indre og det udenfor. Det udenfor strømmer ifølge denne analyse nemlig altid ind i et indre. Enhver individualisering består af denne indstrømning af det udenfor i et indre. Det individuelle indre *rum*, der synes at være situeret gennem kødet, og som derfor kan opleves fænomenalt, er således også et rum dannet af det udenfor. Affekten er med andre ord også her dannet af arkivet. Den indstrømning, der er gør sig gældende i dette individets rum, er dog ikke foldet, der er derfor tale om en maskeret eller usynlig indstrømning af det udenfor. Deleuze skelner med Foucault mellem et blot individualiseret subjekt og et subjektiveret subjekt, der er at forstå som et subjekt, der har etableret et forhold til sin egen subjektivitet. Lykkes det at etablere et sådant selvforhold i en subjektiveringsproces, krydses indstrømningen af det udenfor oppe ved den indsnævring, hvor den foregår, således at forholdene mellem det synlige og det sigelige ikke længere kan opleves som organiske eller kødeligt fænomenele sammenhænge i et indre tidsrumligt forhold mellem det synlige og det sigelige. Nu er forholdet mellem det synlige og det sigelige netop også krydset. Forholdet mellem det synlige og det sigelige er nu derfor ikke længere et, man tilsyneladende kan navigere umiddelbart situeret og intentionelt i. Man må nu navigere via subjektiveringens foldning, man må navigere reflekteret.²⁸⁷

Hvis tingene altså er i stand til at tænke abstrakte kroppe, som Merleau-Ponty påpeger, så kan en opsøgning af et sådant ydre abstrakt område, hvis den mislykkes, udsætte kødet for en art accelereret, kortsluttet eller tvangsmæssig implosion, der lader loven sætte sig igennem mere eller mindre uhindret. Man må derfor være i stand til at *folde eller krydse* de fremprovokerede kræfter fra det udenfor i subjektiveringsfoldens *infleksion*, ellers kommer de til at indgå styrkende i magtens *udfoldelse* af *sine* strategier. Deleuze sammenligner sådanne kunstneriske fremprovokationer med en delirios tilstand, hvor de kognitive og imaginære funktioner er så provokerede, at de har vanskeligt ved at skelne mellem magt og frihed, mellem det der opretholder et indenfor og det, der kommer udefra.²⁸⁸ Magter man ikke at styre denne fremprovokation af et ydre abstrakt område,

²⁸⁶ Beskrivelsen her henviser til den grafiske fremstilling, Deleuze laver i sit 'Foucault-diagram' (ill. 21), hvor der netop kan tales om en indsnævring af folden oppe ved dens krydsning af sig selv. Det er altså en grafisk og rumlig beskrivelse, vi foretager her. En beskrivelse der kan kritiseres for at være *for* visuelt og rumligt orienteret. Tak til min kollega ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, KU, Torsten Andreasen for at have diskuteret dette med mig. Denne beskrivelse er dog valgt, da den dels via sin grafiske form letter fremstillingen af dette komplekse felt, men også da den synes at støtte en analyse af den konstruktivistiske kunsts nærmest *tektoniske* socialtekniske praksis.

²⁸⁷ Deleuze 2004, p. 115 f.; fr.: 1986/2004, p. 108.

²⁸⁸ Deleuze beskriver i 'Literature and Life' denne nærhed mellem magten og livet som kunsten kan opsøge således: "Literature [...] moves in the direction of the illformed or incomplete. [...] Literature is delirium, and as such its destiny is played out between the two poles of delirium. Delirium is a disease, the disease par excellence, whenever it erects a race it claims is pure and dominant. But it is the measure of health when it invokes this oppressed bastard race that

sætter arkivets lov sig igennem uhindret og kan nu tænke sin abstrakt spektrale krop fuldbyrdet. Flugtlinjen er nu blevet en døds- og ødelæggelseslinje, som Deleuze og Guattari formulerer det.²⁸⁹ Begæret efter den fuldstændige sammensmeltning, kropsligt som politisk, kan nu udføre sin tvang, som det tilsyneladende har været tilfældet i dele af Rodchenkos senere arbejde, og som det ofte har foregået i avantgardens navn. Lovens strategier sætter sig nu rent igennem affektivt og etablerer sin imploderede totalitære realitet.

Men når det senere mislykkes Rodchenko at styre denne nulstilling af dette indre rum, der er situeret gennem kødet, for at et abstrakt område eller felt, der er etableret udefra, kan åbnes, så viser det samtidig, *at* han opsøger denne nulstilling. Rodchenko forsøger med andre ord ikke i sin praksis at etablere en distance til arkivet ved at oprette et dybt billedrum mellem arkiv og affekt, der gør arkivet til et begribeligt-overskueligt atlas, man kan orientere sig i. Han forsøger i stedet at opsøge og konfrontere arkivets strategisk-affektive vold ved at komme så tæt på den magtens strategiske zone, arkivet opererer konkret i, som muligt. Det er denne vold, han forsøger at synliggøre og arbejde med i sit fotografi i årene, før han forlader det konstruktivistiske spændingsfelt. Det er denne synliggørelse, vi vil prøve at følge her. Vi er i næste omgang yderligere særligt interesserede i, hvordan denne synliggørelse også kan åbne for en kontrolleret strategisk eller konstruktiv etablering af rum eller områder, der åbnes udefra.

Men hvad betyder det nærmere betegnet, at områder åbnes udefra? Hvad betyder det, at der må foregå en nulstilling af dette indre intenderede *rum*, der er situeret gennem kødet, for at et abstrakt *område*, der er etableret udefra, kan åbnes? Hvordan relaterer dette sig til konstruktivismen? ”*Intentionaliteten foregår stadig i et euklidisk rum, der forhindrer den i at forstå sig selv, og som skal overskrides i retning af et andet, ’topologisk’ rum, der skaber kontakt mellem det udenfor og det indenfor, mellem det længst borte og det dybeste,*” som Deleuze i sin analyse af Foucault beskriver den åbning, der er nødvendig for at subjektiveringens kan etableres.²⁹⁰ Det rum, der er tale om, er altså ikke et rum i euklidisk forstand, men et topologisk rum. Et rum der ’skaber kontakt mellem det udenfor og det indenfor’. Det er kort sagt præcis sådanne topologiske kontakter eller forbindelser, konstruktivismen konstruerer med i dens etablering af *konkrete materialiserede* områder, der åbnes *udefra*. Konstruktivismen opfatter simpelthen disse topologiske kontakter eller forbindelser som selve de, den foreliggende materialitet kan reorganiseres konstruktivt med. ’Construction is the effective organisation of material elements. [...] The scheme of a construction is the combination of lines, and the planes and forms which they define; it is a system of forces,’

ceaselessly stirs beneath dominations, resisting everything that crushes and imprisons [...]. Here again, there is always the risk that a diseased state will interrupt the process or becoming; health and athleticism both confront the same ambiguity, the constant risk that a delirium of domination will be mixed with a bastard delirium, pushing literature toward a larval fascism, the disease against which it fights - even if this means diagnosing the fascism within itself and fighting against itself.” (Deleuze 1997, p. 225, 229)

²⁸⁹ Deleuze / Guattari 2005, p. 665 f.

²⁹⁰ Deleuze 2004, p. 124; fr.: 1986/2004, p. 117 f.

som det som citeret ovenfor formuleres i grundlæggelsespapiret. Vi kan nu reformulere konstruktivismens program for en strategisk synliggørelse på denne måde:

Konstruktivismen forsøger strategisk at konstruere rum indenfor med et område, der etableres udefra. Dette kan kun lade sig gøre, fordi det, der konstrueres, hverken findes indenfor eller udenfor, men fremstilles af topologiske forbindelser mellem det indenfor og det udenfor.

Konstruktivismen er som bekendt både konkret og abstrakt på samme tid. Den vil ikke blot være formel i sine abstraktioner, men insisterer yderligere på den konkrete materialitet og de konstruktive strategisk organiserende indgreb i denne. Det er det konstruktive *indgreb* eller moment, der kendetegner konstruktivismen, og gør den interessant for vores undersøgelse her. Det konstruktive indgrebs moment er det synliggørende moment, der skal sikre, at man ikke forsvinder i arkivets spektralitet – i sit eget (selv)billedes mellemværende med arkivets lov som sandhed.

Rodchenkos måde at effektuere dette konstruktive indgreb i sit tidlige fotografi er nu særligt instruktivt for vores forsøg på at forstå potentialet i en moderne synliggørende billedpraksis. Først og fremmest er han i stand til, som en af de få, også at foretage konstruktive indgreb i og med det fotografiske medie – dette paradigmatiske moderne billedmedie, som vi har bestemt det via Benjamin og Flusser. Dernæst er den fremgangsmåde, han benytter sig af, nærmest forbilledlig i sin præcision og systematik. Hans fotografiske praksis' taktiske synliggørelse af arkivets affektive vold foregår ved at forsøge konfronterende at vende denne vold mod sig selv. Rodchenkos fotografiske praksis er således selv en voldelig praksis, der forsøger taktisk at *obstruere* vores intentionalitet og *nulstille* denne, så der i næste ombæring kan åbnes for strategiske *relokeringer*, der kan anvendes topologisk konstruktivt. Obstruktion, nulstilling og relokering er de tre centrale led i Rodchenkos synliggørende systematik. Vi vil gennemgå disse led såvidt muligt hver for sig i de kommende afsnit.

obstruktion, nulstilling...

“Contracting the image instead of dilating it.”²⁹¹

Obstruktion, nulstilling og relokering som led i en synliggørende systematik. Det drejer sig som nævnt om det enkelte moment, som er det *nulstillende punkt*, hvori arkivets monument synliggøres i dets monumentalitet, fordi dette enkelte punkt taktisk *obstruerer* den rum-tidsligt monumentale udfoldelse af arkivet, vi er vant til at betragte som subjektivitet. Det drejer sig yderligere i næste omgang om at nå igennem dette nulstillende punkt, for at andre udfoldelser kan åbne for udefrakommende strategiske *relokeringer* af vores omverdensopfattelse. Mellem obstruktionen af en indre rum-tidslighed og relokering fra et udefra findes de nye topologiske forbindelser.

²⁹¹ Deleuze 1989 - 2, p. 68; fr.: 1985, p. 92.

Konstruktivismen er på denne måde paradoksalt nok en konstruktiv ikonoklasme.²⁹² Nulstillingen er det afgørende led i denne systematik. Vi vil derfor forsøge at følge Rodchenkos indsnævrende nulstilling af et opleveligt og situeret rum ved som nævnt parallelt at indsnævre vores undersøgelse så meget som muligt. Rodchenkos systematiske nulstilling af et opleveligt situeret rum viser sig således i hans fotografiske praksis så vidt vides kun en enkelt gang helt tydeligt instruktivt i alle sine led.²⁹³ I det centrale fotografi 'Brandtrappe' fra serien 'Et hus i Miasnitskaya' fra 1925 (Ill. 22).²⁹⁴

Miasnitskaya-serien (eks. ill. 23-25) er grundlæggende for Rodchenkos fotografiske praksis i de år, vi vil fokusere på. Det såkaldte 'rodchenko-perspektiv', som bliver Rodchenkos varemærke og hovedgreb, færdigudvikles i denne serie fotografier, der er taget allerede året efter Rodchenko begynder at fotografere.²⁹⁵ Rodchenko-perspektivet er, som han senere forklarer det i 1928, udviklet særligt for at fastholde og konfrontere den moderne storbyarkitekturs overskridelser af den menneskelige skala. En arkitektur der må fastholdes fotografisk i de synsvinkler, den påtvinger mennesket, nemlig nede-fra-op og oppe-fra-ned.²⁹⁶ I Miasnitskaya-serien undersøger Rodchenko nu ikke blot disse ekstreme synsvinkler, det er også tydeligt, at han kredser om og forsøger at ramme præcis det punkt, hvorigennem vores verden etableres gennem billedet som en tilsynekommende omverden. Det er denne præcision, der opnås i det centrale fotografi 'Brandtrappe'. En præcision, der gør Rodchenko i stand til at fikserer dette punkt, så han omkring det helt konkret kan vende den fotografiske tilsynekommelse mod sig selv i en taktisk synliggørende direkte spejling eller hård fold af denne tilsynekommelse. Det er således selve definitionen af det taktisk synliggørende indgreb, Rodchenko demonstrerer i dette fotografi. Rodchenko vender her en tilsynekommelse af en tilsyneladende kendt verden til at blive en kritisk synliggørende åbning af denne verden.

Betydningen af denne præcision i Rodchenkos fotografiske praksis underforstås og anerkendes i den etablerede litteratur, uden at det præcise nulstillende punkt dog forsøges udpeget, og dets betydning for en synliggørende systematik undersøges derfor heller ikke i denne litteratur, selvom ansatserne er der til det.²⁹⁷ Christina Lodder berører eksempelvis specifikt Miasnitskaya-serien og

²⁹² Jf. Foster 1990, p. 253.

²⁹³ Påstanden her er baseret på de i Rodchenkos levetid samt posthumt offentliggjorte fotografier og bekræftet ved diskussion af iagttagelsen med professor Alexander Lavrentiev, Rodchenkos barnebarn og bestyrer af 'Rodchenko-Stepanova arkivet', der huses af Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskva. Rodchenkos fotografier befinder sig efter familiens donation for langt størstedelens vedkommende her, og administreres af Lavrentiev.

²⁹⁴ Fotografiet publiceret første gang i *Sovetskoe Kino*, no. 2, 1926, jf. Khan-Magomedov p. 226.

²⁹⁵ Jf. Lodder 2000. Lodder kredser om Miasnitskaya-serien i denne glimrende artikel, der trækker tråde til Rodchenkos arbejde for og med Dziga Vertov, specifikt forbindelserne til Vertovs maskinelle kropsliggørelse i hans 'Kino-øje'-praksis og dets mobile synsvinkel, som Vertov forklarer allerede i 1923 i tidsskriftet *Lef* (jf. Lodder 2000, p. 297) og som er bedst kendt fra hans *Manden med kameraet* (1929).

²⁹⁶ Som forklaret i forsvaret mod beskyldningerne for i sit fotografi at kopiere vestlig undergravende formalisme, som omtalt ovenfor: Forsvarskriftet 'Large-scale illiteracy or dirty little tricks: Open letter' publiceret i *Novyi Lef*, nr. 10, 1928, og 'The Paths of Contemporary Photography' fra August 1928, begge oversat i Rodchenko 2005.

²⁹⁷ Den etablerede litteratur rangerer fra Benjamin Buchlohs politiske analyse (1984) til Hubertus Gassners (Lavrentjev/Gassner 1982) strukturelle næranalyse af det samlede værk. Khan-Magomedov (1986) er en kilderig oversigt over det samlede værk. Anden grundlæggende litteratur kommer af Alexander Lavrentievs

er meget tæt på at udpege egentlige nulstillende punkter i Rodchenkos fotografi, men ender alligevel med at sammenligne Rodchenkos fotografi med Dziga Vertovs maskinelt-mobile kino-øje og fokuserer i forlængelse heraf på det filmisk sekventielle i Rodchenkos serier i en affirmativ analyse, hvor fotografierne som aspekter til sammen giver en mere komplet og effektiv oplevelse af objektet: *"The images of glass jugs, trees and houses have an impact when isolated, but when seen in a sequence they give the viewer a greater experience of the individual jug, tree or house. They show the observer different aspects which together produce a more complete idea of the actual object and convey a more effective experience of it."*²⁹⁸ Vores analyse vil gå den modsatte vej og fastholde det enkelte fotografi og dets nulstillende punkt som netop en taktisk nulstilling, som et brud med oplevelsens sekventialitet i den størst mulige obstruering af en aspektbaseret affirmativ oplevelse.

Hvordan etablerer 'Brandtrappe' nu det, vi har benævnt en punktuelt spejling eller hård fold, der er synliggørende? Når man ser fotografierne fra Miasnitskaya-serien er det ifølge vores analyses opfattelse tydeligt, at de ikke skal beskrives som en sekventialitet rettet beskrivende mod et objekt i en repræsentationslogik, men er en afsøgning af en friere virtualitet, der netop ikke forbinder de enkelte fotografier omkring et repræsenteret objekt (i dette tilfælde et hus og dets omgivelser). Har de noget til fælles, er det en virtuel kraft eller en evne til at åbne for relokeringer i det synsfelt, de tilbyder. Disse relokeringer understøttes samtidig af udfordringer af betragterens aktuelle kropsligt kinæstetiske balance via de valgte optagevinkler og tematiseret ved styrtende brandtrapper og balkoner. Disse åbnende relokeringer er dog som sådan beskrevet ikke umiddelbart det, der skiller Rodchenkos fotografi ud fra anden abstrakt billedbehandling – samtidig som tidligere eller senere.²⁹⁹ Det er netop pointen: 'Only an illiterate person could talk about ownership of a point' – den åbnende virtualitet og de relokeringer, denne virtualitet kan foretage, er netop virtuel, hvilket vil sige uden konkret tilhørsforhold. Vi vender senere tilbage til disse relokeringer, som er strategiske, og hvorfor de måske alligevel etableres på en særlig måde i Rodchenkos fotografi. Når 'Brandtrappe' skiller sig ud i seriens undersøgelse af en åbnende og relokerende virtualitet, er det, fordi dette fotografi rammer selve overgangspunktet mellem aktualitet og virtualitet og fastholder dette overgangspunkt til at blive en hård fold, hvor aktualiteten og virtualiteten synliggør hinanden i direkte spejlinger. Som vi skal se om lidt, rammer Rodchenko således i 'Brandtrappe' selve den krystallinske fordobling, Deleuze i sin analyse af det, han benævner 'krystalbilledet', beskriver som central for billedets løsrivelse fra en sansemotorisk skematik. Det aktuelle billede fordobler sig her

førstehåndskendskab til materialet gennem sit familieskab med Rodchenko og som bestyrer af 'Rodchenko-Stepanova arkivet'. Margarita Tupitsyn er den, der udfordrer Rodchenkos fotografi tydeligst teoretisk fra en fransk poststrukturel vinkel, eksempelvis i Tupitsyn 1996 og 2003. Hos Christina Lodder findes yderligere meget kontekstrige og vidende analyser.

²⁹⁸ Lodder 2000, p. 298.

²⁹⁹ Rodchenko er ikke ene i tiden om at fotografere vertikalt, eksempelvis fotograferer László Moholy-Nagy også vertikalt, dog uden at udføre den præcise nulstilling, Rodchenko foretager. Dette er en påstand, som vi ikke har plads til at gennemgå her i en direkte sammenlignende analyse. Perspektivet oppe-fra-ned etableres yderligere allerede særligt i det franske postimpressionistiske maleri af boulevarderne set oppe fra, Mégard 2016 opsummerer denne udvikling.

krystallinsk med dets virtuelle billede, når det mindst mulige billedlige 'kredsløb' mellem dem opsøges – det vi her har kaldt et overgangspunkt.³⁰⁰ Fotografiet blokerer eller obstruerer helt enkelt fuldstændigt den kødelige visuelt træge billedlige tilsynekomst, vi har fulgt Merleau-Ponty beskrive. Merleau-Ponty beskriver, hvordan blikket ser *trægt med* billedet, fordi billedet udstrækker sin (billed)krop mellem det synliges afsæt og landing på samme måde, som vores krop er udstrakt mellem vores hænder og vores øjne. Det er denne refleksive kødeligt udstrakte billedkrop, 'Brandtrappe' ikke levner plads til. Ser man på fotografiet, og det gælder både første gang man ser det og hver gang fra da, så er man umiddelbart ikke i tvivl om beskrivelsen: Et hus rejser sig i venstre side over et grundplan af en slags. Hen over ens synsfelt løber en ubestemmelig industriel struktur. Det er den helt enkle beskrivelse af de elementer, man hurtigt og nemt kan etablere. Først og fremmest er man ved dette fotografi ikke desorienteret: Der er et tydeligt grundplan, en horisont, en himmel og en tydelig forskel på højre og venstre side af billedet. Her er tilsyneladende ingen af de abstrakt virtuelle relokeringer eller glidninger i synsfeltet, man ser i seriens andre fotografier eller generelt forbinder med visuel abstraktion. Her er et genkendeligt og i store træk bestemmeligt rum. Hvor kort eller lang tid der nu går, inden det går op for en, at dette første sikre indtryk i ingen af dets bestemmelser er korrekte, er selvfølgelig individuelt. På et tidspunkt skifter billedet under alle omstændigheder konfiguration, og man ser nu, at det er taget vinkelret op ad en mur og ikke hen over et grundplan.³⁰¹ I denne rekonfigurering skifter samtlige tidligere bestemte elementer position.

Det afgørende i dette skifte er, at det nu viser sig, at det er den virtuelle konfiguration, der som udgangspunkt og umiddelbart opfattes som aktuel, som virkelig. Fotografiets virtuelle og aktuelle konfiguration har altså skiftet plads via en hård fold af deres forbindelser. De andre fotografier fra serien er også optaget i ekstreme synsvinkler, men de giver stadig muligheden for at forsøge at genoprette en tilnærmelsesvis rumlig orientering og en kropsligt balanceret kinæstetik. I dette centrale fotografi kan ingen af de to indtryk eller konfigurationer forbindes på denne måde i bløde overgange som hinandens kødeligt formidlede tilsynekomst. De skifter abrupt og uafladeligt position i hårde spejlinger af hinanden, i hvad der netop er en hård nulstillende fold af den kødelige tilsynekomst. Folden er yderligere vel at mærke så skarpt optegnet, spejlingen så hård, at det virtuelle indtryk kommer først og derfor kan gøre sig ud for en aktualitet. Det er afgørende for en forståelse af den arkæologisk synliggørende billedpraksis' potentiale, at disse skift eller spejlinger er abrupte og hårde foldninger, og at den virtuelle konfiguration opfattes først og umiddelbart som virkelig. Hvad Rodchenko her demonstrerer er helt præcist, at hans billedpraksis er taktisk synliggørende, og hvordan en sådan synliggørende praksis kan fungere. Når den virtuelle konfiguration opfattes først og umiddelbart som aktuelt virkelig, så viser det, at denne billedpraksis tager den implosion, Vilém Flusser beskriver, for givet. I dette fotografi er der ikke længere tale om

³⁰⁰ Deleuze 1989 - 2, p. 68; fr.: 1985, p. 92. Manuel DeLanda forklarer forbindelsen aktuel-virtuel i Deleuzes tænkning i Delanda 2002, eks. p. 68 f.

³⁰¹ Det er selvfølgelig en påstand, at denne rekonfigurering foregår, men jeg har fremvist fotografiet ved en række lejligheder, og den forsinkede opfattelse af motivets egentlige orientering har altid gjort sig gældende.

et positivt kødeligt billedrum mellem billede og beskuer og heller ikke længere om etableringen af strukturelle flader, men om et fuldt ud imploderet virtuelt rum. Dette er et imploderet rum, der modstandsløst kan indtage beskueren og åbne hende eller ham affektivt. Et negativt rum der opleves, som om det var et positivt rum funderet i det værende, som om det havde et kød, som om det var aktuelt og virkeligt. Denne accept af implosionen er ikke blot begrænset til dette enkelte fotografi, men må opfattes som netop et forsøg på at forstå den implosion af verden i det tekniske billede, Heidegger som nævnt analyserer i *Die Zeit des Weltbildes*. Etableres verden ikke længere for os gennem et billedligt kød, men er det omvendt os som betragtere, der etableres gennem det tekniske billede som en effekt af 'tingenes mekanik', så er der netop tale om den spektrale tekniske krop, vi har fulgt Merleau-Ponty beskrive. Her er det tingene og tankerne, der bevæger sig og vævende danner en teknisk-diskursiv krop. Det afgørende ved 'Brandtrappe' er nu, at det tager udgangspunkt i denne teknisk-diskursive krop, i at vi faktisk oplever denne spektralitet som virkelig, som et positivt værende. 'Brandtrappe' tager med andre ord udgangspunkt i dette blændede syn, vi har set Pasolini senere beskrive. Et blændet syn, der ikke kan orientere sig i verden ved egen hjælp, men må støtte sig til synets diskursive rutiner. Den taktisk synliggørende praksis, Rodchenko udfører med dette fotografi, består nu i næste omgang i at obstruere denne spektralitet og disse diskursive rutiner for at nulstille dem, så de virtuelle relokeringer, der er med til at etablere vores verden, kan synliggøres så vidt muligt. Obstruktionen består her i, at det første indtryk af fotografiet blokeres fuldstændigt i det moment, den anden konfiguration opstår. Folden er hård og obstruerende.

I det moment hvor fotografiet skifter konfiguration, bliver vores værende krop nu udstillet som et spektralt monument. Et monument fordi det ikke er i stand til at følge det konfigurationsskift, fotografiet indeholder. Folden er hård, og kroppen kan derfor ikke bøje sit perceptuelle kød omkring den, og kommer således til at fremstå i sin monumentalitet. Fotografiets virtuelle bevægelse efterlader på denne måde kroppen som en fastlåst konfiguration og afslører den dermed som et monumentalt resultat af et socialt apparat, helt enkelt som dispositivets konstruktion. Det er med denne obstruktion, fotografiet kan siges at anvende en perceptiv vold mod dispositivets vold i en synliggørende taktik.

Hvad Rodchenko med Miasnitskaya-serien og særligt i 'Brandtrappe' forsøger at synliggøre, er den omstændighed, vi har omtalt tidligere, nemlig at det i vores moderne kultur måske er arkivet, der tænkende aktiverer affekten spektralt fra et vidensblændende abstrakt udenfor, der ikke er direkte perciperbart. Vi mener således umiddelbart at vide, hvad vi ser, når vi umiddelbart betragter 'Brandtrappe'. Denne sikre viden fastholdes i sin sikkerhed i og med fotografiets hårde fold mellem dets to konfigurationer. Vores viden kan derfor ikke omdefinierende følge med over i fotografiets sekundære konfiguration, men må blive i sin position, hvorfra det til stadighed forsøger perceptivt at tilbageerobre og kinæstetisk 'genoprette' billedets rumlige orientering. Vores viden om fotografiets rum er med andre ord en blændet viden, der ikke kan vænne sig til fotografiets anden

konfiguration. Fotografiet 'vipper' for os altid tilbage i den første umiddelbare konfiguration, vi kan ikke fastholde dets anden konfiguration i blikket. Men den anden eller sekundære konfiguration leverer nu ikke et sandere billede, det er vigtigt at være opmærksom på. Vi har netop aldrig umiddelbar perceptiv adgang til arkivet. Arkivet må ganske vist fremprovokeres via en synliggørende taktik, men det betyder ikke, at der på den måde kan opnås en sekundær adgang til at sætte billeder på arkivet. Indeholder et billede som 'Brandtrappe' en synliggørelse, må den netop være *arkæologisk*, hvilket blandt andet vil sige aldrig umiddelbar, men altid forskudt. Lad os derfor prøve at vende tilbage til den definition af en konstruktiv praksis, vi har forsøgt os med ovenfor. En arkæologisk synliggørelse må nemlig her altid forsøges vendt ind i en konstruktion af topologiske forbindelser til brug for etableringen af topologiske områder. Topologiske områder der kan arbejde sig ind i det rum, der umiddelbart kommer til syne omkring os. Topologiske områder der 'skaber kontakt mellem det udenfor og det indenfor'. Konstruktivismen konstruerer med disse topologiske forbindelser eller kontakter i dens etablering af *konkrete materialiserede* områder, der åbnes *udefra*. Som vi har defineret denne konstruktion:

Konstruktivismen forsøger strategisk at konstruere rum indenfor med et område, der etableres udefra. Dette kan kun lade sig gøre, fordi det, der konstrueres, hverken findes indenfor eller udenfor, men fremstilles af topologiske forbindelser mellem det indenfor og det udenfor.

Det er i forbindelse med denne definition, 'Brandtrappe' er særligt instruktiv. Det er således hverken dette billedes første eller anden konfiguration, men forbindelserne mellem dem, der potentielt er topologisk konstruktive. Lad os blive endnu et øjeblik ved disse to konfigurationer, som vi i første omgang lidt for løst har benævnt hhv. fotografiets første og anden konfiguration. Mere præcist er der nok tale om to visuelle konfigurationer af de to gensidigt forbundne magtudfoldelser, Foucault opererer med: Henholdsvis individets væren underkastet magtens 'magt over' og individets selvindsigt som 'magt til'. Foucaults sene magtkritik går ud på at løse disse to magtudfoldelser ud fra hinanden:

There are two meanings of the word 'subject': subject to someone else by control and dependence; and tied to his own identity by a conscience or self-knowledge. Both meanings suggest a form of power which subjugates and makes subject to. [...] Maybe the target nowadays is not to discover what we are but to refuse what we are. We have to imagine and to build up what we could be to get rid of this kind of political "double bind," which is the simultaneous individualization and totalization of modern power structures.³⁰²

Er fotografiets første og umiddelbart registrerede konfiguration således at sammenligne med arkivets underkastende totalitære 'magt over' betragteren, så kan den anden konfiguration nu indtage rollen som den individuelle indsigt 'magt til': Man er i betragtningen af fotografiet underkastet en tilsyneladende korrekt omverdensopfattelse, der, idet den anden konfiguration etablerer sig, kan forlades til fordel for en aktiv indtagelse af denne anden netop opdagede

³⁰² Foucault 1982, hhv. p. 781 og p. 785.

konfiguration, hvorved intentionaliteten kan genoprette sig og kan indtage en position af fornyet magt til at etablere sin egen omverden. Men hvis Rodchenko er i stand til at udføre en kritik af denne magts dobbelte binding, der holder individet fast både udefra og indefra på samme tid, så må pointen med et fotografi som 'Brandtrappe' være, at det lige præcis *ikke* er denne dialektik af underkastelse og befriende selvindsigt, der er det centrale i hans kunstneriske praksis. Den afvisning, Foucault omtaler, er netop en afvisning af selvets 'befriende' (selv)opdagelser, der netop er omfattet af og dermed blot udvikler magts dobbelte binding. Skal man omgå magts dobbelte binding, må man i stedet være i stand til at 'forestille sig og opbygge, hvad vi kunne blive', som det hedder i citatet, hvilket vil sige at arbejde i et område uden for magts dialektiske materialisering, et område der etableres udefra. Et udefra der altid har med det rum-tidsligt fremtidige at gøre i den forstand, at det befinder sig udenfor det allerede tilbagelagte og indvundne område, individet befinder sig i, og som arkivet allerede omkredser.

Når vi har påstået, at det hverken er fotografiets første eller anden konfiguration, men forbindelserne mellem dem, der er topologisk konstruktive, så er det netop for at gøre opmærksom på, at Rodchenko med 'Brandtrappe' demonstrerer en begyndende forståelse for nødvendigheden af den omgåelse af magts dobbelte binding, Foucault kræver. Begyndende fordi han først fører det strategisk konstruktive potentiale i denne viden til sin yderste konsekvens i en række senere fotografier, vi skal se på om lidt. Er den forståelse kun begyndende i 'Brandtrappe', er fotografiets præcise og hårdt foldede nulstilling af en intentionel og umiddelbar omverdensopfattelse dog des mere oplysende. Er det område Rodchenko opsøger nu topologisk, altså hverken et rum indenfor eller udenfor, men et område etableret af kontakter mellem disse rum, så er spørgsmålet selvfølgelig, hvordan vi kan sætte ord på dette område. Et første bud kunne være: De to konfigurationer, 'Brandtrappe' består af, fluktuerer bestandigt i blikket, og fotografiet fremviser og synliggør dermed selve denne magts dobbeltbindings ustandselige og stærke kraft. Dette er nu en kraft, der, hvis den håndteres på en bestemt måde, kan konstrueres med. Dette topologisk konstruktive potentiale har, som vi skal se, at gøre med en strategisk *krydsning* af de to konfigurationer, 'Brandtrappe' synliggør taktisk.

krydsning : affekt X arkiv

Det er selvfølgelig en påstand, at der i 'Brandtrappe' foregår ustandselige fluktuerende rekonfigureringer fra en første umiddelbart opfattelig og kinæstetisk forståelig billedkonfiguration, der fungerer som en forlængelse af beskuerens affektive rum, til en sekundær billedkonfiguration, der, hvis denne nu også skal fungere som en forlængelse af beskuerens rum, nærmest tvinger beskueren til at holde fotografiet op over hovedet enten konkret eller forestillet. Det er også en påstand, at denne opfattelsesproces har karakter af en konstrueret 'miskendelse', en iscenesat *méconnaissance* i lacaniansk forstand om man vil, hvor den umiddelbart opfattede første

konfiguration er udtryk for en miskendelse. Men hvis man vælger at tro på, at fotografiet iscenesætter denne effekt, så kan den krydsning, dette er udtryk for, være en nøgle til at forstå det topologiske rum, fotografiet forsøger at synliggøre og arbejde med strategisk konstruktivt. Med denne krydsning er fotografiet nemlig i stand til at fremprovokere en affektuel reaktion på en tydelig eller synliggjort arkivisk konfiguration. Således er det ikke blot en krydsning af et aktuelt og et virtuelt rum, der får betragteren til umiddelbart at opfatte et virtuelt rum som aktuelt, men også i videre forstand en krydsning af affekt og arkiv, der, idet denne krydsning er, hvad vi har betegnet som 'hård', efterlader betragterens værende krop i, hvad der tilsyneladende er denne værende krops konstituerende omgivelser, men i og med fotografiets anden konfiguration nu faktisk viser sig at være disse omgivelseres arkiv. Det, vi umiddelbart opfatter som et aktuelt rum i 'Brandtrappe', viser sig med andre ord at være etableret af vores forventning til vores omgivelseres fremtræden, af vores diskursive rutiner, altså af vores billedarkiv og dets virtualitet. Denne krydsning er udtryk for en fotografisk suveræn beherskelse af det, Roland Barthes har kaldt fotografiets 'virkelighedseffekt': Hvis fotografiet er kendetegnet ved, at 'referenten klæber', så er Rodchenko i stand til både at løse fotografiet umærkeligt fra denne referent og samtidig fortsætte med at benytte virkelighedseffekten, der blot nu klæber sig fast til arkivets virtualitet.³⁰³

At fremtvinge eller iscenesætte en tydelig affektuel reaktion på en arkivisk konfiguration – at kunne håndtere denne krydsende manøvre er grundlaget for at kunne gennemføre en strategisk synliggørelse.

Har vi nu tidligere fulgt, hvordan Tarkovsky i *Spejlet* beskriver en proces, hvor filmens hovedperson Alexei forsøger at trække sig triangulerende retrospektivt tilbage fra (krigs)dispositivets paralyserende krydsfelt af affekt og arkiv, så forsøger Rodchenko altså nu at installere betragteren direkte i dette krydsfelt. Det gør han ved at fremprovokere en krydsning af affekt og arkiv direkte i betragterens værende krop. Denne krydsning er nu ikke et udtryk for, at Rodchenko ikke arbejder med en triangulerende strategi. Rodchenko tror dog, som vi skal se, på, at det er muligt at arbejde *anterospektivt* i dette krydsfelt. Han tror på, at det ved at installere betragteren direkte i dette krydsfelt mellem affekt og arkiv bliver muligt at åbne et område uden for det allerede tilbagelagte tidsrum, arkivet eksekverer sig dispositivt i. Rodchenkos strategi er således ikke retrospektivt erindrende, men anterospektivt revolutionerende. Den anterospektive strategi går ud på at forsøge at placere trianguleringens 'tredje ben' ikke i et retrospektivt betragende punkt, men i et fremskudt område uden for det tidsrum, vi befinder os i.

Har vi påpeget, at den klare distinktion affekt | arkiv snarere skal noteres affekt || arkiv, fordi grænsen er et udstrakt område, der kan åbnes både indefra affektivt, og udefra arkivisk-teknisk, så er den operation, vi er interesseret i nu, altså et kryds. Fra affekt || arkiv til affekt X arkiv.

³⁰³ jf. Barthes 1987.

Vi er dermed nu i parentes bemærket tilsyneladende meget tæt på at kunne slutte ringen til en empatisk billedfænomenologi, som vi har eksemplificeret den i Didi-Hubermans tro på billedets ildflue-evne til at kunne lyse op i kødet som konkret affektuel inkarnation midt i arkivets totalitære blanding. Men så alligevel og igen: Ingen af disse rum er ifølge en kritisk synliggørende billedarkæologi sande. For en synliggørende billedarkæologi findes hverken arkivet eller affekten som hinandens billeder eller repræsentationer i hvilken form, der end måtte være tale om. Topologiske områder er ikke direkte repræsenterbare områder, men tænkings-områder der dannes af krydsninger. Det er igen Gilles Deleuze, der har formuleret dette kryds tydeligst i sin bog om Foucault:

Hvis det at se og det at tale er to former for udvendighed, så er tænkning adresseret til et udenfor, der ikke har nogen form. At tænke, det er at ankomme til det ikke-stratificerede. At se er at tænke; at tale er at tænke; men det at tænke befinder sig i krydsfeltet, i disjunktionen mellem det at se og det at tale. [...] at tænke hører til det udenfor, for så vidt at det udenfor, 'en abstrakt storm', kiler sig ind i krydsfeltet mellem det at se og det at tale.³⁰⁴

At tænke foregår ifølge denne definition i et felt, et krydset felt, som helt enkelt findes ved revnen mellem subjektiveringsfoldens indre og det udenfor – der hvor linjen for 'det udenfor' krydser sig selv og danner den fold, der gør det ydre til det indre og dermed udfører subjektivering, som vi har omtalt den ovenfor. Hvad 'Brandtrappe' nu iscenesætter er helt enkelt og nærmest skematisk en synliggørende fremprovokering af denne krydsning. Fotografiet forsøger først taktisk at gøre betragteren opmærksom på, *synliggøre*, at individualitetens 'inderste indre' allerede udgøres af det yderste udenfor.³⁰⁵ Det gør det ved at forsøge at få betragteren til at reagere tydeligt affektivt på en aktuel billedkonfiguration, der faktisk viser sig at være arkivisk-virtuelt konstrueret. Virtuel i den i dette fotografi dispositivt fastlåste forstand, at den første umiddelbare billedkonfiguration efter et stykke tid viser sig udelukkende at være etableret af vores forventninger til vores konstituerende omgivelser – altså af et forventningsarkiv. Hvad vi umiddelbart reagerer affektivt på i 'Brandtrappe' er altså dispositivet som konkret socialt apparat, og hvad der synliggøres, efterhånden som fotografiets anden konfiguration viser sig og insisterende begynder at fluktuere med den første konfiguration, er, hvordan dette konkrete sociale apparat uafsladligt eksekverer og konstruerer vores affekt. Det er den taktiske synliggørelse, der finder sted i 'Brandtrappe'. Denne taktiske synliggørelse bliver nu særligt i en række senere fotografier, vi skal se på om lidt, afsæt for *aktive strategiske krydsninger* af denne dispositive eksekvering af affekt og arkiv. Dispositivets eksekvering i krydsfeltet mellem affekt og arkiv skal vendes mod det selv. Det er altså vigtigt at skelne mellem den taktiske synliggørelse af et allerede eksisterende *krydsfelt* mellem affekt og arkiv og så aktive strategiske *krydsninger* af affekt og arkiv. Disse krydsninger skal forstås som aktive indgreb i dette allerede eksisterende krydsfelt, der etablerer andre krydsninger af affekt og arkiv end de allerede eksisterende.

³⁰⁴ Deleuze 2004, p. 101; fr.: 1986/2004, p. 93.

³⁰⁵ Jf. Deleuze 2004, p. 135; fr.: 1986/2004, p. 130.

Arkivet er altså – på trods af at det ikke kan afgrænses til den enkelte krops sansninger og dets billeder, som vi har berørt det tidligere – ikke nogen abstrakt størrelse. Det er et konkret mo(nu)ment, vi kan bringes til at reagere på. Det er den tydeligste lære af den synliggørelse, 'Brandtrappe' udfører. Den taktiske synliggørelse, Rodchenko demonstrerer med 'Brandtrappe', vil vi nu udvide til for vores analyse at være et definerende moment for forståelsen af den moderne kunsts synliggørende praksisser overhovedet. For foregår der en fremprovokeret og hård krydsning af affekt og arkiv, har denne synliggørende krydsning helt skematisk to synliggørende udfald. Det er de to direkte krydsninger.

|1| Først kan arkivet synliggøres som konkret affektivt moment. Som det, affekten reagerer på. Dette er den umiddelbare reaktion, 'Brandtrappe' fremprovokerer.

|2| Dernæst kan affekten synliggøres som monumental, dvs. som bundet af det arkiviske monument, det nu viser sig, at den tilhører i det affektive moment. Dette er den sekundære reaktion, 'Brandtrappe' iscenesætter: Vi kan ikke som betragtere følge med over i den sekundære konfigurations virtuelle rum, men hænger så at sige kinæstetisk-perceptivt fast i den umiddelbart opfattede konfiguration, som vi vil blive ved med at opfatte som mest sandsynlig. Vi kan med andre ord ikke blødgøre den hårde krydsning af affekt og arkiv via et visuelt køds kiasme. Affekten udstilles dermed i sin monumentalitet, sit tilhørsforhold til arkivets lov, der holder den fast, fordi den har magt over den.

Disse to krydsninger kan forenklet benævnes henholdsvis arkiv-affekt og affekt-arkiv. I et programmatisk værk som 'Brandtrappe' fungerer de reciprok som hinandens synliggørende forudsætninger, hvilket de to billedkonfigurationers ustandselige fluktueren vidner om. Det er få værker, der evner eller søger at opretholde denne reciprokke balancerede fluktuering, og netop deres forskellige modulationer af balancen i denne synliggørende krydsning er afgørende for karakteristikken af dem.

I tillæg til disse to krydsninger findes i parentes bemærket de to direkte koblinger arkiv-arkiv og affekt-affekt, der annullerer deres mulige krydsninger. Disse er destruktive kortsluttende koblinger, hvor kraften fra det udenfor i begge tilfælde forstærker sig selv og fuldstændigt sammensnører den indsnævring, hvor det udenfor skulle strømme ind i et indre, som vi har omtalt det ovenfor. Det er sådanne destruktive kortsluttende koblinger, Tarkovsky analyserer og synliggør i *Spejlet* som krigsdispositivets eksekvering, som vi har analyseret det tidligere. Disse to destruktive kortslutninger er sammenhængende og foregår parallelt og er dermed netop et udtryk for den fuldstændige implosion af den affektivt værende verden ind i det tekniske arkiv, vi har berørt tidligere. Det er præcis denne sammenhæng, Derrida som tidligere nævnt kredser om i sin analyse af arkivets paradoksale dødsdrift. Arkivet er affektivt virkende, og sætter denne affekt sig igennem totalt, er det den endelige opfyldelse af denne dødsdrift. En opfyldelse, hvor det totale arkiv i den fuldstændige forbindelse til den affekt der arkiveres udsletter denne affekt og derved også enhver

arkiverings mulighed. Det er ultimativt disse direkte destruktivt kortslyttende koblinger, de synliggørende krydsninger af affekt og arkiv skal obstruere. Arkivet skal ikke længere have lov til at udføre sine spektralt affektive fordoblinger i os umærket eller uset.

Vender vi tilbage til de to synliggørende krydsninger, kan vi yderligere etablere den præciserende distinktion, at disse synliggørende krydsninger på samme tid er *arkæologisk afdækkende* og potentielt *topologisk konstruktive*. De har således både en arkæologisk afdækkende og en topologisk konstruerende funktion. Den arkæologisk afdækkende funktion er den, vi primært har beskæftiget os med indtil nu i analysen af 'Brandtrappe'. Denne arkæologiske afdækning er taktisk synliggørende for så vidt, den primært retter sig mod at synliggøre opkomstbetingelserne for de allerede etablerede strata af sigelighed og synlighed. For at gøre dette, må denne afdækning være en afdækning af stratificeringens fordeling af det sigelige og det synlige inde i subjektets oplevelige og situerede topografiske rum. Dette foregår netop som nævnt ved at obstruere dette topografiske rum med en hård krydsning, der obstruerer den udfoldelse af arkivet, vi er vant til at betragte som subjektivitet. Den udfoldelse, hvor arkivets udenfor på allerede fastlagte faconer strømmer ind i affekternes indre. Den arkæologisk synliggørende afdækning bliver dog først topologisk konstruktiv, idet denne indstrømning af det udenfor i et indre ikke blot obstrueres, men bliver erstattet af andre forbindelser, der ikke er omfattet af denne styrede indstrømnings magtfulde dialektik mellem et indre og det udenfor. Denne topologisk konstruktive funktion kan nu, hvis den oprettes, anvendes til *anterospektivt synliggørende* at konstruere det endnu ikke eksisterende. Den kan altså anvendes strategisk synliggørende. Skal man omgå magtens dobbelte binding, må man netop være i stand til at 'forestille sig og opbygge, hvad vi kunne blive', som det som citeret lyder hos Foucault, hvilket vil sige at arbejde i et område uden for magtens materialisering, i et område der etableres udefra. Et udefra der har med det rum-tidsligt fremtidige at gøre i den forstand, at det befinder sig udenfor det allerede tilbagelagte og indvundne område, arkivet dækker over.

De krydsninger vi omtaler her er dog vanskelige at holde adskilte i deres både taktiske og strategiske funktion, som det måske også ses her i denne fremstilling. De taktiske krydsninger 'Brandtrappe' primært foretager forbereder således også de aktive strategiske krydsninger, som vi skal se på om lidt. Den taktiske del af krydsningen kan vi opfatte som en forudsætning for at kunne føre krydsningen igennem aktivt strategisk. At foretage aktive strategiske krydsninger af affekt og arkiv er nemlig ikke umiddelbart muligt. For det billedlige felts vedkommende må billedets elementer således inddrages for at kunne tvinge denne krydsning helt igennem. For at forstå, hvordan det gennem et billedligt felt kan blive muligt endeligt at gennemføre strategiske krydsninger af affekt og arkiv, er Jean-François Lyotards analyse af det Figurale i *Discours, Figure central*.³⁰⁶ I denne analyse af sprogets og figurens veje ind i hinanden beskrives netop en tilsvarende reciprok krydsning, hvor sproget og figuren aldrig kan etableres uafhængigt af hinanden som hinandens andethed, men hvor de er nødt til at etablere hinanden som det, de fortrænger, idet de

³⁰⁶ Lyotard 2011.

bevæger sig ind på hinandens områder. Det er præcis denne fortrængende kraft, den kraft der skal til for at trænge ind på hinandens områder, Lyotard nu vender til at være den konstruktive kraft, det Figurale udfører. I en tæt dialog forsøger Lyotard ad denne vej at omtolke den analyse, Merleau-Ponty foretager af sprogets og billedets nedsænkning i hinanden. Som vi har gennemgået det i afsnittet 'Billedets bevægelse og sprogets fikseringer : billed-planet' ovenfor, forsøger allerede Merleau-Ponty at give sproget et kød, men udvekslingen mellem sproget og billedet skal for Merleau-Ponty forstås som et gensidigt konstituerende forhold. For at opsummere, så bærer og bevæger billedet for Merleau-Ponty, mens sproget efterfølgende benævner og derved fikserende placerer billedet som synlig i verden. Det er dette gensidigt konstituerende forhold mellem billede og sprog, der afgrænser og situerer billedet. I forholdet mellem billede og sprog dannes en situeret og benævnelig omverden i Merleau-Pontys fænomenologi. Det er således den fænomenologiske situeringsproblematik, der dikterer Merleau-Pontys analyse af forholdet mellem sprog og billede. Det er også den, der får ham til at fremhæve billedets opake stilhed som central for dets evne til at bevæge vores sproglige benævnelser af verden et nyt sted hen. Billedet opake tavshed genererer således ny betydning, mens sproget, idet det trækker sig ud af denne tavshed, fikserer denne betydning, så den kan benævnes og relateres til vores sproglige omverden. Sprogets system må, når det skal åbnes mod ny betydning, sænkes ind i en ellers tavs *indre* kødelig verden af faktiske distancer og dybder og lade sig bevæge. Lykkes dette, har billedet talt sit tavse sprog. Lyotard forlader nu denne billedlige situeringsproblematik til fordel for et andet fokus. I stedet for forholdet mellem sprog og billede fokuserer Lyotard sin analyse mere 'nærsynet' på forholdet mellem sprog og figur. På denne måde kan omverdensproblemet og dets situeringsproblematik forlades og udvekslingen mellem sprog og figur kan nu analyseres ikke med henblik på dets situerende effekt, men så at sige indefra. Lyotard radikaliserer på denne måde Merleau-Pontys fremgangsmåde: Situeringen af en omverden sættes ikke blot i fænomenologisk parentes eller udfyldes af et trægt værende kød, men udskydes differerende til at være en kommende omverden, der aldrig ankommer, men altid er ved at blive til i den udveksling mellem sprog og figur, Lyotard benævner som Figural. På denne måde kan ikke blot omverdensproblemet, men også billedspørgsmålet differeres. Lyotards analyse er på denne måde virkelig nærsynet, den insisterer på det Figurale som den kraft, der altid danner de billeder, der aldrig situeres. At billeder aldrig situeres er nu ikke for Lyotard blot en simpel tidlig analyse, der vægrer sig ved at føre analysen af billedet til ende, som Merleau-Ponty forsøger at gøre det. Det er ikke på denne måde en simpel begærsanalyse af det aldrig opnåelige. Når billedet aldrig situeres fuldt ud i Lyotards analyse, er det fordi, det ikke *kan* situeres i en omverdensetablerende forstand. Lyotards analyse er en analyse af det topologiske kryds mellem sprog og figur, der insisterer på, at denne krydsning *må* finde sted, hvis magten skal omgås i anterospektive etableringer af det endnu ikke eksisterende. Det er således en analyse ikke blot af en tidlig forskydning, men en analyse af det, der etableres udefra. Et udefra der altid har med det rum-tidligt fremtidige at gøre i den forstand, at det befinder sig udenfor det allerede tilbagelagte og indvundne område, arkivet dækker over. At bevæge sig uden for dette område er at altid bevæge sig uden for den arkiverede omverden, og således forsøge at omgå situeringsproblematikken ved at

ankomme til den 'forfra' – fra det endnu ikke etablerede. At ankomme udefra forfra. Det er dette, der er den topologisk konstruktive manøvre. Det er denne krydsning, det Figurale ifølge Lyotards analyse har kraft til at gennemføre. I og med denne krydsning må den gensidigt konstituerende positive etablering mellem sprog og billede, Merleau-Ponty foreslog, forlades til fordel for den Figurale krafts *tvingen* sproget og figuren ind på hinandens områder. Det indledende credo i *Discours, Figure* etablerer således en negerende reference til Merleau-Pontys analyse af billedets stumme opacitet, der hos Merleau-Ponty kan bære sproget med sig og sætte det af et nyt sted, sproget da kan benævne, når det kommer til sig selv: ”*The silence of the beautiful, of perception - a silence that precedes speech, an innermost silence - is impossible: there is simply no way to go to the other side of discourse. Only from within language can one get to and enter the figure.*”³⁰⁷ Hvad det betyder, at det Figurale er at forstå som sprogets og objektets trængen ind på hinandens områder er i sagens natur vanskeligt at forestille sig. Men det er for os at se lig med etableringer af topologiske områder, altså områder der er dannet af krydsninger, hvilket gør, at det er områder, der ikke er umiddelbart opfattede. Hverken umiddelbart læselige eller synlige. Lyotard forklarer denne krydsning således:

Violence belongs to the depth of language. It is its starting point, since one speaks in separation and the object must first be constituted as lost for it to have to be signified. Violence therefore ratifies the birth certificate of the problem of knowledge, forces one to desire truth as the interiorization (completed signification) of (the object's) exteriority. The cognitive function contains within it this death that makes the vis-a-vis, the desire that produces the thickness of reference. But the expressive function contains it as well, but differently: it imports this death within discourse itself, since in the violence of the tearing-apart it is not a question of having a perfectly pure object on one side and, on the other, a pristine subject, this setup permitting those cherished mind-games about the possibility of truth. No, this violence transforms the object into a sign, while symmetrically transforming discourse into a thing: it adds depth, erects a stage in the articulation and limpidity of signification, at the same time carving, on the side of the object, its other face, the wings of its stage.³⁰⁸

Det Figurales etablering trækker altså på en voldelig adskillelse af sprog og objekt i den kognitive konstituering af deres gensidige omverden, deres vis-a-vis. En vold der må vendes mod det selv ikke ved at mime eller følge denne konstituerende volds adskillelse i eksempelvis en repræsentationslogiks vis-a-vis, men ved at forstå og udnytte, at denne voldelige adskillelse 'importeres' og omvendes i udtryksfunktionen. I udtryksfunktionen er der således ikke tale om en adskillelse, men om en overkrydsning. I udtryksfunktionen vil man derfor kunne følge sprogets udfoldelse til dets diskursive konkretion. Diskursen bliver da en artikuleret scene, og objekterne de sætstykker, der giver scenen dets betydende situation. Diskursen bliver altså til en konkret ting, og objekterne bliver til dets betydning. Tilsammen danner dette kryds, hvad vi vil kalde et topologisk område. Et konkret teater af betydning. Lyotards beskrivelse af dette topologiske krydsrum teater

³⁰⁷ Lyotard 2011, p. 7.

³⁰⁸ Lyotard 2011, p. 8 f.

er forbilledlig enkel og overbevisende elegant. Det er dog vigtigt endnu engang at bide mærke i, at dette Figurale kryds ikke i sig selv kan opfattes som nogen enkel og umiddelbart opfattelig proces, men er resultatet af voldelige indtrængninger, og med vold må her forstås en vold, der udøves på vores evne til at læse og se det udtrykte: ”*There exists another, Figural space. One must assume it buried, for it shuns sight and thought.*”³⁰⁹ Døden, som i første omgang altså er en kognitiv død, skal nu ifølge Lyotards analyse derfor altid ’importeres’, imødegås i udtrykket, hvis den ikke skal få det sidste ord og begrave også dette krydsrum. Selvom de har hvert sit formål med deres forsøg på at forstå den kognitive funktions destruktive drift, så har Lyotard og Derrida dermed nu tydeligvis samme forståelse for denne destruktions udtryksmæssige potentiale. Hvis vi erindrer Derridas kryptiske omtale af en mulig redning fra arkivets selvdestruktive konstitution, så påpeges en lignende destruktion af den kognitive funktion – det hypomnemiske bredt betraget – men måske også udtrykkets evne til at re-etablere et (udtryks)område: “*The death drive tends thus to destroy the hypomnesic archive, except if it can be disguised, made up, painted, printed, represented as the idol of its truth in painting.*”³¹⁰ Det er dette ’skjulte’ område, Lyotard er villig til at beskrive i mere rumlige termer som et konkret teater af betydning. Det er dette konkrete område, vi er interesserede i her.

At ankomme udefra forfra, det er det, vi har benævnt en anterospektiv topologisk konstruktiv manøvre. Den består helt skematisk betraget i at fremtvinge en tydelig affektuel reaktion på en arkivisk konfiguration, altså i at tvinge arkivet og affekten tydeligt ind på hinandens felter og dermed vende den voldeligt adskillende udfoldelse af disse, vi er vant til at opfatte som individualitet, mod denne udfoldelse selv. Altså en tvang lig den Lyotard beskriver som etablerende det Figurale teater. Det er her værd at lægge mærke til, at Lyotard netop i ovenstående beskrivelse af den diskursive scenes topologiske krydsning lægger vægt på, at det er i selve udtryksfunktionen, denne krydsning af diskurs og objekt etablerer sig konkret. Med udtryksfunktionen impliceres dermed affektens etablering. Det konstruktive potentiale består nu, som vi skal se, i, at denne tvang kan lade arkivet arbejde *åbenlyst* affektuel, mens affekten omvendt *tydeligt* løsrives af dets momentane udgangspunkt.

Resultatet af denne begivenhed må selvfølgelig altid udeblive. En ny omverden kan ikke etableres af dette topologisk Figurale område, billedet kan ikke finde (sit) sted gennem det. At ankomme udefra forfra er *aldrig* at ankomme: Det topologiske område befinder sig som nævnt før stratificeringen i det synliges og det sigeliges strata. Har vi fulgt Rodchenko *obstruere* den udfoldelse (af arkivet og dets lov), vi er vant til at betragte affektivt som individualitet for at opnå en *nulstilling* af denne individualiserende forbindelse mellem affekt og arkiv, så antyder den direkte krydsning af disse i ’Brandtrappe’ yderligere muligheden af friere eller mere radikalt konstruktive åbninger af topologiske områder. Områder, hvor vi ikke kan se, hvad vi beskriver, og ikke beskrive,

³⁰⁹ Lyotard 2011, p. 129.

³¹⁰ Derrida 1996, p. 12; fr.: 1995, p. 27.

hvad vi ser. Rodchenko åbner disse områder i sine fotografier i årene umiddelbart efter Miasnitskaya-serien. Det er områder, der er kendetegnet ved aldrig fikserbare krydsninger, hvad vi kan kalde *relokeringer*. Det er selve disse relokeringer, der endeligt er at forstå som strategisk synliggørende.

...relokering : at ankomme udefra forfra

Områder, hvor vi ikke kan se, hvad vi beskriver, og ikke beskrive, hvad vi ser. Det eksemplariske ved Rodchenkos fotografi er endnu engang, at det er så forholdsvis ligetil at demonstrere, at disse relokeringer er mulige, for han etablerer dem i sine fotografier igen og igen. Rodchenkos fotografi opsøger systematisk, nærmest manisk, disse Figuralt topologiske krydsområder, hvor ufikserbare relokeringer mellem sprog og objekter synliggør diskursen som en konkret ting, der overgiver dets betydning til objekterne, der nu omgiver en diskursiv scene. Et Figuralt teater af betydning.

Vi har altså, for at sammenfatte vores analytiske mellemregninger, at gøre med to sammenhængende processer i beskrivelsen af det topologiske krydsområde. Først en *Figural proces*, hvor sprog og objekter tvinges til at krydse ind på hinandens territorier for at synliggøre, at diskursen er en konkret ting, der etablerer en konkret scene for et teater af betydning. Dernæst en *affektuel-arkivisk proces*, der skal forstås som de krydsninger af affekt og arkiv, krydsningerne mellem sprog og objekter fører med sig. Affekt og arkiv må simpelthen foretage overkrydsninger i betragtersituationen, for at kunne følge det Figurales kryds af sprog og objekter. Det er her, det strategisk konstruktive potentiale bliver tydeligt, ved at disse processer tvinger arkivet til at arbejde åbenlyst affektuelt, mens affekten omvendt tydeligt løsrives af dets momentane udgangspunkt. Lad os følge, hvordan Rodchenko håndterer dette konstruktive arbejde i et topologisk område. Hvordan han forsøger strategisk at etablere ankomster udefra forfra.

Det mest kendte og ikoniske af Rodchenkos fotografier fra den periode, vi beskæftiger os med her, er nok 'Radiolytter' fra 1929 (ill. 26).³¹¹ Fotografiet er et ud af en række fotografier, Rodchenko tog af en opstilling af en lille pige, hans datter, der lytter til radio (jf. ill. 27). Dette specifikke fotografi indgik i en større reportage om radioproduktion og -transmission og blev desuden udsendt som selvstændigt postkort, og betragtes derfor sandsynligvis af Rodchenko selv som det mest vellykkede fotografi af denne opstilling.³¹² Fotografiet viser som nævnt en lille pige, der lytter til en radiomodtager. Hun læner sit hoved ind mod modtageren med en koncentreret mine, der umiddelbart tematiserer netop dette, altså koncentrationens samling af opmærksomheden, intensiteten og energien omkring et enkelt punkt.³¹³ Blikket er vendt nedad, som om denne

³¹¹ Fotografiet er i parentes bemærket senere benyttet to gange som albumcover for henholdsvis Teslas *The Great Radio Controversy* (1989) og Cans *Radio Waves* (1997).

³¹² Fotografiet blev offentliggjort som del af større fotoreportage i det sovjetiske magasin *Radioliushatel* nr. 40, 1929.

³¹³ Oxford English Dictionary, www.oed.com: "*Concentration*, n.: Etymology: post-classical Latin *concentration-*, *concentratio* action or an act of coming together at a single place. Def. 2a: The action or an act of coming together at a

koncentration yderligere er rettet indad. Men koncentrationen er ikke rettet indad, blikket er rettet ned for at kunne se på modtagerens base, dets 'black box', samtidig som hun læner hovedet ind mod modtagerens runde antenne. 'Radiolytter' fremstår således som en provokerende tematisk markering af den moderne tekniks *eksternalisering* af bevidsthedens evne til at koncentrere sig, til at skille bestemte indtryk ud af mængden af indtryk og tage dem ind, internalisere dem, med en fokuseret perceptiv intensitet.³¹⁴ Det er netop denne tydelige eksternalisering af perceptionsprocessens agens og rettet, af dens ellers internaliserende eidetiske reduktion af den faktisk eksisterende omverden, som en husserlsk fænomenologi må beskrive den, der tydeligt tematiseres i denne provokerende sammenstilling. For det er den lille pige, der må bøje hovedet, støtte sig til og rette blikket ind mod modtageren her. Radiomodtageren der selvfølgelig modtager radiosignaler, men altså også modtager pigens krop – hendes hoved – og opmærksomhed. Radiomodtageren er det punkt, koncentrationen drejer sig om her. Her foregår ingen primær bevidsthedsmæssig internalisering, her finder i stedet en teknisk eksternalisering sted, hvor det er radiomodtagerens black box, der modtager og danner de lydbilleder, radiolytteren må støtte sig til. Den lille piges blik og opmærksomhed er derfor rettet mod denne eksterne 'tekniske bevidsthed', selvom der intet er at se: Radiomodtagerens base afslører intet for det umiddelbare blik. Her er ingen adgang for den menneskelige bevidstheds fænomenale reduktioner. Pigens hoved er yderligere støttet til selve radiomodtagerens runde antennedel, som om fotografiet tydeligt vil vise netop dette: Mennesket kan ikke længere holde dets egen bevidsthed oppe, men må støtte sig til teknikkens bevidsthed, til dets arkivisk-tekniske monument. Den kinæstetiske balancefornemmelse kan ikke længere opretholde kroppen og en umiddelbart tilgængelig omverden, men må støtte sig til apparatets ubevægelighed. I netop dette berøringspunkt og den tyngde fotografiet lægger ind i dette punkt som det punkt, der holder pigens hoved oppe, er det som om, fotografiet tydeligt vil henlede opmærksomheden på det topologiske krydsfelt, vi er ved at forsøge at forstå det strategiske potentiale i her. Som opstillingen er fotograferet en anelse på skrå, forsvinder pigens hoved således ikke bare ind bag, men 'ind i' den runde antennedel. Pigens krop – igen helt præcist hendes hoved – er ved at forsvinde ind i antennens konstruktion. Hendes koncentreret – eller affekteret: hånden der griber bordkanten, den let spændte pande – lyttende krop og bevidsthed er ved at forsvinde ind i et andet område: radiosignalernes æterisk overskridende tekniske område. Omvendt bremser pigens krop og hoved disse æterisk overskridelser, så de må udlede deres energi i denne krop som affekt, anspændthed. Vi har dermed en præcis tematisering af den krydsning, der kan etablere det område, vi har kaldt strategisk topologisk. Et område, hvor arkivet arbejder åbenlyst affektuel, mens affekten omvendt tydeligt løsriveres af dets momentane udgangspunkt og lader sig indlemme i arkivets monumentalitet. Den lille pige her er med sin krop på vej ind i radiotransmissionens

single place, point, or focus, esp. with a resultant increase in intensity or power; the action or an act of bringing things together in this way, or of bringing together power, wealth, resources, etc., in the control of one or more individuals; the state of being so concentrated."

³¹⁴ Her er Friedrich Kittlers mediearkæologiske undersøgelser af den moderne medieteknologis eksternalisering af det imaginære arbejde en oplagt reference. Særligt Kittler 2010 beskæftiger sig specifikt med denne eksternalisering hvad angår det optisk imaginære.

tekniske arkiv, mens transmissionen fra sin side støder på hendes krop og bringer den i affektive svingninger. Hendes forhoved og bevidsthed er ikke længere en del af hendes umiddelbare omgivelser, de befinder sig i et krydsområde mellem affekt og arkiv. Dette krydsområde kan ikke beskrives eller ses, vi kan som betragtere helt konkret ikke se det område mellem forhovedet og antennen, hvor de mødes. Det kan synes forceret at lægge så stor vægt på dette punkt af kontakt mellem krop og apparat, men der er for vores undersøgelse her ingen tvivl om, at Rodchenko med dette fotografi placerer sig tydeligt i en lang række af afbildninger af sammenhænge mellem menneske og maskine, menneske og apparatur. Menneske med/som maskine.³¹⁵ Det er et felt, hvor spørgsmålet om teknikkens protesefunktion er i spil. Et radikalt spil, hvor protesefunktionen kan vendes om, således at den menneskelige krop og dets bevidsthed bliver en forlængelse af teknikken, bliver *dets* protese.³¹⁶ Rodchenkos bud på at afbilde denne overgang er radikal netop i denne forstand, og radikal ikke blot som en ensidig omvendning af protesefunktionen, men yderligere radikal i den forstand, at han åbner for at opfatte overgangen mellem menneske og apparat som reciprok. Både menneske og apparat forandres som resultat af det topologiske kryds, Rodchenko foreslår her. Hverken menneske eller apparat kan alene etablere det område, der er tematisk antydnet her mellem forhoved og antenne. Vi er mindst inde i det område af antropomorfe avatarer, af automatiske dukker og maskinelle automater, der så ofte optrådte i samtidens kunst, særligt i Dada, surrealisme, futurisme og som her konstruktivisme.³¹⁷ Men Rodchenko bevæger sig efter denne afhandlings opfattelse langt videre end disse ofte blot konkrete tematiseringer af krydsområdet mellem affekt og arkiv i automatonernes paradoksale dobbelttydighed. Adresserer han med dette fotografi tydeligt denne paradoksale *affektuel-arkiviske* krydsning tematisk, så leverer dette fotografi nemlig også en nøgle til, hvordan han også *igangsætter* en sådan krydsning i selve betragtningen af fotografiet *Figuralt*.

Når hverken en affektuel-arkivisk eller en Figural krydsning er tilstrækkelig i sig selv til at danne et strategisk konstruktivt topologisk område, er det netop fordi de to processer, idet de effektueres simultant, i og med denne samtidighed løsriver betagerpositionen både fra sin sprogligt kulturelle betydningsforankring og fra sin kropslige situering. De Figurale krydsninger af sprog og objekter bryder den sprogligt kulturelle forankring op, mens det affektuel-arkiviske kryds bryder med den kropslige situering. Både kroppens topografiske situering og den kulturelt sproglige beskrivelse efterlades på denne måde tilbage i deres respektive henholdsvis kropslige og kulturelle rum i denne samtidige krydsning. Det er i og med disse simultane kryds, at der etableres en tilstand, hvor man, som vi har benævnt det, ikke kan se, hvad man beskriver, og ikke beskrive, hvad man ser. Det er med andre ord ikke muligt at ankomme indefra bagfra – fra de kulturelle rums symbolske indskrivninger af kroppens affektive tilstande – til et topologisk område. Man må ankomme udefra

³¹⁵ Se eksempelvis Kittler 1999 og Crary 1990 og 2000 for en række eksempler på afbildninger af menneske med/som maskine.

³¹⁶ Hal Foster forfølger specifikt denne omvendning i *Prosthetic Gods*, Foster 2004.

³¹⁷ Om dette tema se eksempelvis Hal Fosters 'Philosophical Toys and Psychoanalytical Travesties: Anthropomorphic Avatars in Dada and at the Bauhaus' i: Birnbaum / Hirsch / Graw (2011).

forfra i simultane krydsninger. Dette simultane både kulturelt sproglige og kropslige brud er med andre ord, hvis det forklares ved hjælp af Lacans L-skema, et forsøg på at etablere *andre skærme* end de, blikket altid allerede har etableret. Husker vi på, at skærmens imaginære relation i L-skemaet etableres ved at arkivets store Anden passerer igennem Subjektets ubevidst affektive felt, før det placerer egoet i blikkets usynlige fiksering, så er det præcis en sådan usynlig relation, der forsøges etableret i de mest udviklede af Rodchenkos enkelt-ramme fotografier. Forholdet mellem det kulturelt sproglige felt der tilhører arkivets store Anden og den krop der affektuelt betragtes konstitueres i Subjektets ubevidste felt forsøges i disse simultane krydsninger etableret på andre alternative måder. Det der forsøges oprettet er dog ikke nogen fast eller fikserbar ny fortolkning af den imaginære relation, det er med andre ord ikke et billede, der forsøges oprettet. Det er nye usynlige relationer, der forsøges oprettet, nye *skærme*. Nye relationer, hvor det ikke er muligt at se det, man kan beskrive, og ikke er muligt at beskrive det, man kan se.

Hvordan man ankommer udefra forfra, som vi har benævnt det, til områder, hvor vi ikke kan se, hvad vi beskriver, og ikke beskrive, hvad vi ser, er altså det, Rodchenko er ved at udvikle en forståelse for i 'Radiolytter'. Ankommer man udefra forfra, må det som nævnt foregå som resultat af ufikserbare relokeringer mellem sprog og objekter, der synliggør diskursen som en konkret ting, der etablerer et konkret teater af mulig kommende betydning. I dette konkrete Figurale teaters område er det, at affekt og arkiv i betragtersituationen foretager samtidige overkrydsninger, for at kunne følge det Figurales krydsninger. I 'Radiolytter' foregår disse Figurale relokeringer mellem sprog og objekter mere programmatisk og mindre frit end i en række samtidige fotografier, vi skal se på om lidt, men de foregår ikke desto mindre derfor med en programmatisk tydelighed. Radiomodtagerens antenne, modtagerens drejeknap, hovedtelefonens ørekop, kaffekoppen, de hvide objekter i baggrunden, pigens hoved: De er alle cirkulære. Morfologisk har de altså samme grundkonfiguration. Helt enkelt er det i denne morfologiske lighed, fotografiet etablerer den Figurale åbning, Lyotard beskriver. Denne lighed har vi tidligere i analysen af Spejlets afskedssekvens berørt som en morfologisk kohærens. Denne lighed inviterer her i dette fotografi til ombytninger, ufikserbare relokeringer, af fotografiets enkelte figurer. Relokeringer der opstår ufikserbart i synet. Antenne for hoved, hoved for antenne, hovedtelefonkop for hoved, modtagerknap for antenne etc.. Er relokeringerne mellem disse cirkelformer først begyndt at arbejde i synet, skubber de enkelte figurombytninger til nye i en centrifugal bevægelse, der viser cirklen som den Figurale krafts bane.³¹⁸ Fotografiets figurer løsrives altså med andre ord fra deres repræsentative funktion. Men de løsrives på en bestemt måde eller aldrig helt. De løsrives på en måde, hvor referenten stadig og på trods 'klæber', som vi har omtalt det ovenfor med reference til Roland Barthes. Rodchenkos fotografi er stadig et figurativt forståeligt fotografi, der insisterer på den referentielle funktion. Men denne referentielle funktion er nu kun dets udgangspunkt. Fotografiet arbejder med denne referentielle funktion som en konkret forbindelse, der må

³¹⁸ Om cirklen oppe ved den hvirvlende grænse til det udenfor, se også 'The round area, the ring', der vel at mærke er indledningskapitlet til Deleuzes bog om maleren Francis Bacon (Deleuze 2005).

bearbejdes direkte. 'Faktografi', som denne fotografiske praksis beskrives af konstruktivisterne selv.³¹⁹ Det er den faktiske verdens etablering i tegnet, faktografien vil bearbejde som en konkret og direkte forbindelse. Hvad disse 'klæbende' relokeringer betyder i 'Radiolytter' er netop en sådan voldelig reciprok indtrængen af sprog og objekt på hinandens områder, Lyotard beskriver, for selvom eksempelvis hovedfigurens runde form virtuelt bytter plads med antennens runde form, så huskes eller spiller de aktuelle referenter stadig med, idet de som udgangspunkt er så tydeligt udpeget, som det er tilfældet her. Hoved og antenne er tydeligt identificerbare i sig selv, og deres aktuelle referenter følger derfor med rundt i de relokeringer, fotografiet sætter i scene. Dette betyder, at den taktisk hårde krydsende fold mellem en aktuel og en virtuel billedkonfiguration, Rodchenko fremprovokerer i 'Brandtrappe', her i 'Radiolytter' så at sige strækkes ud for at etablere det topologiske krydsområde, fotografiet arbejder i. I etableringen af denne nye form for udstrækning i et negativt krydsfelt kan vi instruktivt følge den strategiske etablering af et topologisk krydsområde. De ufikserbare virtuelle rekonfigurationer trækker et klæbende spor efter sig af den aktuelle billedkonfigurations referencer. Det Figurale arbejde, relokeringerne er et udtryk for, lader på denne måde sprog og objekt krydse hinandens grænser og trænge langt ind på hinandens områder: Fotografiets objekter relokterer sig virtuelt, bytter i cirkulende relokeringer pladser, og idet de trækker et spor af referentiell inertie efter sig, tvinger de netop sproget til at blive en bevægelse, til at indkredse og rejse en konkret diskursiv scene i artikulationen af fotografiet. En scene hvor fotografiets objekter insisterer på at bære deres aktuelle betydning (med sig) og derved danne artikulationens område.³²⁰ Sprog og objekt har nu krydset hinanden, og fotografiet har dermed blotlagt den dynamiske etablering af det, Foucault i *L'Archéologie du savoir* kalder 'diskursobjekter'. Det analytiske hovedgreb i Foucaults vidensarkæologi ligger i hele sin enkelhed i denne tilsyneladende paradoksale sammensætning: diskurs-objekt. En sammensætning, hvor sproget og tingene ikke eksisterer uden hinanden, men først opstår, idet de krydses ind i hinanden i diskursobjektets konkrete sammensætning som monument.³²¹ ”*Diskursen betragtet i dens egen volumen, i dens egenskab af monument.*”³²² Foucault beskriver denne sammensætning som et monument, Lyotard beskriver den som en scene – der er i begge tilfælde tale om et konkret volumen med en konkret udstrækning. En sammensætning der etableres i en diskursiv praksis.³²³ Det er denne diskursive praksis, Rodchenko både forsøger at synliggøre taktisk og konstruere strategisk anterospektivt med i sit fotografi i årene efter Miasnitskaya-serien. De virtuelle relokeringer, hans fotografi igangsætter, er således ikke blot virtuelle, de trækker den aktuelle billedkonfigurations referentielle bindinger med sig, og rejser med dem derved et monument – det

³¹⁹ Jf. Benjamin Buchlohs 'From Faktura to Factography', Buchloh 1984.

³²⁰ Parafrazering af Lyotards ovenfor citerede passage: “[...] it adds depth, erects a stage in the articulation and limpidity of signification, at the same time carving, on the side of the object, its other face, the wings of its stage.” Lyotard 2011, p. 9.

³²¹ Kapitlet 'La formation des objets' Foucault 1969, p. 55-67 er her centralt. Dansk ovs.: Foucault 2005, p. 85-96.

³²² Foucault 2005, p. 199; fr.: 1969, p. 182, Foucaults egen kursivering.

³²³ Foucault 2005, p. 94 f; fr.: 1969, p. 65.

vi vil forstå som en *topologisk krop* – der befinder sig i krydsområdet, der etableres, når det affektive moment og arkivets monumentalitet strategisk tvinges ind på hinandens områder.

Fotografiet har altså nu næsten umærkeligt placeret hele sin aktive artikulation i det usynlige og ubeskrivelige krydsområde, der tematiseres mellem pigens forhoved og modtagerens antenne. Det har gjort dette krydsområde mellem affekt og arkiv til et konkret teater af relokeringer, der udspiller sig over hele fotografiets flade. Et teater af relokeringer, hvor vi ikke kan se, hvad vi beskriver, og ikke beskrive, hvad vi ser. For hvordan faktisk *se* disse relokeringer, som vi kan beskrive foregår? Fotografiet opererer med andre ord med simultane Figurale og resulterende affektuel-arkiviske krydsninger. Er vi således affektivt knyttet til de aktuelle referenter, trækkes også denne affekt med af de virtuelle Figurale relokeringer, der foregår i fotografiet. De aktuelle referenter sættes i relokeringende bevægelser, i svingninger, og med dem vores affekt. Vores affekt udsættes med andre ord nu for det teknisk imaginæres arkiv: Disse relokeringer er ikke fikserbare, situerbare – de kommer et andet sted fra, fra et teknisk arkivs svingninger, fra et udenfor. Vi er nu i betragtersituationen – som den lyttende pige på fotografiet modtager lydbølger – modtager af svingninger fra et teknisk imaginære.

Udsatte 'Brandtrappe' betragteren affektuel for en umiddelbart opfattelig billedkonfiguration, der i og med fotografiets anden konfiguration faktisk viste sig at være udgjort af de diskursive rutiner, der danner vores umiddelbart opfattede omverden, så kan vi nu betragte et fotografi som 'Radiolytter' som en demonstration af, hvilke muligheder der åbner sig, når det fotografisk konstruktive arbejde har selve denne nulstilling af vores omgivelseres konstituering som sit udgangspunkt. 'Radiolytter' er et forsøg på at arbejde i et krydsområde *efter* nulstillingen. Det postulerer, at det er muligt at nå igennem dette nulstillende punkt, for at andre udfoldelser kan åbne for udefrakommende *relokeringer* i vores omverdensopfattelse. Fotografiet forsøger således ved hjælp af sine virtuelle relokeringer at løsne sine betragteres aktuelt momentane affektivitet, for at trække den ind i et monumentalt område. Et *arkivisk* monumentalt område, hvor den tages med af det teknisk imaginæres automatiske bevægelser. Et fotografi hvis elementer bevæger sig. Fotografiet som automaton.

Lad os opsummere. Hvad vi her omhyggeligt har forsøgt at beskrive er altså, hvordan Rodchenko i sit enkeltramme-fotografi forsøger at omgå den spekulære blokering, vi med Lacan har beskrevet som blikkets fiksering af vores syn i skærmens imaginære relation. Han gør nu ikke dette via en retrospektivt tilbagetrækkende triangulering, som den vi har set Spejlets protagonist benytte sig af. Rodchenko forsøger i stedet i sine enkeltramme-fotografier at placere os inde midt i krydsfeltet mellem affekt og arkiv. Vi bliver placeret inde i dette krydsområdes konkrete Figurale teater af relokeringer. Disse relokeringer foregår for øjnene af os, men vi kan alligevel ikke beskrive, hvad vi ser, og ikke se, hvad vi beskriver. Hvordan faktisk *se* disse relokeringer mellem antenne, hoved, hovedtelefonkop og modtagerknap? Deres overlejringer foregår i os, og de er ikke aktuelt synlige, og de bliver det heller ikke for en retrospektiv betragten. Disse relokeringer iscenesættes i stedet –

det er fotografiernes perceptuelt revolutionære postulat – fra et ikke eksisterende fremskudt område uden for det topografiske tidsrum, vi er bundet af. Det er på denne måde, Rodchenko med disse fotografier forsøger at placere trianguleringens 'tredje ben' ikke i et retrospektivt betragende punkt, men i et fremskudt, endnu ikke realiseret, anterospektivt område. Han forsøger således at placere os som betragtere i en imaginær relation, vi ikke aktuelt kan se, og som vi derfor heller ikke kan fikseres af. Sådan fungerer den strategiske synliggørelse, der er sat i system her. En synliggørelse, vi ikke aktuelt kan få øje på. Rodchenko forsøger med andre ord i disse fotografier at udvikle en strategi til at omgå skærmens spekulære blokering. Det gør han ved at udvide skærmrelationens overgang mellem arkivets store Anden og Subjektets ubevidste affektive felt til at være et konkret teater af simultane relokeringer, vi befinder os i aktuelt. Det fremskudte område, hvorfra disse relokeringer iscenesættes, er nu angiveligt ikke her blikkets fikserende punkt, det er i stedet forvandlet til et frigørende endnu ikke realiseret anterospektivt område uden for vores aktuelle tidsrumlige fiksering. Denne strategisk anterospektive manøvre er dog som nævnt risikabel. Det frigørende anterospektive område kan hvert øjeblik sammenfalde med blikkets fikserende fascinum. Magter man som nævnt ikke at styre den fremprovokering af et ydre abstrakt område, som der er tale om her, sætter arkivets lov sig igennem uhindret og kan nu tænke sin abstrakt spektrale krop fuldbyrdet.

Vi må derfor nu spørge, om Rodchenko i sit fotografi gør mere end blot at demonstrere en mulig strategisk anterospektiv konstruktionsmåde? En konstruktionsmåde, der til forveksling fungerer på samme måde som blikkets destruktiv fikserende fascinum, må kunne arbejde præcist konstruktivt, hvis den skal kunne fungere frigørende. Spørgsmålet er altså nu, om dette fotografi faktisk er i stand til i en konkret praksis at arbejde anterospektivt frigørende? Er det faktisk i stand til at lade os ankomme udefra forfra? Hvad vi derfor nu må prøve at vise er, at disse udefrakommende relokeringer i Rodchenkos fotografi har en konstruktiv og ikke en destruktiv funktionsmåde.

'Radiolytter' er måske som nævnt en anelse programmatisk i sin tematiske udpegning af det topologiske krydsområde mellem affekt og arkiv, fotografiet samtidig sætter i scene med sine virtuelle relokeringer. I 'Radiolytter' kunne man stadig hævde, at de aktuelle referenters inertier stadig netop viser dette – nemlig en inertier der kommer af, at betragterens aktuelle referencerum stadig er de virtuelle relokeringers forankrende udgangspunkt. Det visuelle kød leverer med andre ord stadig den indre kiastiske forankring af billedrummet, der lader affekten returnere (dog en anelse bevæget) til sig selv sammen med de aktuelle referenter, idet de falder tilbage til deres deiktiske funktion efter at have været skubbet momentant ud af balance af de virtuelle relokeringer. Modtagerens antenne, barnehovedet og hovedtelefonkappen bliver alligevel sig selv igen, i de øjeblikke, hvor relokeringerne slipper sit tag i dem. Det er vanskeligt at afgøre, om 'Radiolytter' således ikke lykkes med at gennemføre en konstruktiv anterospektiv ankomst, men 'blot' må nøjes med taktisk at synliggøre diskursobjektets konkrete sammensætning som et kraftfuldt monument. Rodchenko arbejder dog under alle omstændigheder langt friere og dermed tydeligere strategisk

konstruktivt i en række andre fotografier fra samme periode. I eksempelvis 'Morgenthe' (Ill. 28) foregår de virtuelle relokeringer anderledes frit. Fotografiet er taget oppe fra et øjepunkt, der i sig selv er virtuelt. Fotografiet tager helt enkelt udgangspunkt i det virtuelle øjepunkt, 'Brandtrappe' først afslørede i anden omgang efter sit aktuelle øjepunkt. Vi ser i 'Morgenthe' dermed ned på en verden, der ikke er umiddelbart kinæstetisk eller affektivt tilgængelig. Der er her ikke den direkte affektive forbindelse til eksempelvis et koncentreret barneansigt, som der eksisterer i 'Radiolytter'. Det rum, vi ser ned i her, er derfor ikke længere først og fremmest et rum, det er et *område*. Et område, der så at sige er ved at blive befolket eller udfyldt af udefra indtrængende figurer. Et topologisk område. Igen en mængde runde figurer og af dem først og fremmest ude ved billedudsnittets kanter tre runde former med en næse eller tud: Thekanden, en mælkekande og et kvindehoved. I relokeringerne mellem disse har de aktuelle affektuelt bundne referenter ingen eller højst en sekundær prioritet. Deres referentielle inertie er som udgangspunkt nulstillet, og i det man følger de formale relokeringer mellem disse tre, må man derfor kontinuerligt minde sig selv om, hvilken næse der burde tilhøre et menneske. Tre antropomorfe avatarer bytter plads. Den Figuralt relokerende energi er af en enestående kraft her og dominerer fuldkomment dette billedudsnit. Man kan således ikke længere tale om en voldelig indtrængning af sprog og objekt på hinandens områder her, om referentens opløsning. Disse indtrængninger og den resulterende opløsning af referenten er foregået for længst her. Billedudsnittet er taget i den topologiske tilstand, der opstår, når den Figurale vold *er* gennemført. 'Morgenthe' er derfor med sine relokeringer, der bytter frit mellem menneskelig figur og objekter umiddelbart ikke blot centrifugal, men pixelerende i sine ufixerbare relokeringer, der kan foregå ikke blot som i et mekanisk hjul, hvor thekanden tager hovedets plads, mens hovedet overtager mælkekandens osv., men netop pixelerende som indbrud i synsfeltet, hvor relokeringerne ikke længere beskriver en bevægelse og en løsrivelse fra en aktuel referents inertie, men fluktuerer uforudsigeligt med rene snit mellem skiftene.³²⁴ Som sådan skal dette fotografi nok forstås som et forsøg på ikke blot at konstruere mekaniske billedudsnit, der arbejder med eksempelvis mekanisk-cirkulære relokerende billeddannelser, men som forsøg på at fremprovokere fuldt virtuelle billeddannelser i den imploderede teknisk-virtuelle tilstand, Vilém Flusser beskrev. At arbejde strategisk synliggende i det topologiske krydsområde mellem affekt og arkiv er netop at forsøge at bryde konkretiserende ind i denne imploderede tilstand. Flussers krav til en egentlig billeddannelse i denne teknisk-virtuelle tilstand var som nævnt et krav om at arbejde på en radikalt anderledes repræsentationsskala. En skala der på sin egen måde forsøger at vende det repræsentationelle forhold om, således at den 'visionære' eller billeddannende kraft ikke længere er at opfatte som en mimetisk eller afledt afbildende funktion, men som en kraft, der trækker den højst mulige konkretion ud af den imploderede teknisk-virtuelle tilstand:

We must abandon such categories as true–false, real–artificial, or real–apparent in favor of such categories as concrete–abstract. The power to envision is the power of drawing the concrete out of the abstract. [...]The veil of technical images that surrounds us, as similar as it may appear to an Oriental

³²⁴ Jf. Derridas betragtninger omkring æstetisk rene snit i 'The *Sans* of the Pure Cut', Derrida 1987, pp. 83-118.

veil, challenges us to an engagement neatly opposed to the Oriental. Our veil is not to be torn but rather woven more and more closely.³²⁵

'Morgenthe' er efter vores opfattelse netop sådan et forsøg fra Rodchenko på synliggørende at fremprovokere konkrete krydsninger eller ligefrem indbrud i synsfeltet, der trækker den højst mulige konkretion ud af denne imploderede teknisk-virtuelle tilstand. Fotografiet er nu yderligere enestående i dets komplekse og reflekterede håndtering af denne topologiske krydsning. Det er en topologisk krydsning, fotografiet ikke blot stiller sig tilfreds med at tillade og synliggøre, det insisterer også på at vende den strategisk konstruktivt ind i sine betragteres kropsligt-kulturelle rum.

Vi er ved at have de analytiske elementer til at forstå, hvordan Rodchenko i sit enkeltramme-fotografi forsøger at etablere muligheder for at ankomme udefra forfra.

Lad os se på fotografiet endnu en gang og begynde i en helt enkelt iagttagelse, der meget nemt kunne lede ind i den analytiske isolering, billedsemiotikken kan beskyldes for af og til at føre til: Der læses i en avis, avisen står for os betragtere på hovedet. Det er Pravda, der læses. Altså: læse sandheden på hovedet. Det er ikke vores ærinde at vurdere, om der eventuelt ligger en slet skjult politisk provokation gemt her. Vores interesse er en anden. Louis Marin har i en – selv for hans forfatterskab – yderst kompleks og perspektivrig artikel undersøgt billedsemiotikkens grænser, som de sættes i spil i det konkrete teater, den moderne kunst kan sætte i scene.³²⁶ Semiotikken udspiller sig her for Marin netop i et teater, der opstår, idet betydningens grænser selv udvides til at blive den scene, betydningen nu dannes omkring. Tegndannelsen har her ingen grænser, den befinder sig altid i disse grænser, på *deres* scene. 'On the Margins of Painting: Seeing Voices' eller 'Aux Marges de la Peinture: Voir la Voix', som artiklens originaltitel lyder og tager sig ud på fransk. Marin foreslår her stemmen som det, der ikke regrer fonocentrisk mod en indre transcendental værens stemme, men som det, der altid vil operere i det hørbare område mellem rå lydlig substans og formet mening. Fordi det altid opererer i et hørbart eller auditivt *område*, er det derfor netop potentielt visuelt registrerbart. Stemmens auditive område kan således synliggøres som befindende sig i det parallelle visuelle område mellem rå visuel substans og formet figur. I det meget tætte felt i fransk filosofi af overvejelser over stemmens spatialisering i skriftens grafiske udstrækning i det værende, som Derrida igangsætter med *De la grammatologie*, leverer Louis Marin altså her sit bidrag.³²⁷ Husker vi Georges Didi-Hubermans lignende skelnen mellem det læseligt-synlige og det blot synbare i den visuelle perceptionsproces, hvor hængslet eller krydset mellem disse to visuelle hastigheder – det synliges sprogligt arkiverende høje hastighed og det synbares affektuel langsommere men derfor arkiv-overskridende kraft – potentielt garanterer et orienterende volumen i verden, så er Marins tænkning langt mere tvetydig i sin forståelse af overgangene mellem sprog og

³²⁵ Flusser 2011b, p. 38, p. 39.

³²⁶ 'On the Margins of Painting: Seeing Voices', Marin 2001, p. 337-351; fr. original: 'Aux Marges de la Peinture: Voir la Voix', Marin 1988.

³²⁷ Derrida 1967, da. ovs. af første del i Derrida 1970. Derridas projekt som opgøret med stemmens selvnærvær specificeres eksempelvis Derrida 1970, p. 55.

billede og mellem affekt og arkiv. Marin opererer således med en tæt parallelitet mellem stemmens blotte og åbnende *hørbarhed* og det Figurales åbnende *synbarhed*.³²⁸ Stemmen opererer som nævnt i følge Marin i et hørbart *område* og befinder sig derfor netop på den visuelle repræsentations felt:

A voice that I cannot help hearing as the phonic echo of *seeing*; a voice that I cannot help conceptualizing as one of the key notions of *saying*. I am suggesting, then, that to offer voices to view is the peculiar enterprise – and perhaps the crowning achievement of the enterprise – known as representation in painting.³²⁹

Det sete kan fortælles, og fortællinger lader billeder opstå. Som en ekfrase kan gøre billeder nærværende for vores indre blik, kan billeder fremvise narrative forløb. Denne udveksling er velkendt, men disse overgange må yderligere nuanceres, hvilket er det, Marin sætter sig for. Stemmen kan ud over det figurativt benævnelige også viderebringe de affektivt bevægende overgange, der befinder sig i det Figurale område mellem rå visuel substans og formet figur, ligesom billeder omvendt kan fremvise selve den stemme, der intonerer narrationen:³³⁰

The voice may be found in the margins of a painted picture; in a place, at the edge of the painting and of the space represented in it, where repetitions proliferate in a sort of slippage of the visual and Figural aspects that gives rise to rhythms and flux. [...] The task of painting is an attempt to make the force of the voice visible: so be it, but only if the term ‘visible’ is understood as what is capable of viewing (of seeing and of being seen); what is potentially a vision, a *virtuality*, that is, a possibility and a *virtus*, a force.³³¹

Marins overvejelser udspringer af to billeder af Paul Klee (som han bevidst vælger ikke at gengive – skriftens stemme må kunne gengive deres Figurale arbejde). Vi har også i Rodchenkos fotografi set sådanne forsøg på at lade gentagelser i det visuelle igangsætte cirkulære og fluktuerende, måske rytmiske, bevægelser. Det vi har kaldt mekaniske relokeringer mellem runde former. Hvordan dette kan forstås som en virtualitet i betydningen kraft, virtus, ligger netop i den præcisering, Marin tilføjer til forståelsen af maleriets forsøg på at synliggøre: At gøre noget synligt er at gøre det i stand til både at se og til at blive set. Synliggørelsen etablerer nye syn ved egen kraft. At gøre noget i stand til at se skal højst sandsynligt i artiklens sammenhæng forstås i betydningen at gøre det i stand til at forudse og derefter blive set der fra. Som forudseende er det i stand til at foregribe begivenhedernes gang, hvilket i yderste konsekvens vil sige narrativt at etablere kommende begivenheder. At se er altså at forudse, at forudse er at foregribe det kommende, at foregribe det kommende er et narrativt greb. At gøre noget synligt er altså potentielt at give det evnen til at

³²⁸ Igen er begreberne 'hørbarhed' og 'synbarhed' denne afhandlings, de er valgt for at lette sammenligningen med Didi-Hubermans begrebsbrug. Marin opererer i sin semiotiske analyse på hjelmslevsk facon med formninger af lydlig og visuel substans (jf. Marin 2001, p. 340).

³²⁹ Marin 2001, p. 338; fr. Marin 1988, p. 61f.

³³⁰ Marins projekt er helt i tråd med Derridas beskrivelse i *De la grammatologie*. Derrida lægger også vægt på at beskrive et (billedligt) område, der ikke kan opfattes umiddelbart af en enkeltstående sans: ”*Det grafiske billede er ikke det sete; og det akustiske billede ikke det hørte. Differensen mellem stemmens fuldttonende enheder forbliver uhørt. Og differensen i indskriftens figur uset.*” (Derrida 1970, p. 140) Det er denne begrænsning Marin forsøger at løse ved at krydse det visuelle og det auditive.

³³¹ Marin 2001, p. 340f.; fr. Marin 1988, p. 63f.

fortælle det kommende ved at synliggøre dets stemme, så vi også kan blive i stand til at høre den. Argumentationen er tilsyneladende cirkulær her, men det er den kun, hvis man ikke accepterer Marins tese: At stemmen befinder sig i et fælles krydsområde, at stemmen er både lydlig og Figural. Sprog og billede behøver altså hinanden her. Det visuelle behøver derfor ikke i dets etablering af billedlig repræsentation at skille sig definerende ud fra det læselige ved at dele sig i det læseligt-synlige og det synbare, der blot og bart står ulæseligt i synet, som Didi-Huberman kræver af det. For Marin, kunne vi spidsformulere det, peger stemmen på en parallelitet mellem sprog og billede, der betyder, at i det moment sprog og billede skal danne betydning, må de nødvendigvis krydse ind på fælles område. Deler sprog og billede stemmen, som er selve det område, hvor rå henholdsvis lydlig og visuel substans intonerer/figureres til at danne mening, så fører sprogets og billedets tilnærmende bevægelse dem derfor helt over på hinandens områder. Områder, hvor sproget altid også er billedligt og billedet sprogligt artikulerende. Dette er der tilsyneladende intet kontroversielt ved. Det afgørende ved Marins analyse er, at stemmens parallelitet for Marin peger på, at denne krydsning ikke er en afledt effekt, men giver den primære styring af betydningen. Stemmen *intonerer* og *figurerer* netop. Sproget er ikke *også* billedligt i tillæg til dets sproglighed, og billedet er ikke *også* sprogligt i tillæg til dets figuration. Sproget intonerer først, *når* det samtidig figurerer, og billedet figurerer først, *når* det samtidig intonerer. Marins primære eksempelvalg (Nicolas Poussin og Paul Klee) underforstår, at evnen til at synliggøre og dermed lade denne virtuelt forudseende kraft høre ikke er al billedlig repræsentation forundt. Den gælder primært den kunst, der er i stand til at gøre holdt i selve stemmens intonerende/figurerende område og fra dette område lade stemmen blive så kraftig/synlig, at betragteren tvinges til at registrere, at det hørbare primært skal ses og det synlige primært høres. I krydsområdet mellem sprog og billede findes altså en intonerende og figurerende kraft, der ved egen hjælp – virtuelt – kan udvikle nye sammensætninger af sprog og billede, der kun kan registreres, når selve betydningens grænser bliver betydende. Inde på den scene, der åbnes, når sprog og billede krydser ind over hinanden, får stemmen kraft til at blive så tydelig, at den kan ses. Det er dog ikke en stemme, der kan ses med det blotte øje. Der må ikke et aflæsende, men et lyttende øje til. Et øje der registrerer sine omgivelser så nøje, at dets syn begynder at indrette sig efter det synliges rytmer og fluktueringer, dets stemmer.

Hvad er det da for en kraft, der kan ligge i billedets stemme? Som konklusionen på Marins komplekse analyse af Paul Klees 'Ad Marginem' peger på, er det en kraft, der ikke viser sig direkte, men først afslører sig idet den modsiger den stemme, der styrer institutionens rum indefra. Det er museets stemme, som vi her kan oversætte med arkivets lovs stemme, der modsiges inde i dets eget monumentale resonansrum. Det er således arkivets monument, der inde *i* dets institution modsiges fra maleriets margen:

In the museum, though, just try turning the painting on its rail or putting it on the ground and contemplating it from above! The invisible, inaudible 'voice' in the painting's margin [...] induces a tremor in the institutional monument. It indicates, though it in no way signifies, that for it there is

neither top nor bottom, neither right nor left: the four possible positions of the painting correspond to four possible positions of the body; virtual painting in the margin, one painting....³³²

Hvis vi nu alligevel gengiver Klees maleri (Ill. 29), er det tydeligere, hvad Marin her konkluderer. Maleriet indeholder på alle fire sider ude ved dets ramme eller margen skrift- og billedtegn, der, hvis de skal læses retvendt, kræver, at betragteren drejer billedet rundt eller placerer det på gulvet for at kunne bevæge sig rundt om det. Maleriet vil altså læses, men det vil ikke blot læses, det vil lyttes til. For at lytte til billedets stemme må betragteren bringe sin krop og dermed sit syns kød ind i billedets fluktuering. Denne fluktuering er vel at mærke *ikke* lig den kropslige *differeren*, billedets inkarnation trækker på, ifølge Didi-Huberman. Det er derimod en virtuel *fluktueren*, der kræver af kroppen, at den skal befinde sig i fire forskellige positioner på *samme* tid, hvis den skal kunne opfatte billedets fluktuering, som dets stemme kræver det. Helt enkelt: drejer man billedet eller bevæger man sig rundt om det fysisk, aflæser man blot dets narrative forløb, der, selv om det udspiller sig langs alle billedets fire sider, dog da aflæses som et traditionelt narrativt forløb. Holder man derimod kroppen i ro og betragter billedet oppe fra eller fra ét punkt, åbner billedets virtualitet sig nu. Det gør den, idet man dermed insisterer på at betragte billedet som ét billede. Et billede der nu, for at kunne opfattes, må sprede synet og dets kød i fire retninger på samme tid. Billedet åbner dermed sit eget resonansrum, et virtuelt område, der har fire samtidige retninger. Et virtuelt område, der spreder kroppen ud i fire samtidigheder, det derfor ikke kan opholde sig i som samlet kød, men må fluktuere i. For at 'aflæse' billedet som et billede må betragteren altså opgive sin kropslige situering og sin narrative rettetthed for at kunne træde ind i et område, der kun kan opfattes ved at lytte sig frem med synet. Det er ved at se nøje efter, at betragteren bliver klar over, at dette billede alligevel ikke skal aflæses narrativt, men skal ses med et lyttende syn, der formår at begive sig ind i det hørbare område, hvor flere stemmer kan høres samtidigt og således til sammen intonere billedets virtuelle figuration. Et flerstemmigt syn. Klees poetik er tydelig: Øret opfatter nemmere flere stemmer i et åbent lydbillede, end synet lader flere figureringer optræde samtidigt uden at ville underordne dem en styrende figuration.³³³ Klees billede giver os på denne måde via Marins analyse endnu en nuance til forståelsen af den krydsning af arkiv og affekt, vi har kaldt topologisk, og som Foucault og Lyotard på hver sin facon beskriver henholdsvis kritisk analytisk som diskursobjektets kryds af diskurs og objekt og poetologisk som en voldelig etablering af en diskursiv scene. I forlængelse af Marins analyse kan vi tilføje, at når Klee arbejder rytmisk med det visuelle, viser det netop, at i dette topologiske område er det muligt at synliggøre andre aspekter end dem, der er umiddelbart visuelt tilgængelige. Klee er klar over, at når sprog og billede krydser ind på hinandens områder, har man ikke længere med sprog og billede i den kulturelt gængse forståelse at gøre. De topologiske forbindelser, der findes i dette område, er netop krydsforbindelser mellem et udenfor og et indenfor. Eksempelvis mellem billedets hørbare udenfor, der griber rytmisk fluktuerende ind i billedets visuelle indenfor. At det udenfor på denne måde kan gribe ind i billedets visuelle indenfor,

³³² Marin 2001, p. 343; fr. Marin 1988, p. 65f.

³³³ Den flerstemmige eller polyfone musik har således været bredt etableret i særligt den vestlige musiktradition siden omkring år 1300.

er den helt afgørende pointe ved Klees billede. Det er ikke tilfældigt, at billedets midte er domineret af et øje eller en sol, der som en centrerende mandala beder synet om at fikserer billedet for i og med denne fiksering at måtte slippe den visuelle kontrol med billedets kanter. Ved mandalaer er dette en meditativ teknik, der drejer sig om at samle eller forstærke opmærksomheden for at lade bevidstheden vandre friere. Hos Klee er denne spænding mellem centrum og periferi og dermed mellem opmærksomhed og bevidsthed sat op på samme måde, men hensigten er anderledes. Billedets kanter indeholder her skrift- og billedtegn, der adresserer bevidstheden direkte. Opmærksomheden på billedets centrum skal altså ikke her føre til en frisættelse af bevidstheden, den skal i stedet føre til en anderledes forbindelse mellem (forstærket) opmærksomhed og adresseret bevidsthed – eller mellem affekt og arkiv, som vi vil oversætte det til her.

En forstærket eller affektiv opmærksomhed skal her kobles eller krydses med en bevidsthed, der har flere læseretninger på samme tid. En sådan bevidsthed er en abstrakt bevidsthed, med andre ord en arkivets bevidsthed.

Klees provokation er med andre ord at placere en affektivt rettet opmærksomhed midt i et arkivisk abstrakt felt. 'Ad Marginem' modsiger ifølge Marin den stemme, der styrer institutionens rum inde i dets eget monumentale resonansrum. I tillæg til dette gør billedet nu yderligere opmærksom på, at dette resonansrum også er et affektivt rettet rum. Institutionens rum er (i) os. Vores affektive opmærksomhed er rettet og er derfor også med til at opretholde institutionens monument. Klee vil i første omgang gøre os opmærksom på denne rettedheds afgrænsninger. Han vil gøre os opmærksom på vores affektivt-kropslige situering som et monument, der kan modsiges inde i dets egen stemmes resonansrum. I næste omgang er det dog selve den omstændighed, at Klees billede forsøger at samle og forstærke betragterens visuelle opmærksomhed inde i et åbent synbart område, der etableres af det udenfors hørbare stemmer, der er det afgørende indgreb, billedet forsøger at foretage. Billedet forsøger med andre ord ikke blot at *eksplodere* vores situerede rettedhed og det monument, dette konstituerer. Dette ville stadig være en traditionel aflæsning af billedets motiv med udgangspunkt i en allerede etableret betragterposition, der nu kan eksploderes. Det er der ikke meget nyt i, og intet konstruktivt i. Det konstruktive ved Klees billedpoetologiske arbejde er, at agensen er vendt om i denne udveksling. Det drejer sig for Klee netop om at ankomme udefra forfra, som vi allerede har benævnt det her. Klee forsøger netop at samle og forstærke vores opmærksomhed affektivt i et visuelt område, *der altid allerede er ved at blive etableret af det udenfors hørbare heder*. Han forsøger altså at få os til at investere vores affekt i et visuelt område, der ikke er rettet. Han forsøger med andre ord, for at vende tilbage til Lyotards poetologiske beskrivelse, at få os til at rejse os affektivt på en scene, der er etableret af det udenfor. Dette er i sagens natur en scene, der ikke er indrettet efter vores intentionelle rettedhed, og det at investere vores opmærksomhed der vil derfor altid indebære, at affekten må *ankomme til os* i stedet for at opleves som noget, der udgår fra os.³³⁴

³³⁴ Deleuze giver en tilsvarende beskrivelse af affekternes ankomst: "Affekter er netop disse menneskets ikke-menneskelige tilblivelser", Deleuze 1996, p. 214.

Affekten må nu ankomme fra de fluktuerende stemmer, det visuelle område lader høre. Selve affekten fluktuerer nu åbenlyst – synliggjort.

Klees billedpoetologi giver os de endelige indikationer til at forstå, hvad det indebærer at ankomme udefra forfra. At ankomme udefra forfra er en dobbelt manøvre. Den drejer sig om at aktualisere det udenfor både kulturelt og kropsligt. Hvis det som påstået ikke er muligt at ankomme aktivt indefra bagfra – fra de kulturelle rums indskrivninger af kroppens affektive tilstande – til det topologiske krydsområde mellem det indenfor og det udenfor, så drejer det sig helt skematisk om det modsatte. Det drejer sig altså om at ankomme *udefra*: Fra et område udenfor de kulturelle indskrivninger. Det er hvad Klee først og fremmest arbejder med, nemlig at omgå den gængse rettede aflæsning af det visuelle ved at lade dette visuelle være en aflytning af det hørbares flerstemmighed. Det drejer sig dog også om samtidigt at kunne ankomme *forfra* forstået helt konkret som at ramme eller bryde ind i synet og dets kød frontalt. Klee udvikler en forfinet taktik til at ankomme ude fra de kulturelle indskrivningers udenfor, men han er for afdæmpet til for alvor også at lade sine billeder bryde ind i synet frontalt forfra og derved kunne kombinere de to taktikker i sin billedpraksis. Hans billedpraksis forbliver dermed netop primært en billed*poetologi*, idet den mangler de konkrete indbrud i det visuelle kød, en aktivistisk billedpolitik fordrer. Det er denne kombination, man i nogle få år finder i Rodchenkos fotografiske praksis. At kunne kombinere de to taktikker og dermed både at være i stand til at ankomme udefra kulturelt forstået og forfra kropsligt opfattet, er den kombination, der er nødvendig for at udvikle en konstruktiv billedpoetologi til en egentlig konkret-visuel konstruktivisme. En sådan konkret-visuel konstruktivisme handler om at samle eller konstruere et andet menneske udefra. Det er en tilsyneladende paradoksal billedpolitik, der søger at lade den virtuelle frigørelse, Klee undersøger, være et konstruktivt udgangspunkt.

De fluktuerende relokeringer, der forgår i Rodchenkos fotografi, gør netop dette. De er aktive frontale indgreb eller ligefrem angreb fra den visuelle flerstemmighed, Klee gør opmærksom på. I Rodchenkos fotografi nøjes denne flerstemmighed ikke blot med at lade sig aflytte af synet, den insisterer på at ramme synet frontalt. Med frontalt menes netop uafhængigt af synets kød og dets refractioners imaginære potentiale. Disse relokeringer ankommer ikke bagfra – de rejser ikke gennem synets kødeligt-imaginære kiasme for at kunne opfattes – de bryder ind i synet forfra. Når thekande, mælkekande og kvindehoved i 'Morgenthe' bytter plads, relokterer sig fluktuerende, er disse relokeringer dog ikke blot tilfældige indgreb i synet, de insisterer yderligere på at gøre et bestemt eller intoneret indtryk, de vil høres af synet. Det er højst sandsynligt det, Rodchenko peger på, når der i fotografiet læses i en avis, der for os betragtere står på hovedet: Det, der befinder sig i fotografiets og det synliges margen, skal aflæses, og det skal netop aflæses 'på hovedet'.³³⁵ Det skal aflæses med et lyttende syn. Thekanden, mælkekanden og kvindehovedet er selvfølgelig ikke længere kun deiktiske tegn på disse objekter, men de er ikke af den grund blot formale elementer i en abstrakt synsautomatisme. De er på en måde begge dele. De skal derfor aflæses med et lyttende

³³⁵ Om margentænkning, videre hos Derrida: 'Passe-Partout', Derrida 1987, pp. 1-13.

syn. Den betydning, de bærer, kan ikke ses af et syn, der vil indrette dets omverden efter dets intentionalitet. Den betydning, de bærer, er flerstemmig, og disse stemmer rammer synet udefra og markerer dermed for synet en betydning, der danner kroppen fra et udenfor, det ikke kan træde ind i hverken fysisk eller imaginært. De insisterer således på at ville aflyttes ikke blot som visuelle tegn, men som konkrete kødelige indtryk. En konkret fluktuerende flerstemmighed, der angriber, men dermed også leverer konkrete indtryk i et kød, der aldrig kan samle sig til en situeret krop.

Men der *er* alligevel, ved betragtningen af 'Morgenthe', en krop, hvis syn kan lytte efter den fluktuerende flerstemmighed, der rammer som konkrete visuelle indtryk. Hvorfor insistere på at tale om en krop?: Fordi rytmen i indbruddenes fluktivering antyder en legemlig aktivitet, der udtrykker sig. At befinde sig i dette krydsområde er at befinde sig *på* den diskursive scene, Lyotard beskriver. Det er at befinde sig lyttende *i* selve udtryksfunktionen. Det udenfors udtryksfunktion. At være en funktion af det udenfor. "The expressive function [...] imports this death within discourse itself", som det hedder hos Lyotard ovenfor.³³⁶ At befinde sig i selve udtryksfunktionen er med andre ord at befinde sig i forbindelserne mellem et indenfor og et udenfor. Det er at samle en krop udefra, en topologisk krop. Vi skelner således, som det gerne skulle være klart, mellem en diskursiv og en topologisk krop. Den diskursive krop er altid allerede etableret dispositivt og kan synliggøres eksempelvis via de taktiske greb, Rodchenko foretager. Den topologiske krop skal etableres strategisk aktivt.

En topologisk krop dannes aktivt af forbindelser mellem det indenfor og det udenfor, mellem den umiddelbare affekts krop og arkivets korpus.³³⁷ Det er meningen, at vi som betragtere i et fotografi som 'Morgenthe' skal befinde os i det krydsområde mellem affekt og arkiv, den lille pige i 'Radiolytter' allerede befinder sig i. Vores krop skal i dets situerede indenfor gennem billedet rammes og bringes i affekt af de virtuelle relokeringer, fotografiet indeholder, samtidig som denne affekt skal opleves som ankommende fra et udenfor. Vi skal altså som betragtere af et fotografi som 'Morgenthe' hverken befinde os i eller uden for synets situering og opfattelsesevne, men i det krydsområde, billedet opererer i. Vi bliver bedt om at blive ved med at forsøge at befinde os i og aflæse billedets verden og dermed opdage, at denne verden kommer fra et både kulturelt og kropsligt udenfor, der kun kan aflæses i et krydsområde, hvor vi aldrig befinder os.

– uskelnelighed : at konstruere udefra forfra

Et krydsområde, hvor vi aldrig befinder os. Det er et yderst komplekst billedpolitisk projekt, Rodchenko forsøger at gennemføre. Hvis vi ser opsummerende tilbage på denne afhandling, så har vi gennem et historisk rids særligt fulgt udviklingen af en kritisk analyse af det, vi med Merleau-

³³⁶ Som citeret i forrige kapitel, Lyotard 2011, p. 8.

³³⁷ Marin antyder også en sådan mulig forbindelse mellem (stemmens) krop og arkiverbare korpora: "In the margins of the voice, then, we encounter all the musical, vocal, linguistic bodies." Marin 2001, p. 347; fr. Marin 1988, p. 65f.

Ponty har kaldt abstrakte kroppe. En analyse der kulminerer med Walter Benjamins forståelse for, hvordan det ydre teknisk-socialt som det indre psyko-socialt rum kolliderer i et fælles plan. Menneskets psyko-socialitet og samfundets sociale teknikker er ifølge Benjamins analyse indskrevet i hinanden. Dette har vi med Foucaults begrebsapparat udvidet til at tale om diskursive monumenter, disjunktivt eksekveret som det vi har kaldt diskursive kroppe. Så langt en kritisk analyse. Den implosion af et opleveligt kødeligt rum, der her er tale om, og som særligt Merleau-Pontys fænomenologi er følsom overfor, stiller den billedlige repræsentationsbestræbelse i en kritisk situation. Måske er Pier Paolo Pasolinis frygt for en total vidensblending netop særlig frugtbar her, da den kobler muligheden af ny viden med muligheden af at se gennem en sådan blændet eller imploderet tilstand.³³⁸ Viden er for Pasolini i den moderne tilstand uløseligt knyttet sammen med mulighederne for at orientere sig ud over de nærmeste (blændende) omgivelser, altså med mulighederne for at danne billeder, der kan fungere uafhængigt af den umiddelbare perception. Det er disse muligheder, der ifølge Pasolini er svindende eller måske allerede forsvundet. Det er i denne kritiske situation, Georges Didi-Huberman fastholder nødvendigheden af at insistere på en billedlig sensitivitet, der kan bibeholde det billedlige orienteringsrum ved at inkarnere det som en kropslig differens, der eksploderer kødet til at blive et indre betydningsrum, der kan værne billedet mod den imploderende blænding, der truer det udefra. For en kritisk (revolutionær) tankegang er der dog intet så suspiciøst som et kød, der udgør en krop, der kan orientere sig umiddelbart i verden. En borgerlig krop med andre ord. I stedet for at forsøge at opretholde et kødeligt rum mellem affekt og arkiv, som Didi-Huberman forsøger det, er Rodchenkos konstruktivistiske praksis derfor et tidligt eksempel på forsøg med at etablere en anden type (billed)krop. Det er et forsøg, der i første omgang går ud på at synliggøre selve det diskursive monument i en erkendelse af dets abstraktions aktualitet. Med dette diskursive monument som udgangspunkt skal det nu være muligt at konstruere en anden og endnu ikke eksisterende krop, vi aldrig kan befinde os i som samlet kød. I stedet for at forsøge at eksplodere synets kød for at etablere et indre betydningsrum, kan man til en begyndelse skematisk udtrykke det sådan, at Rodchenko forsøger at implodere det diskursive monument endnu en gang. Den nye krop, Rodchenko på denne måde forsøger at konstruere ud af denne dobbelte implosion, kan man kalde en *topologisk* krop.

Opgaven, Rodchenko forsøger at løse, lyder som allerede nævnt: Hvordan etablere konfigurationer i det allerede oplyste, i arkivets monumentale blænding? Hvordan overhovedet etablere noget der, hvor synet ikke umiddelbart kan orientere sig?

Forsøg på ikke blot at høre og befinde sig i flerstemmigheden i det, der ankommer udefra forfra, men at *konstruere* strategisk med det, kan findes i en række senere fotografier, der etablerer uskelneligheder, der muliggør nye konstruktive forbindelser. Vi kender allerede uskelneligheden som den formale motor i Rodchenkos fotografi. Det er denne uskelnelighed, der muliggør de relokeringer mellem primært cirkulære former, vi har set i de tidligere fotografier. Denne

³³⁸ Jf. 'Von den Glühwürmchen' i Pasolini 1978.

uskelnelighed pointeres nu også selvstændigt tematisk med en programmatisk tydelighed i en række sene fotografier. I 'Samling til demonstration' (Ill. 30) er det yderst vanskeligt at skelne mellem vandpytter, mennesker og deres skygger. Effekten er helt enkel og understreges højst sandsynlig, idet to aflange vandpytter tenderer mod at ramme hinanden vinkelret i fotografiets øverste hjørne. De definerer derved det kvadratiske felt, demonstrationsdeltagerne er opstillet i. Uskelneligheden er med andre ord styrende for denne samling af mennesker – ikke blot for de opstillede, men også de andre, der befinder sig i billedet. Som en programmatisk pointe betragtes sceneriet oppe fra en altan af en af de eneste menneskelige figurer, der ikke ledsages af sin egen skygges uskelnelighed. Hun befinder sig selv helt inde i skyggen og kaster derfor ingen skygge. Hvor befinder hun sig? Eller rettere – idet altanens betragter må opfattes som en didaktisk forpost for fotografiets øjepunkt – hvor placerer fotografiets øjepunkt dets betragter? Inde i skyggen ja, men hvad betyder det, at øjepunktet placerer fotografiets betragter inde i skyggen? Hvad er dette for en skygge? I fotografiet her er det en skygge, der fratager betragteren den egenskygge, der i fotografiets øvrige rum ellers på traditionel facon markerer, at fotografiets afbildede figurer befinder sig i et aktuelt rum med aktuelle dybder. Betragteren er altså placeret udenfor dette aktuelle rum, et aktuelt rum der udfolder sig mellem lys og skygge. Vi har ovenfor set, at Rodchenko i 'Morgenthe' flytter fotografiets øjepunkt op i en position, hvorfra det kan indgå i et virtuelt område eller felt. Det er samme strategi, der benyttes her, men i en mere aktiv udnyttelse af det konstruktive potentiale i at placere øjepunktet i et virtuelt felt. Hvor 'Morgenthe' undersøger potentialet i fra dette øjepunkt at synliggøre de frie virtuelle relokeringer i et billedområde uden nogen nævneværdig dybde, markeres i 'Samling til demonstration' tydeligt et dybt rum. Betragteren installeres altså her i et virtuelt øjepunkt konfronteret med et aktuelt dybt rum. Dette skifte angiver i sin enkelhed resultatet af den systematiske afsøgning af fotografiets konstruktive potentiale, Rodchenko i løbet af få år foretager. Man kan for tydelighedens skyld stille det op sådan, at Rodchenko i 'Samling til demonstration' helt enkelt vender den (maskerede) prioritering mellem aktualitet og virtualitet, han afslørede i 'Brandtrappe', om. I 'Samling til demonstration' drejer det sig ikke om at afsløre betragterens aktuelle affektuelle orientering som en virtuel arkivisk konstrueret rutine. I 'Samling til demonstration' placeres betragteren *som udgangspunkt* i det virtuelle felts dybdeløse skygge. Herfra markeres en aktuel dybde – og det er netop en markeret aktuel dybde og ikke blot en illuderet dybde, der opererer i dette fotografi. Dets aktualitet markeres i fotografiets nederste venstre hjørne som en uskarp kant fra det tag eller den altan, fotografiet er taget oppe fra. Forsvinder 'Brandtrappe' således i et (virtuelt) sort blikpunkt i dets kun tilsyneladende aktuelle billedrums kegle for enden af brandtrappen, så placerer Rodchenko nu i 'Samling til demonstration' fotografiets øjepunkt netop der: i en skyggeløs virtualitets mørke. Herfra må betragteren orientere sig i et aktuelt rums dybde – en orientering der vel at mærke er nødt til at støtte sig til de centrale uskelneligheder mellem vandpytter, mennesker og deres skygger, der etablerer billedet som et felt ud fra disse uskelneligheder. *Aktualiteten må altså her etableres aktivt via det virtuelle uskelneligheder.* Fotografiet installerer på denne måde dermed betragteren i et dobbelt virtuelt felt. Det installerer både demonstrativt betragteren i det virtuelle felts dybdeløse skygge og giver det til opgave at støtte

sig til denne samme virtualitets uskelneligheder i det aktuelle rum, det må orientere sig i derfra. Vi er hermed ude over den blotte taktiske synliggørelse af det virtuelle arkivs monumentalt imploderende kryds ind det affektive moment. Det er ikke blot dette diskursive monument, der synliggøres som en diskursiv krop her. Det der forsøges her er en konstruktion af mulige endnu ikke eksisterende kroppe. En frigørelse konstrueret med virtualitetens udenfor. En frigørelse der forsøger at etablere mulige aktuelle kroppe i et situeret indenfor med virtualitetens uskelnelige udenfor. En dobbelt implosion med andre ord: De mulige kroppe, der kan konstrueres med fotografiets virtuelle uskelneligheder er netop ikke potentielt den samme krop. De kan ikke samles i ét værende kød, selv om de alle konstrueres af de samme forbindelser mellem virtualitetens udenfor og aktualitetens indenfor. De etablerer med andre ord ikke samme *topografi*, samme sted, selvom de konstrueres gennem den samme *topologi* mellem et udenfor og et indenfor. Hvad Rodchenko forsøger at nå med sit fotografi er ikke at re-etablere en krop som kritisk topos i det diskursive monuments implosion. Han forsøger i stedet at konstruere *med* de topologiske forbindelser, der befinder sig mellem arkivets virtualitet og den aktuelle verdens faktisk affektive kroppe. Denne topologiske krop er aldrig én krop. Det er således ikke muligt at samle eller situere blikket i det virtuelle felt af uskelneligheder, der styrer det aktuelle rum i 'Samling til demonstration'. I dette fotografi er det således ikke blot enkeltobjekter, der sættes i relokering eller fluktuerende bevægelser. Det er selve billedets aktuelle rum, der fluktuerer med en virtuel ubegribelighed, der alligevel afsætter de centrale indtryk, man må reagere på perceptuelt i etableringen af mulige billedkonfigurationer. Billedets uskelneligheder muliggør således mange mulige aktualiserbare konfigurationer at situere blikket i. Manuel DeLanda sammenfatter Gilles Deleuzes forståelse af det topologiske forhold mellem virtualitet og afsatte aktualiteter på en måde, der kan sætte ord på de observationer, vi netop har gjort i 'Samling til demonstration':

[..] a target for a theory of the virtual: we need to conceive a continuum which yields, through progressive differentiation, all the discontinuous individuals that populate the actual world. Unlike the metaphor, however, this virtual continuum cannot be conceived as a single, homogeneous topological space, but rather as a heterogeneous space made out of a population of multiplicities, each of which is a topological space on its own. The virtual continuum would be, as it were, a space of spaces, with each of its component spaces having the capacity of progressive differentiation. Beside this multiplication of spaces, we need a way of meshing these together into a heterogeneous whole. Deleuze, in fact, refers to the virtual continuum as a plane of consistency[...].³³⁹

Virtualiteten bevæger sig på samme tid kontinuert *gennem* aktuelle kroppe og afsætter dem diskontinuert *udefra*. Det er denne topologiske forbindelse, vi har beskrevet som fluktuering. Fluktueringen afsætter sig i verdens enkelte aktuelle kroppe, bringer dem i affekt, på samme tid som den ikke kan (be)gribes af disse aktuelle kroppe.

Vores forståelse af Rodchenkos fotografiske konstruktivismen er således, som det indtil nu har fremgået mere eller mindre indirekte, i tråd med Gilles Deleuzes beskrivelse af et forhold mellem

³³⁹ DeLanda 2002, p. 69.

det virtuelle områder eller planer og det aktuelle affektuelle rum. Det er et forhold, Deleuze beskriver som topologisk. Topologien som Deleuze forstår den er måske tydeligst forklaret i hans bog om Foucaults tænkning, der netop beskrives som en topologisk tænkning.³⁴⁰ En tænkning, der forsøger at udstrække mulige områder for tanken på *tværs* af de tilsyneladende fastere forløb, højdepunkter og fortætninger, der danner de rum, de betydningstopoi, der tegner og forankrer den samlede topografi, der omgiver os. Disse være eksempelvis magtrum, vidensrum og livsrum. Som diskursobjekter som tidligere beskrevet dannes ved krydsninger af sprog og objekter, må tænkningen altså også kunne gennemtrænge det, der tilsyneladende forankrer vore rum, hvis den skal kunne forstå og kortlægge disse rums krydsninger. Tænkningen må være en slags 'kartografisk' praksis.³⁴¹ At tænke og befinde sig således topologisk i verden er ifølge Deleuze den måde, Foucault gør op med intentionalitetens rettede rum på. Intentionaliteten retter sig netop mod steder, topoi, som den forsøger at opfatte, bestemme og situere indrettende fra sit eget subjekts topos. Hvad virtualiteten gør, når den på den ovenfor beskrevne måde gennemskærer de aktuelle kroppe, den samtidig afsætter, er i stedet at danne et andet rum eller rettere sagt et *område*, som er det begreb, vi har benyttet os af. I dette gennemskårne område er det ikke længere muligt at afgrænse bestemte kroppe eller topoi, her må man i stedet indtage *positioner* i dette områdes udstrakthed:

[..] hvad kan jeg vide, eller hvad kan jeg se og udsige under disse betingelser for lys og sprog? Hvad kan jeg gøre, hvilken magt kan jeg påberåbe mig, og hvad kan jeg gøre af modstand? Hvad kan jeg være, hvilke folder skal jeg omgive mig med, eller hvorledes producere mig som subjekt? I disse tre spørgsmål betegner "jeget" ikke noget universelt, men en helhed af særegne positioner indtaget i et man-taler-man-ser [viden], i et man-støder-imod [magt] i et man-lever [subjektivering].³⁴²

Det er dette område af mulige positioner, der er et topologisk område. Det er et område, der ikke kan afgrænses via en situering. Når virtualiteten således gennemskærer aktualiteten, danner den de forbindelser mellem det virtuelle udenfor og det aktuelle indenfor, der er at forstå som topologiske:

[..] hele rummet for det indenfor er topologisk i kontakt med rummet for det udenfor, uafhængig af afstandene og på grænserne af et "levende". Denne sanselige eller vitale topologi, langt fra at udfolde sig via rummet, frigiver en tid, der kondenserer fortiden i det indenfor, får fremtiden til at indfinde sig i det udenfor, og konfronterer dem med den levende nutids grænse.³⁴³

Det er netop en sådan virtualitets gennemskæring af det aktuelle, Rodchenko forsøger at opsøge i sit fotografi. Han forsøger både at synliggøre denne gennemskæring taktisk, men han forsøger også at aktivere dens gennemskærende forbindelser mellem det udenfor og det indenfor strategisk i konstruktionen af mulige nye kroppe, topologiske kroppe. Uden her at forsøge en egentlig

³⁴⁰ Deleuze 2004.

³⁴¹ Jf. 'En ny kartograf', Deleuze 2004.

³⁴² Deleuze 2004, p. 128; fr.: 1986/2004, p. 123. Mine forklarende indskud i hårde klammer.

³⁴³ Deleuze 2004, p. 132; fr.: 1986/2004, p. 127.

udredning af Deleuzes komplekse begrebsapparat, der desuden udvikler sig gennem forfatterskabet, kan vi dog trække et par yderligere paralleller mellem Deleuzes tænkning og Rodchenkos arbejde med at udvikle en fotografisk konstruktivisme.³⁴⁴ Hvad er det for en gennemskæring, Rodchenko forsøger at aktivere i konstruktionen af mulige nye topologiske kroppe? Det drejer sig om at aktivere selve forbindelserne mellem det virtuelle område og de aktuelle kroppe, der afsættes. Deleuze opererer her med et begreb om et 'legeme uden organer'. Selve det *område*, der sættes i spil, når virtualiteten skærer kontinuert *igennem* aktuelle kroppe og afsætter dem diskontinuert *udefra*, er at forstå som et legeme uden organer. Legemer uden organer opererer netop i sådanne områder eller rettere zoner af uskelnelighed, glatte rum, vi ser i 'Samling til demonstration':

Det der indskrives i konsistensplanet, er: *haecceiteterne*, begivenhederne, de ulegemlige transformationer forstået for sig; de vage eller *nomadiske essenser* som dog er stringente; *intensitetskontinuaene* eller de kontinuerte variationer som overskrider konstanterne og variablerne; *tilblivelserne* som hverken har noget slutpunkt eller emne, men som fører begge dele ind i nogle omegns- eller uafgørlighedszoner; de *glatte rum* der sammensættes tværs gennem det sribede rum. I hvert af disse tilfælde kan man sige at et legeme uden organer, legemer uden organer (plateauer), sættes i spil [...].³⁴⁵

Helt enkelt beskrevet, og det er nødvendigt at være så enkel som muligt her, er det sådanne legemer uden organer, Rodchenko forsøger at aktivere i sit fotografi i de år, vi beskæftiger os med her. Han forsøger at aktivere dem konstruktivt. Han forsøger med andre ord at konstruere, hvad vi har kaldt topologiske kroppe ud af disse legemer uden organer. Hvad han forsøger er altså at opfange virtualiteten, idet den skærer sig 'glat' igennem det aktuelle euklidisk 'sribede' rum. I denne gennemskæring bliver selve det Figurale krydsområde, Lyotard beskriver, produktivt. Men denne 'produktivitet' må altid styres. Den frigørende eller 'destratificerende' bevægelse, virtualiteten foretager, er således en destruktiv bevægelse, der i første omgang umiddelbart er frigørende, idet den skærer igennem det aktuelle afstribede rum. Dens legemlighed (uden organer) kommer dog stadig af, at den bevæger sig igennem et aktuelt rum, som den derved opretter ikke ellers mulige positioner i. Der hvor den bevæger sig frit uden aktuel modstand, er dens destruktion derimod ubegrænset – der er intet legeme, selv ikke tankens legeme, mulig. ”Tro aldrig at et glat rum er nok til at redde os”, som Deleuze og Guattari konkluderer i *Mille Plateaux*.³⁴⁶ Derfor må der altid opstilles og følges en række 'konkrete regler' til at styre denne 'abstrakte maskine', når den opsøges og sættes i spil.³⁴⁷ Det er præcis sådanne konkrete regler, Rodchenko forsøger at opdage og opstille en konstruktiv metodik for i de år, vi følger hans fotografi i her. Dette arbejde efterlades måske nok efter få år som en torso, men det ændrer efter denne afhandlings opfattelse og fokus ikke på, at

³⁴⁴ Manuel DeLanda giver en sammenfattende oversigt over Deleuzes begrebsapparat og dets udvikling i 'Appendix: Deleuze's Words', Delanda 2002, pp. 157-180. Konklusionen i Deleuze og Guattaris *Mille Plateaux* 'Konkrete regler og abstrakte maskiner', Deleuze / Guattari 2005, pp. 653-667, giver også et godt overblik over, hvor stor en kompleksitet dette begrebsapparat på dette tidspunkt havde udviklet.

³⁴⁵ Deleuze / Guattari 2005, p. 659.

³⁴⁶ Deleuze / Guattari 2005, p. 652.

³⁴⁷ Jf. konklusionen 'Konkrete regler og abstrakte maskiner', Deleuze / Guattari 2005, pp. 653-667.

Rodchenkos fotografi fra disse år kan benyttes som en mulig nøgle til forstå, hvordan det er muligt at håndtere den kritiske situation, Pier Paolo Pasolini satte ord på. At forsøge at etablere en konstruktivistisk praksis i det fotografiske medium er i sig selv bemærkelsesværdigt, og måske er Rodchenko den eneste, der forfølger projektet, og nok i hvert fald så langt som det er tilfældet.³⁴⁸ Det særligt interessante ved Rodchenkos projekt er overordnet, at han fastholder at arbejde med det figurative element i et abstrakt område uden at underordne sit fotografi hverken et opbyggeligt 'humanistisk' fotografisk projekt (som det gøres med stor effekt hos eksempelvis Henri Cartier-Bresson, hvor forklaringen af den menneskelige krops skala og situation altid er fotografiets mål), det fotografiske øjeblikks vitale begivenhed (som det ses eksempelvis hos den tidlige Jacques Henri Lartique) eller abstraktionens frie virtualitet (som det eksempelvis se hos László Moholy-Nagy).³⁴⁹ Alle de tre nævnte eksempler er eksempler på måder at slippe ud af det Figurale krydsområde igen. At arbejde fotografisk konstruktivistisk, som Rodchenko gør det her, består i at åbne det Figurale krydsområde og insistere på at forblive i det, for topologisk at rejse mulige kroppe derfra.

En radikalisering af placeringen af det virtuelle øjepunkt ved tærsklen til et markeret aktuelt rum af uskelneligheder er i parentes bemærket valgt i et andet fotografi fra samme sene periode. Her er uskelnelighedens konstruktive element mere demonstrativt pointeret. Fotografiet 'Kø' (Ill. 31) er taget ned i samme baggård bag Rodchenkos egen lejlighed som 'Samling til demonstration'. Også her markeres det aktuelle rum med en uskarp kant i fotografiets nederste venstre hjørne. En kø af mennesker strækker en diagonal linje hen over fotografiet, men denne linje krydses af to andre ensartede linjer dannet af vand, der er løbet hen mod et afløb i fotografiets højre side. Som pointeringen af netop det konstruerende potentiale ved denne uskelnelighed, danner disse tre linjer en konstruktion, der har samme kompositionelle tyngde som bygningen langs fotografiets øvre kant. Disse to fotografier rejser måske ikke med samme lethed en diskursiv scene af dets objekter, som 'Radiolytter' og 'Morgenthe' gør det, men de gør tydeligt opmærksom på de konstruktive muligheder, der opstår i det øjeblik, synet ikke kan orientere sig i dets umiddelbare omgivelser.

Den konstruktive metodik i Rodchenkos fotografiske arbejde har vi bestemt som bestående af sammenkoblingen af en række aktive greb. De består af en nulstillende taktisk synliggørende *obstruktion* af de maskerede forbindelser af affekt og arkiv, der danner vores situerede subjektivitet. Denne obstruktion er nødvendig for strategisk aktivt at kunne *krydse* affekt og arkiv synligt ind over hinanden. Krydsningen danner en åbning i perceptionen for at opfatte et område for fluktuerende *relokeringer*, der er forudsætningen for at kunne *ankomme udefra forfra* gennem *uskelneligheder*. Grebene, som Rodchenko undersøger hver for sig, er koblet sammen i de af hans fotografier, der når længst med dette arbejde. Det Figurale krydsområde er dermed i denne rækkefølge af greb ikke

³⁴⁸ Efter hvad denne afhandling er bekendt med. Margarita Tupitsyn giver heller ikke i sin analytiske gennemgang af perioden (Tupitsyn 1996) eksempler på andre fotografer, der kan ses forfølgende dette projekt med samme systematik.

³⁴⁹ En række sammenligninger eller kontraprover ville her være oplysende, men det vil føre for vidt i denne afhandlings sammenhæng.

blot blevet synliggjort i sig selv, men er potentielt blevet åbnet som et område for konstruktionen af andre ankomster af mulige kroppe.³⁵⁰

Man kan, hvis man vil knytte en retorisk pointe, beskrive det sådan, at Rodchenko gennem sit enkeltramme-fotografi forsøger at gøre sine betragtere opmærksomme på, at de befinder sig *i* det spejl, den teknisk-optiske konstruktion, Merleau-Ponty beskrev som vævende en livløs krop i og med vores spejling ind i dets tekniske verden. Rodchenko undersøger netop denne imploderende spejling og forsøger at synliggøre den. Han forsøger nu i forlængelse af dette yderligere at lære, hvordan man aktivt kan implodere denne implosion endnu en gang i et Figuralt krydsområde. Rodchenko giver i de mest udviklede af sine fotografier således ikke sine betragtere muligheder for at slippe ud af dette virtuelle imploderede område – de må rejse sig igen derinde. Vi bliver i disse fotografier placeret i det virtuelle skygge og bliver bedt om derfra at rejse en aktuel krop via virtuelle uskelneligheder. Der er ingen vej ud af virtualiteten i Rodchenkos fotografi, den gennemskærer os altid. Det det drejer sig om er nu at finde ud af, hvordan, og det vil sige *hvor* og *hvornår*, dette foregår. For det er i disse fluktuerende gennemskæringer, vi kan markere virtualitetens aktuelle positioner og derfra konstruere andre mulige kroppe, der aldrig kan samles i ét kød. Rodchenko forsøger så at sige at afbilde ikke et hvad, men et hvor og hvornår i en topologisk konstruktiv metode. Energien i den virtualitet, der opsøges, er frigørende i kraft af dens ødelæggelse. Frigørelsen når dog aldrig frem, for Rodchenko efterstræber et fotografi, der ikke kan stabiliseres. Han efterstræber et fotografi, der etableres i et krydsområde, hvor vi aldrig befinder os, men som alligevel krydser gennem os. Men er dette alligevel et frigørende projekt, er det det i kraft af dets konstruktivt restriktive regler. Kødet er ikke i sig selv nok til at opretholde en krop i Rodchenkos konstruktivisme, den kan kun rejse sig med virtualitetens gennemskærings aktuelle positioner. I dem findes de forbindelser mellem et udenfor og et indenfor, der kan lade kroppen foretage alle de mulige ankomster til sig selv, der kan rejse den igen udefra.³⁵¹

Navigeringer

Hvad vi har analyseret her er de konkrete greb, Rodchenko udvikler i sit fotografi, efter han forlod fotomontagen i 1924. Som Benjamin Buchloh forsigtigt åbner for i sin analyse af periodens positioner i 'From Faktura to Factography', så er dette alligevel ikke noget definitivt brud, men netop en 'transformation' af montagens analytisk konstruktive teknik til at kunne rummes indenfor rammerne af enkeltramme-fotografiet:

³⁵⁰ Deleuze og Guattari giver en oversigt over mulighederne for at koble 'Percept, affekt og begreb' i den moderne æstetiske komposition i kapitlet af samme navn i *Hvad er filosofi?* (Deleuze / Guattari 1996). Det forekommer dog som om Rodchenkos fotografi er betydelig mere konkret og detaljeret i sit bud på, hvilke aktive greb der er nødvendige for at gennemføre denne æstetiske kompositionskobling. Se særligt p. 213, hvor der opregnes tre større typer af æstetisk sansning: 'Vibration', 'sammenkobling' og 'spaltning'.

³⁵¹ Her er Deleuze og Guattari til gengæld præcise i *Hvad er filosofi??: Kroppen har brug for en 'bærende konstruktion'*, Deleuze / Guattari 1996 p. 226.

[.] faktura, an essential feature of the modernist paradigm that underlay the production of the Soviet avant-garde until 1923, was replaced by a new concern for the factographic capacity of the photograph, supposedly rendering aspects of reality visible without interference or mediation. It was at this moment – in 1924 – that Rodchenko decided to abandon photomontage altogether and to engage in single-frame still photography, which transforms montage through the explicit choice of camera angle, the framing of vision, the determinants of the filmic apparatus, and the camera's superiority over the conventions of human perception.³⁵²

Buchloh forfølger ikke antydningen yderligere, men det er denne indfoldning af montageteknikker i enkeltfotografiet i en strategi, der først og fremmest søgte 'faktografisk' at gengive virkeligheden, der er særlig for Rodchenkos fotografi. Det er en indfoldning der, så enkel den umiddelbart kan synes, potentielt indfører en meget stor kompleksitet i repræsentationsprocessen. Vi har valgt her ikke at belyse Rodchenkos enkeltramme-fotografi fra disse år via en snæver semiotisk analyse af repræsentationslogikker, en analyse der i sig selv kunne være oplysende. Dette kunne være en analyse af konsekvenserne af at indføre ikonisk selvberørende montagelignende tegndynamikker i fotografiets indeksikale funktion. Vi har i stedet valgt at analysere denne indfoldnings potentiale som et aktivt både taktisk synliggørende og strategisk konstruktivt greb omkring begrebskomplekset affekt - arkiv. Det strategisk konstruktive greb ligger specifikt i en aktiv krydsning af affekt og arkiv, det vi har noteret som affekt X arkiv, i et topologisk krydsområde. Vi har valgt begrebskomplekset affekt - arkiv for at kunne føre analysen af dette fotografi længere ud af en strikt repræsentationslogisk diskussion, end det er gjort hidtil.³⁵³

Komplekset affekt - arkiv kan yderligere åbne for at spørge til feltet af udvekslinger mellem kødelige, diskursive og topologiske kroppe. Det er disse udvekslinger, Georges Didi-Huberman og Aleksander Rodchenko på hver sin vis undersøger for at foreslå måder at begå sig aktivt i disse udvekslingers spil. Når den moderne kunst forstås via disse udvekslinger, så kan dens såkaldt 'abstrakte' eller 'modernistiske' strategier ikke blot analyseres som formale eller semiotiske undersøgelser længere. Disse træk ved den moderne kunst, som selvfølgelig *er* en del af dens redskaber, må nu forstås som taktiske og strategiske greb inde i en langt mere nærgående problematik. En navigationsproblematik. Det vi – med og nok primært imod Merleau-Pontys egen læsning – har beskrevet som en implosion af det værende i en eksternaliseret teknisk billeddannelse fjerner grundlæggende subjektets mulighed for at etablere den tegnmæssige afstand, repræsentationslogikker traditionelt baserer sig på. Den billedlige kiasme kræver således stadig i Merleau-Pontys egen udlægning en rum-tidslig afstand for at kunne foretage sine vendinger i det imaginære og vende tilbage med nye syner. Billedet er, når disse afstande imploderer, i vores opfattelse her med andre ord ikke længere muligt at oprette som en imaginær forpost, via hvilken man kan orientere sig. Guy Debord reaktualiserede problematikken med sit begreb om 'skuespilsamfundet', som vi også har set Pier Paolo Pasolini gøre det på en lignende måde.

³⁵² Buchloh 1984, p. 103.

³⁵³ Jf. den etablerede specifikke litteratur om Rodchenkos værk, vi har konsulteret: Gough 2005, Margolin 1997, Khan-Magomedov 1986, Buchloh 1984, Lodder 1983 og Lavrentjev/Gassner 1982.

Implosionen er en dobbelt tilstand, en catch-22, hvor billedet i kraft af dets tekniske eksternalisering er blevet *den* uomgængelige allestedsnærværende indgang til viden om vores verden, på samme tid som denne uomgængelighed umuliggør den afstand, enhver aflæsning eller visuel navigering beror på. At agere i moderniteten er således opfattet altid at agere i betydningsfulde flader – i billedflader. Problematikken er velkendt og har affødt en række yderst produktive kritiske greb. Walter Benjamins konstellationstænkning, der lader *tiden* være den faktor, der kan læse afstande ind i øjebliksbilledets konstellation, har eksempelvis været afgørende for en moderne kulturhistorisk tænkning. Denne afhandling vil fortsætte med at gå frem ad disse delvist velkendte kritiske stier. Spørgsmålet, som vi har stillet med Vilém Flusser, er dog, om ikke denne etablerede billedkritik må forlades. Hvis øjebliksbilledet selv imploderer i eksempelvis bittet som teknikkens mindst mulige 'black box', er der ikke længere nogen billedflade at læse tidsligt eller rumligt forskydende afstande ind i. Er dette tilfældet, bliver *punktet* eller positionen den mindste enhed med hvilken, man må forsøge at konstruere en anden type afstande. Disse 'afstande' i et imploderet felt må således være topologiske afstande – afstande mellem de positioner, det er muligt at aftegne i dette perceptuelt uoverskuelige felt. Det er her begreberne om affekt og arkiv og spørgsmålet om etableringen af kroppe kan levere en anden indgang til denne moderne navigationsudfordring. Når vi nu har læst Rodchenkos fotografi med kritisk hjælp fra særligt det tæt sammenvævede felt af moderne fransk fænomenologi, vidensarkæologi, semiotik og endelig, hvad man kunne deleuziansk ny-fænomenologi, er det dog ikke for at bekende os til en vag deleuzianisme, som den endelige nøgle til denne afhandlings problemfelt. Det er netop ikke meningen at tage hverken Rodchenkos fotografi eller problemfeltet som gidsler af de virtuelle udvekslinger, Alexander Galloway nok meget rammende kalder 'rhizomets melodrama'.³⁵⁴ På en måde er denne afhandlings ærinde langt mindre inspireret, mere striks eller måske naiv. Den insisterer på ikke at give efter for dette melodrama, der spreder magten i os ikke som fastlåsende greb, men spreder den gennem selve den virtualitet, der bevæger os og får os til at føle os i live.³⁵⁵ Biomagt er som bekendt hverken at være underlagt magtens 'magt over' eller at indtage magtens position i en 'magt til', men er magtens installation i selve kroppens mulige positurer og affektive bevægelsespotentiale. Denne afhandling eftersporer en kritisk mulighed i denne situation. Rodchenkos fotografi fra den valgte periode er her bemærkelsesværdigt på grund af dets stringent analytiske metode.

Det er dog vigtig at bemærke, at der ikke er langt fra denne analytiske metode til omvendt at arbejde *syntetisk* med de virtuelle og aktuelle overgange mellem affekt og arkiv. Fra Rodchenkos analytisk synliggørende åbning for ankomster af andre virtuelt mulige kroppe udefra forfra til

³⁵⁴ Galloway 2012.

³⁵⁵ Jacques Rancière giver som tidligere omtalt sin kritik af, hvad han betragter som Deleuzes passive modstandsbegreb (Rancière 2010, p. 169-184).

eksempelvis og nok mest bemærkelsesværdigt Leni Riefenstahls styrede formning af kroppe til at kunne følge virtualitetens virile fascisme, var der i al fald ikke langt.³⁵⁶

Når Rodchenkos fotografi fra et bestemt kort moment i hans produktion er valgt som indgangspunkt her, har det som nævnt været for at snævre ind til dette enkelte moment og med dette læse en situation frem, som nu næsten hundrede år efter nok er blevet en hverdagskonfrontation. Det handler om implosionen i det, Galloway benævner 'interface-effekten'.³⁵⁷ I denne situation findes billedet både *for* os og *i* os i vores hverdag. Vi befinder os altid i et interface (og det befinder sig i os), et fleksibelt mellemfelt, der samtidig betryggende præsenterer sig for os som havende et fikserbart ansigt, som værende et billede, der henvender sig til os. Det nutidige teknisk genererede billede har for længst inkarneret sig i os affektivt, indtaget vores perceptuelle kød og gjort det til et interface. Hvis denne repræsentationsparanoide tankegang har ret, leverer kødet derfor ikke længere noget skjul for særligt sensitive imaginære tilblivelser. Vores kød leverer tværtimod netop den fintfølende sensibilitet, der gør det muligt at gøre vores kroppe til fleksible eller *føjelige* mellemfelter under vores kritiske bevidstheds opmærksomhedstærskler. Den såkaldt ludisk hyperfleksible kapitalisme vil her være hovedaktøren i arbejdet med at gøre vores kroppe til et sådant 'mikro-biopolitisk' mellemfelt.³⁵⁸ Denne situationen er nu ikke så enkel, at den blot kan tackles med en nyversionering af en kapitalismekritik. Hvis Lury, Parisi og Terranova har ret i deres analyse, som vi allerede har berørt, så er selve vores kultur også ved at blive hyperfleksibel og vil ikke umiddelbart kunne tilbyde noget reflekteret sted for en kritisk aflæsning. Selve vores samtidskultur er også ved at blive *føjelig*.³⁵⁹

Det er her, vi måske i dag kan lære noget af nogle af de første, der forsøgte at begå sig i denne kritiske situation. Måske er den tidligt moderne billedkunsts relevans i dag netop dens nybegynderadfærd i dette hyperfleksible topologiske felt. Disse første moderne var nok foran deres tid, men betragtet fra i dag er de videnskæologisk forstået først på vej ind i den tid, vi allerede befinder os i. Vi må omkring de tidlige erfaringer med den tid, vi befinder os i, hvis vi vil erfare de videnskæologiske forudsætninger for vores samtid og lære at håndtere dem aktivt. Vi må, som Giorgio Agamben formulerer det, foretage en regressivt-progressiv videnskæologisk bevægelse.³⁶⁰ Måske er vi netop født ind dette hyperfleksible felt på en måde, der gør, at vi bevæger os gennem det med en alt for stor selvfølgelighed.³⁶¹ Af den tidligt moderne kunsts bevidste famlen og træge bevægelser kan vi måske lære den affekternes semiotik, det kræver at navigere aktivt og kritisk i dette føjelige felt. Den præcision, Rodchenko således lægger i at etablere en systematik til

³⁵⁶ Erin Mannings analyse af Leni Riefenstahls 'biogrammatisk' virile fascisme i *Relationsscapes* (Manning 2009) er her oplysende.

³⁵⁷ Galloway 2012, p. 27.

³⁵⁸ Mikro-biopolitik og ludisk hyperfleksibel kapitalisme, jf. Thrift 2008, p. 187.

³⁵⁹ Jf. Lury / Parisi / Terranova (2012).

³⁶⁰ Giorgio Agamben beskriver denne regressivt-progressive videnskæologiske dobbeltbevægelse i 'Philosophical Archaeology' (Agamben 2009a).

³⁶¹ Jf. Thrift 2008: 'Movement-space', p. 89-106.

med et kamera at blive i stand til at navigere aktivt i omgivelser, der netop er dannet af denne samme eksternaliserede tekniske billeddannelses virtualitet, er her bemærkelsesværdig og forbilledlig. Rodchenkos fotografier viser en kunstner, der insisterede på at forstå denne moderne implosion. At denne implosion ikke var realiseret fuldt ud i en sovjetisk hverdag, der var knap så moderne, som han kunne ønske sig, er det væsentlige her. Han var på vej ind i dette imploderede og stadig mere føjelige felt og måtte derfor lære at navigere i det.

2 | Paralleler

*”Even at the local library the ”loans and returns” are no longer handled by human beings but by machines. Humans are left to deal with the breakdowns and ensure that humans function correctly as component parts of the assemblage.”*³⁶²

Føjelighed

Vi har fulgt, hvordan Rodchenko gennemfører en voldelig nulstilling af det topografiske tidsrum, vi befinder os i som betragtere, for derved at åbne for ankomster udefra forfra. Ankomster der kan anvendes topologisk konstruktivt. Vi bliver således i de mest udviklede af Rodchenkos enkeltramme-fotografier placeret i det virtuelle skygge og bliver bedt om derfra at rejse en aktuel krop via virtuelle relokeringer og uskneligheder. Med dette topologisk konstruktive projekt rækker Rodchenkos fotografi direkte ind i en række nutidige tilsvarende teoretiske afvisninger af repræsentationslogisk tænkning.³⁶³ Udgangspunktet for disse afvisninger er bredt betraget det samme: Vi befinder os i moderne kapitalistiske samfund i dag altid på forhånd i de topologiske områder af relokeringer og uskneligheder, Rodchenko efterstræber at bryde ud i via sit fotografi. *”Topological change is [today] established as being constant, normal and immanent, rather than being an exceptional form, which is externally produced, [...] that is, forms of economic, political and cultural life are identified and made legible in terms of their capacities for change.”* som Lury, Parisi og Terranova beskriver det i deres informationstætte introduktion til den nutidige forskning i sociokulturel topologi.³⁶⁴ For de tre forfattere gennemstrømmes altså både vores økonomiske, politiske og kulturelle sfære, det vil sige vores *samlede* kultur, af denne kontinuerlige topologiske foranderlighed, der, fordi den nu er immanent, ikke længere opleves som brydende ind i topografisk fastere tidsrum. Den topologiske foranderlighed opleves således i dag ikke som relokeringer. Den kan derfor nærmere beskrives som en immanent føjelighed. En immanent føjelighed, der, som det antydes i citatet, også gennemtrænger komplekset af vores repræsentationsprocesser og deres tilhørende aflæsnings(be)redskaber, de være sig eksempelvis semiotiske, affektive, historiske.

Hvor vi i analysen af Rodchenkos brud ud i et Figuralt topologisk område har fokuseret på kontinuerlige relokeringer og virtuelle uskneligheder, der simultant gennemfører krydsninger af affekt og arkiv, så er det begrebsapparat, den topologiske teori beskriver vores samtid med anderledes indstillet. Hvor krydsninger, relokeringer og uskneligheder i Rodchenkos praksis stadig etableres i forhold mellem et indre og det udenfor, så vil den topologiske analyse af vores samtid beskrive en art sociokulturel formation, der Figuralt kontinuerligt deformerer sig og dermed

³⁶² Lazzarato 2014, p. 93.

³⁶³ Her tænkes eksempelvis på kulturgeografen Nigel Thrifts arbejde, særlig hans *Non-representational theory: space, politics, affect*, Thrift 2008. Luciana Parisi deleuzianske arbejde er også et tydelig i sin afvisning af repræsentationslogisk tænkning, se eksempelvis Parisi 2014, p. 167. Scott Lash opsummerer denne repræsentationskritik og dens sociale implikationer i 'Deforming the Figure: Topology and the Social Imaginary', Lash 2012. Steiner/Veel 2015 samler yderligere i *Invisibility Studies - Surveillance, Transparency and the Hidden in Contemporary Culture* en række kulturanalyser af dette repræsentationslogiske sammenbrud.

³⁶⁴ Lury/Parisi/Terranova (2012), pp. 3-4.

er i stand til selv at forbinde sig transitivt med nye områder.³⁶⁵ I en sådan transitiv sociokulturel proces eksisterer der angiveligt ikke et indre og et udenfor og derfor ikke noget nulstillende brud, som det vi har set, Rodchenko fremprovokere i sit fotografi. Den ludisk hyperfleksible kapitalisme opleves således indefra som et 'smooth space', som kontinuerlige Figurale deformationer, der ikke udspiller sig i et afgrænset topografisk rum, men er i stand til topologisk at generere ikke rum, men nye rumligheder. En topologisk føjelighed med andre ord.³⁶⁶ I en sådan kontinuerlig topologisk generering af nye rumligheder sættes repræsentationslogikkens tegnmæssige afstandsetablering ud af spil. Eller rettere: enhver etableret rumlighed og den mulige etablering af (eksempelvis kritiske) fysiske som tegnmæssige positioner og afstande deri forskydes kontinuerligt. Différencen er kort sagt, som topologisk føjelighed, blevet et kapitalistisk aktiv i en immanent kontrollerende 'glat' formning og håndtering af det sociale rum. Luciana Parisi formulerer dette således i sin socialtekniske analyse:

The computation of infinitesimal relations has come to describe [...] also the postcybernetic control of the continuum itself. Topology as the ultimate mathematics of smooth space now corresponds to the aesthetic of postcybernetic control based on curvature or continual variation: differential relations have become the curving space of control itself.³⁶⁷

Disse topologiske områder opleves netop som *føjelige*, fordi vi i dag altid på forhånd befinder os i dem. De topologiske deformationer af vores sociokulturelle formationer griber således i dag aktivt ind i vores livsverden, men opererer alligevel præ-individuelt og sub-liminally under vores opmærksomhedstærskler.³⁶⁸ Vi må og kan med andre ord som nævnt ikke gå igennem den Figuralt voldelige nulstilling, Rodchenko gennemfører i sit fotografi, for at nå ud i deres områder. Vi er der allerede, volden er aldrig oplevet, legen er allerede begyndt, vores perceptuelle kød følger sig kontinuerligt ind i hidtil ukendte positurer. Vi befinder os i en kontinuerlig æstetisk-ludisk modus, hvor affekt og arkiv ikke kan adskilles, men netop går sømfrit over i hinanden som forudsætningen for den kontinuerlige oplevelse.³⁶⁹ Er Rodchenkos fotografiske praksis således et forsøg på at gennemføre en kritisk frigørelse fra et topografisk determineret rum, så stiller den kritiske opgave ifølge den socialkulturelle topologi-teori sig nu helt anderledes. Hvordan frigøre sig kritisk fra allerede ubundne og føjelige rumligheder, der opererer under vores opmærksomhedstærskler? Hvordan overhovedet afkode en føjelighed, der er immanent? En immanens der som nævnt medfører, at denne føjelighed også gennemtrænger selve vores aflæsnings(be)redskaber? Spørgsmålet forfølger også den efterhånden etablerede forskning i sociokulturel topologi: ”*The*

³⁶⁵ Lury/Parisi/Terranova (2012), p. 5.

³⁶⁶ Jf. Lash 2012, p. 265.

³⁶⁷ Parisi 2012, p. 175.

³⁶⁸ Således opleves eksempelvis krav om 'omstillingsparathed' nok af de fleste som en manifest udfordring, en aktiv indgriben i deres livsverden, men dette krav er kun det manifesterede resultat af præ-individuelle og sub-liminale topologisk-matematiske processer. Jf. Thrift 2008, kap. 5 'Movement-space', p. 89 ff.

³⁶⁹ Ludisk kapitalisme, Galloway 2012, p. 27 ff. giver en oversigt.

*imperative is to ask: how are capacities for change being rendered legible, how are they being mobilized, and with what effects?*³⁷⁰

Lad os prøve at beskrive denne topologiske føjelighed lidt nærmere. Kultursociologen Scott Lash forsøger i sit seneste arbejde at udlægge de sociale og kulturelle implikationer af denne føjelighed.³⁷¹ Først og fremmest må det at beskrive kulturelle og sociale udvekslinger via topologiens begrebsapparat forstås som udtryk for en 'matematisk vending' i kultur- og socialteori.³⁷² Topologien beskriver i matematisk teori bestemte – topografisk forskellige, men topologisk ens – formers mulighed for via deformation at 'morfe' over i hinanden. De topologiske rumligheder er således rumligheder, der deformerer topografisk ellers fastlagte former. I Lashes analyse er det netop i og med denne matematisk-logisk opererende deformation, vi må forstå, at der i dag er fuldført et brud med de lingvistisk-semiotiske struktureringer, der i en klassisk moderne forståelsesramme dannede kulturel og social betydning.³⁷³ Den socio-kulturelle teori må derfor for at kunne analysere den topologiske føjelighed skifte et lingvistisk paradigme ud med et matematisk. Når dette lingvistiske paradigme må forlades, hænger det ifølge Lash også sammen med, at de topologiske deformationer, der først og fremmest er topologiske deformationer af objekter og figurer (Lash giver gennem Celia Lury firmabrandet som fremtrædende eksempel: Apple eller Google eksisterer som brands netop som den topologisk genererende logik, der består, selvom deres produkter, deres objekter, skifter form og figur fra produkt til produkt³⁷⁴), nu også synes at 'koble' med en bestemt subjektivitetsmodus, der er i stand til at indgå i en dialog med disse topologiske deformationer af objekter:

As spatial, as Figural, topological objects seem most prone to relate to, to 'couple' with, a particular mode of subjectivity. This is a mode of subjectivity in which the imaginary, rather than the real or the symbolic, is the most prominent dimension. If the symbolic and the real work most pronouncedly in the register of time, it is the imaginary that is the most spatial of our faculties. It is the imaginary that encounters the object in its spatiality.³⁷⁵

Det symbolskes lingvistiske registre og dets udveksling med det reelle dominerer altså ikke længere det imaginære, som er den tredje instans i denne lacanianske triade. Først og fremmest er den analyse Lash her leverer endnu en afvisning af repræsentationslogisk tænkning. Repræsentationer er netop afhængige af at kunne fikseres i det symbolskes stabile og accepterede figurer, i deres etablerede afstand fra det reelles ikke-repræsenterbarhed. Men hvis denne repræsentationslogik må forlades, så forsvinder også den dialektik mellem det symbolskes orden og det reelles (u)orden, der sikrer, at det symbolskes lingvistiske strukturering kan fungere som et greb om det reelle, som et

³⁷⁰ Lury/Parisi/Terranova (2012), p. 9.

³⁷¹ Eksempelvis i Lash/Lury 2007 og Lash 2012, som er de referencer, denne afhandling trækker på.

³⁷² Lash 2012, p. 263

³⁷³ Maurizio Lazzarato taler tilsvarende med Guattari om den stigende dominans af såkaldt 'asignifying semiotics', Lazzarato 2014, p. 62ff.

³⁷⁴ Lash 2012, p. 277.

³⁷⁵ Lash 2012, p. 262.

værn mod det. Subjektet er nu groft sagt overladt til det imaginære, som ifølge Lash kan forstås som imiterende figureringer i området mellem det reelle og det symbolske:

The imaginary [...] stands somewhere in between the indistinction of the real and the clear and distinct representation of the symbolic. The imaginary works through **imitation** and thus stands in contrast to the rules and deductive operations of the symbolic. The imaginary and social imaginary is never clear and distinct: like Lyotard's Figural it works through a dreamlike paradigm. [...] Thus, if topography works in the clear and distinct, in the register of the actual, of the symbolic, and the real operates in the void, the pure multiplicity of what is beyond experience, then topology works in the not-so-clear and distinct, the only partially determined, or alternatively in the dreamlike over-determination, in the logic of deformation of the (social) imaginary. [min fremhævelse]³⁷⁶

Analysen virker tilforladelig, men hunden ligger, som Lash udmærket er klar over, netop begravet i det imaginæres 'imiterende' praksis. Godt nok etablerer det imaginære kun omtrentlige eller 'ikke-så-tydelige' imitationer, men det er netop denne omtrentlighed, der i tillæg gør det imaginære tilpas dynamisk og smidigt til at kunne følge og koble sig til de sociokulturelle topologiske deformationer. Har vi nu i en topologisk formet nutid derfor med en subjektivitetsmodus, der 'kobler' kulturelt og socialt via imaginære imitationer, så muliggør dette således på den ene side en mere dynamisk og sammenhængende kultur- og socialsfære, et 'socialt imaginære', der udspiller sig som topologiske 'atmosfærer', men disse imiterende atmosfæriske koblinger udvisker på den anden side også muligheden for at opfatte eller oprette reelle forskelle i eksempelvis en kritisk aflæsning eller positionering. Lash beskriver i en nærmest opgivende deskriptiv tone denne atmosfæriske udviskning:

These topological, hence deformational, object-spaces then couple, not only with one another, but with a range and a succession of psychic and social imaginaries. These subjectivities, as topological spaces, are atmospheres. They are incubators and cocoons and more or less breathable. To the extent that these foam-like encapsulated topological subjectivities couple, they form social imaginaries. This is again through information and image and exchange. [...] We see social imaginaries in atmospheres of, for example, project-networks in architecture, art and the culture industries. We encounter them in larger-scale urban imaginaries, city topologies. [...] This is the world, the cultural world of our increasingly topological modernity. It is a world in which capital itself operates increasingly not through the linearity of the symbolic and the commodity, but through the logic of the self-organizing social imaginary and intellectual property.³⁷⁷

Atmosfære-metaforen henter Lash fra Peter Sloterdijks sfære-tænkning.³⁷⁸ Uden at gå i dybden med denne tænkning, kan vi se, at Lash benytter den til at beskrive de selvorganiserende sammenkoblinger af subjektiviteter, der etablerer et socialt imaginære på samme måde som skumformationer. Disse sammenkoblinger fungerer via udvekslinger af 'information and image', altså med andre ord via imitation, der netop muliggør de omtrentlige lighedetheder, der kan føre til de endelige sammenkoblinger i skumformationer, dvs. føre til et større kulturelt og socialt

³⁷⁶ Lash 2012, p. 282f.

³⁷⁷ Lash 2012, p. 278.

³⁷⁸ Sloterdijk 1999-2004, specifikt bind III.

imaginære. Påfaldende er det, at Lash helt enkelt konstaterer, at denne selvorganisering, der altså foregår via imitation, også indbefatter og faciliterer kapitalens operationer. Den subjektivitetsmodus, der er i stand til at koble med de kontinuerlige topologiske deformationer, er med andre ord også mere eller mindre direkte tilgængelig for kapitalen. Subjektet er blevet topologisk føjeligt og er dermed også blevet en koblingsmulighed for en hyperfleksibel kapitalisme. Det imaginæres omtrentlige imitationer udvisker og deformerer forskelle, men muliggør også en ny form for koblinger. Koblinger gennem en topologisk atmosfæres tæthed. Denne proces er ifølge Lash uafvendelig, vi må derfor så at sige lære at trække vejret inde fra denne proces. Vi må lære at generere betydning i denne atmosfære.

Det imaginære har altså i en topologisk teori, som Lash udlægger den, skilt sig ud. Det er ikke længere primært afhængigt af udvekslingerne mellem det reelle og det symbolske. Det er det, der menes med, at det imaginære her er selvorganiserende. Det imaginære har ikke længere brug for det symbolskes ydre betydningsfiksering, det etablerer og udvikler i stedet sin egen betydningsgenererende atmosfære mellem det reelles grund og det symbolskes fastere horisont.³⁷⁹ Det er netop den omtrentlige smidighed i dette imaginære mellemfelt, der er at forstå som en atmosfære. Lash giver nu et enkelt (forudsigeligt) nutidigt eksempel på, hvordan kunsten stadig skulle være i stand til at udvikle subjektets selvrefleksion inde i denne atmosfærisk udviskende tilstand af imaginært smidig selvorganisering. Olafur Eliassons *The Weather Project* gennemført i Tate Moderns store tidligere turbinehal i 2003.³⁸⁰ Værket skal af de besøgende opleves indefra, det eksisterer kun, fordi de er til stede inde i det, og de besøgende bliver derved gjort opmærksomme på den selvorganiserende atmosfære, de både befinder sig i og selv er med til at udvikle. De besøgende bliver gjort opmærksomme på, at netop *de* hver især leverer den topologiske føjelighed i deres imaginære, der gør, at de hver især kan etablere en af de mange mulige imaginære rumligheder, der til sammen danner værkets atmosfære. Værket genererer således betydning indefra. Dets indre bringer yderligere de besøgendes imaginære 'bobler' af rumlighed sammen i et socialt imaginære som en skumformation.

Atmosfære-metaforikken er besnærende, men den levner selvsagt ikke i Lashes anvendelse megen plads til en kritisk position hverken uden for eller i imitationernes deformerende og udviskende atmosfære. Den proces, de besøgende eksempelvis gennemgår i *The Weather Project*, som den beskrives af Lash, minder således mere om en læringsproces til optimering af subjektets topologiske føjelighed end en egentlig refleksivt subjektiverende foldning, som vi tidligere har beskrevet den deleuziansk.

³⁷⁹ Lash 2012, p. 269.

³⁸⁰ Lash 2012, p. 269. Lash nævner blot værket kort, vi forsøger her at forklare via artiklens sammenhæng, hvorfor han nævner det. Information om værket findes her: <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project/olafur-eliasson-weather-project> .

Når vi har valgt relativt nøje at referere Scott Lashes udlægning af de sociale og kulturelle konsekvenser af en samtidig topologisk kultur, så er det ikke for at fremhæve Lashes håndtering af den komplekse teori, der i disse år udvikles fra forskellige positioner i dette felt. Lashes nedslag i dette felt adresserer dog netop tydeligt den moderne navigationsudfordring, denne afhandling er optaget af, og han gør det via et begrebsapparat, der er parallelt med det, vi har benyttet os af indtil nu. Hans analyse er derfor et godt udgangspunkt for at fortsætte vores undersøgelse her. Særligt hans fremhævelse af det imaginære som et smidigt deformerende og derfor atmosfærisk mellemfelt, der opererer selvorganiserende uafhængigt af udvekslinger mellem det reelle og det symbolske, er interessant for os. Er denne analyse korrekt, så stiller den helt grundlæggende spørgsmålstegn ved den nutidige anvendelighed af den kritisk synliggende praksis, vi har set Tarkovsky og Rodchenko udføre på hver sin måde. De henholdsvis retrospektive og anterospektive åbninger af det, vi har benævnt en 'spekulær blokering', er således tilsyneladende ikke længere mulig på de måder, vi har beskrevet det indtil nu. Det imaginære er nemlig i Lashes analyse af en topologisk kultur ikke længere spekulært blokerende, men udgør selve det smidige miljø, den atmosfære, vi bevæger os og bevæges føjeligt i.

Hvad Lash beskriver som et atmosfærisk imaginært formativt mellemfelt, har vi dog allerede set en radikalt anden analyse af. Oplever de besøgende i eksempelvis Eliassons *The Weather Project* denne atmosfære indefra som en individuelt og socialt (de)formativ mulighed, som det man populært kan kalde en læringsproces, så er det netop dette imaginære mellemfelt, soldaterne i troppesekvensen i *Spejlet* også befinder sig i. I Tarkovskys analyse har denne atmosfære dog så at sige fortættet sig til den sump, soldaterne er ved at forsvinde i. De befinder sig i det, vi har kaldt et kiastisk helvede, hvor de ikke gives mulighed for at isolere den imaginære relation, de befinder sig i. De er, som nævnt, i den forstand dyr. De kan ikke isolere den imaginære skærms funktion og er derfor selv en fuldstændig funktion af skærmens maskerede imaginære relation. De befinder sig midt i en negativ implosion af det reelle og det symbolske, der udleverer dem fuldstændigt til et voldeligt imaginæres Figuralt deformerende krydsfelt. Volden består som tidligere nævnt i, at arkivet i denne situation kan sætte sig totalt igennem som ren rå affekt. Tropperne vandrer således direkte i den imaginære relations sump af ubestemmelighed, og det, der bevæger dem fremad, er bestemt ikke nogen formativt imaginær læringsproces. Den deformation, de er ved at gennemgå, er udslettende.

Der er lang vej mellem de to analyser. Tarkovsky viser tropper, der er udleveret til en maskeret imaginær relations voldelige deformationer. Lash beskriver med den topologiske samtidsanalyse individer, der indgår i formative socialt imaginære processer. Spørgsmålet er, hvor dette stiller den kritisk synliggende praksis, vi forsøger at følge med denne afhandling.

Scenografi : relokeringer indrammet og sat på skinner

“To think is to learn what a non-thinking body is capable of, its capacity, its postures.”³⁸¹

Vinyl -terror & -horrors installation *Modulations in the horisontal mode* befinder sig i den nyopførte Professionshøjskole UCC på den gamle Carlsberg-grund i København. Den er ophængt i en af kun to centrale forbindelsesgange mellem byggeriets to hovedbygningsele.³⁸² Det er en større konstruktion, der måler 3 x 5,5 meter. Med algoritmisk genererede vekslende intervaller gennemspiller installationen en sekvens af mekaniske bevægelser med tilhørende lyd. En ramme af stuk indrammer installationen, i dens midte hænger en lysekroner (ill. 32-35).³⁸³

I denne afhandlings sammenhæng er der en udmærket indledende ironi i, at installationen er kommissioneret og udført specifikt til Professionshøjskolen UCC. *Modulations in the horisontal mode* hænger således midt i et moderne glat 'læringsmiljø', der netop tilstræber at facilitere en topologisk deformerende processualitet gennem en intens formativ atmosfære mellem studerende fra forskellige uddannelser til nytte for en optimering af 'velfærden', som det hedder i UCC's egen beskrivelse af deres uddannelsesinstitution.³⁸⁴ Rektor for UCC Laust Joen Jakobsen formulerer det således: *”Kunst og læring er tæt knyttet sammen, fordi kunsten kobler overraskende elementer sammen og viser vej for eksperimentet. Vi vil gerne give plads til undren og nye refleksioner hos vores studerende, og vi har derfor set det som et vigtigt element i indretningen af vores byggeri, at vi også skabte plads til kunsten.”*³⁸⁵ Vi kan selvfølgelig ikke uden videre tage Vinyl -terror & -horrors arbejde som gidsler i denne officielle institutionslingo. Vinyl -terror & -horror består af Greta Christensen og Camilla Sørensen, der efterhånden har samarbejdet længe. De har udviklet en installatorisk praksis mellem lyd og rumlig konstruktion, som *Modulations in the horisontal mode* lægger sig i forlængelse af.³⁸⁶ Lad os prøve at beskrive, hvordan denne installation håndterer den navigationsudfordring, vi er interesserede i her.

Indledende skal vi være opmærksomme på, at Scott Lashs udlægning af de sociokulturelle konsekvenser af vores topologiske samtidskultur befinder sig i et af hjørnerne af feltet af

³⁸¹ Deleuze 1989 - 2, p. 189; fr.: 1985, p. 246.

³⁸² Installationen er kommissioneret specifikt til denne nyopførte bygning af Kunststyrelsen for UCC, og er ophængt og indviet sammen med det nye campusbyggeri september 2016 på Professionshøjskolen UCC, Campus Carlsberg.

³⁸³ Installationen kan ses her under en af sine gennemspilninger: <https://vimeo.com/185284481>

³⁸⁴ UCC beskriver sig selv således på deres hjemmeside: *”UCC leverer uddannelser og viden, der styrker velfærden. Vi er en af syv professionshøjskoler i Danmark og har over 10.000 studerende. UCC uddanner kvalificerede medarbejdere og ledere til landets folkeskoler, institutioner og sundhedssektor, og vi arbejder målrettet med forskningsbaseret viden om, hvad der virker i praksis.”* (<https://ucc.dk/om-ucc>). Om selve det nye campusbyggeri hedder det: *”UCC's visioner for campus er at: Skabe et nyt centrum for viden om vores professioner. Styrke det tværfaglige samarbejde mellem uddannelserne. Skabe nye muligheder for læring.”* (<https://ucc.dk/campus-carlsberg-2016/om-campus/visionen>).

³⁸⁵ <http://www.kunst.dk/kunstromraader/billedkunst/nyheder/2016/10000-studerende-paa-campus-carlsberg-faar-ny-kunst/>

³⁸⁶ <http://www.vinylterrorandhorror.com/archive.html>

sociokulturel topologisk teori. Hvor Lash lægger vægten på konsekvenserne af det imaginæres Figuralt deformerende føjelighed, hvilket altså vil sige, at han tager denne imaginære smidige føjelighed for givet, så placerer eksempelvis socialfilosoffen Maurizio Lazzarato sig i et andet hjørne af teorifeltet. Lazzarato er således langt mindre optimistisk, hvad angår det imaginæres smidige og derfor topologisk formative potentiale. Han lægger i en marxistisk motiveret analyse af neoliberal (betydnings)økonomi i stedet vægten på en radikal fortolkning af det reelles og det symbolskes dominans over det individuelle og socialt imaginære. I neoliberale økonomier gennemtrænger økonomiens reelle og symbolske således ifølge Lazzarato det subjektivt imaginære i en slags dobbeltgreb, der ikke levner det imaginære nogen selvorganiseret smidig transitivitet. Vi citerer Lazzarato i en længere passage:

The production of wealth (and production, period) operates at the intersection of two heterogeneous power apparatuses – social subjection and machinic enslavement. [...] By assigning us an individual subjectivity, an identity, sex, profession, nationality, and so forth, social subjection produces and distributes places and roles within and for the social division of labor. Through language it creates a signifying and representational web from which no one escapes. Social subjection produces an “individuated subject” whose paradigmatic form in neoliberalism has been that of “human capital” and the “entrepreneur of the self.” [...] But this is only one of the ways in which capitalism acts on subjectivity. An entirely different process and an entirely different capture of subjectivity – “machinic enslavement” – come to be superimposed on the production of the individuated subject or person. Unlike social subjection, machinic subjection occurs via desubjectivation and asignifying, rather than linguistic and representational, semiotics. [...] Machinic enslavement activates *pre-personal*, *pre-cognitive*, and *preverbal* forces (perception, sense, affects, desire) as well as *supra-personal* forces (machinic, linguistic, social, media, economic systems, etc.), which, beyond the subject and the individuated relations (intersubjectivity), multiply “possibilities.”³⁸⁷

I Lazzaratos forståelse, som er en marxistisk strukturel udlægning af den subjektiverende reciprokke forbindelse mellem magt-til og magt-over, vi tidligere har set Foucault analysere, gennemtrænger en kapitalistisk maskinel slavegørelse altså i dag subjektet både fra ’neden’ og fra ’oven’ på en måde, der både omfatter og iscenesætter det, der kan siges at tilhøre det reelle og det symbolske.

Der er også i denne sammenligning lang vej fra Lashes fortolkning af vores samtids sociokulturelle topologiske føjelighed til Lazzaratos udlægning af lignende topologiske processer. Vejen går fra en (de)formerende subjektiv imagination til en gennemtrængende destruktion af samme. For en kritisk synliggørende billedpraksis, som den vi forsøger at følge her, er der i disse to ekstreme ender af dette spektrum ikke meget eller intet at arbejde med. Ikke desto mindre kan vi, som vi snart skal se, i *Modulations in the horisontal mode* iagttage, at det faktisk er muligt at arbejde kritisk synliggørende i en topologisk føjelig samtidskultur. Vi vil derfor fastholde her, at det også i dag er muligt at arbejde kritisk synliggørende i krydsfeltet mellem affekt og arkiv.

³⁸⁷ Lazzarato 2014, pp. 23-25 og p. 31, Lazzaratos analyse går eksplicit via Félix Guattaris begreb om maskinel slavegørelse.

Hvis vi nok en gang kort rekapitulerer Rodchenkos synliggørende praksis, så består den i en række forbundne operationer, der udmærket kan være sammenkoblede i ét greb, men som hos Rodchenko også udforskes hver for sig, som vi har forsøgt at vise det. Først går processen ud på at gennemføre en taktisk nulstilling af det maskerede krydsfelt mellem affekt og arkiv, der udgør betragterens aktuelle topografiske tidsrum. Efter denne nulstilling åbnes der gennem strategiske aktive krydsninger af affekt og arkiv for felter af virtuelle relokeringer og uskelneligheder, med hvilke det skal blive muligt at ankomme udefra forfra, som vi har benævnt det. Dette sigter mod konstruktionen af mulige endnu ikke eksisterende kroppe, topologiske kroppe, som vi har kaldt dem. At de er topologiske betyder, at disse kroppe aldrig kan samles i ét aktuelt kød – konstrueret som de er af virtuelt relokeringende uskelneligheders gennemskæringer. Opgaven, Rodchenko forsøger at løse, er altså netop at åbne det Figuralt deformerende krydsområde, den nutidige forskning i sociokulturel topologi nu placerer os i på forhånd i vores nutid. Når dette krydsområde først er åbnet, insisterer Rodchenko i sit fotografi på, at vi skal forblive i disse virtuelle topologiske deformationer for om muligt at blive i stand til at rejse mulige kroppe derfra. Vi har derfor påstået, at der ingen vej er ud af virtualiteten i Rodchenkos fotografi, at den altid gennemskærer os. Den opgave, Rodchenkos praksis derfor peger på og så småt påbegynder at løse, er nu at finde ud af, hvordan, og det vil sige *hvor* og *hvornår*, dette foregår. For det er i disse gennemskæringer, vi kan markere virtualitetens aktuelle positioner og derfra konstruere andre mulige kroppe, der aldrig kan samles i ét kød.

Hvordan kan vi nu forsøge at forstå, at også *Modulations in the horisontal mode* arbejder synliggørende i krydsfeltet mellem affekt og arkiv? Først og fremmest er dets taktik ikke konfrontatorisk. Installationen forsøger ikke at foretage en taktisk nulstillende obstruktion lig den, vi har set Rodchenko fuldføre. Det rum installationen arbejder i er ikke et topografisk determineret rum, der må obstrueres, før andre rumligheder kan frigøres. Installationen forsøger at foretage synliggørende operationer i rumligheder, der på forhånd har en stor grad af topologisk fjøelighed og uskelnelighed.

Lad os påbegynde en beskrivelse af *Modulations in the horisontal mode*. Installationen indrammes af en stuk. Det kan nok i første omgang simpelthen forstås som en (måske ironisk) markering af en klassisk billedlig ramme. Har vi derfor tidligere fremhævet, at afhandlingens tre eksempler arbejder 'figurativt' for at få deres betragtere til at sænke paraderne ved at påpege, at her i det figurative er der ikke tale om kunstneriske tegn, og at man derfor roligt kan engagere sig i at aflæse dem på vante måder, så gør dette sig på en anden måde gældende for denne installation. Den meget tydelige markering af en ramme (stuk) fungerer således inverterende i forhold til de to andre eksempler. Installationen består således også af figurative elementer, men indramningen afgrænser dem fra installationens omgivelser. Effekten er derfor den modsatte af de to andre eksemplers: Her er der tale om kunstneriske objekter, der er forskellige fra de objekter, der ellers omgiver jer, I kan derfor trygt sænke paraderne og fortsætte med at indgå i jeres *omgivelser* på vante måder. Hvis den

sociokulturelle topologi-teori har ret, så kan man groft sagt alligevel ikke gøre andet, kunne vi tilføje. I rummet over denne indramning er der nu installeret en række mere eller mindre hjemlige objekter. Et bornholmer-ur, et skab, lamper, en dør etc. Vi befinder os altså som betragtere under den hængende installation umiddelbart selv i en lejlighed under en anden lejlighed. Enkelte objekter som et sofabord og et telefonrør trænger igennem 'loftet', altså igennem billedets 'lærred', og en kost er fastgjort til loftet/lærredet nede fra vores betragterrum. I midten hænger en lysekrone ned fra en stukroset. Mellem disse hjemlige objekter befinder en række tydeligt tekniske objekter, installationer og mekaniske anordninger sig. Eksempelvis en række højttalereenheder, ledninger og en buet og en cirkelformet skinneføring af metal.

Installationen inviterer altså via dets tydeligt markerede indramning til en billedlig konfrontation, men det er en konfrontation, der fungerer anderledes end den, Rodchenko sætter op i sit enkeltramme-fotografi. Rodchenko forsøger at konstruere det, vi har betegnet en iscenesat spekulær 'miskendelse', en iscenesat *méconnaissance* i lacaniansk terminologi, hvor den umiddelbart opfattede billedlige konfiguration er udtryk for en miskendelse, en miskendelse der så at sige skal katapultere betragteren ind i aktive strategiske Figurale krydsninger mellem affekt og arkiv. I modsætning hertil advarer *Modulations in the horisontal mode* med sin tydelige indramning sine betragtere på forhånd. Installationen er altså ikke interesseret i via en spekulær miskendelse at katapultere betragteren ind i krydsninger mellem affekt og arkiv, dets strategi er anderledes. Hvor Rodchenko særligt tydeligt i 'Brandtrappe' inviterer indenfor i et umiddelbart genkendeligt rum, der tilsyneladende fungerer som en forlængelse af et topografisk determineret betragterrum, så er der altså i denne installation tydeligt markeret et område, der fungerer anderledes end betragterrummet. Installationens rum er således markeret som et 'klassisk' billedrum, og det vil umiddelbart sige et rum, der er symbolsk fikseret på en anderledes måde end betragterrummet. Et rum betragteren ikke kan 'træde ind i', et rum der ikke intenderer at fungere som en forlængelse af betragterrummet. Installationen anvender således med indramningen en repræsentationslogisk kliché (dette er 'blot' en re-præsentation) til at etablere afstand til det omgivende betragterroms sansemotoriske præsens. Men bagved, gennemtrængende og foran denne billedramme *er* der nu faktisk et rum eller nogle rumligheder, der deler rum med betragterrummet. Installationen etablerer altså både en afstand til det omgivende rum og blander sig med det. I denne paradoksalt findes sandsynligvis en indgang til at forstå installationens synliggende praksis.

Det centrale spørgsmål, vi har forsøgt at indkredse indtil nu, er som nævnt, hvordan det skulle være muligt at foretage en kritisk synliggørelse af allerede uskelnelige og føjelige rumligheder, der i teorien opererer under vores opmærksomhedstærskler og derfor passerer uden om vores aflæsnings(be)redskaber. Hvad Rodchenko udnytter i sin praksis er jo, at der faktisk, i det dispositiv han befinder sig i, *kan* stilles en billedlig repræsentationsrelation op, der derefter kan obstrueres. Er denne relation nu i dag ikke længere mulig at opstille på denne måde, hvis vores imaginære er blevet smidigt, hvordan da arbejde kritisk synliggende? Gilles Deleuze fremhæver i sin analyse af

krystalbilledets etablering i *Cinema 2*, at når man har med æstetiske udstrækninger at gøre, er det centrale spørgsmål, hvordan kunst overhovedet kan gøre det muligt at komme ind i det Figurale krydsfelt – hvordan den overhovedet kan etablere eller finde en 'krystalliserende entre'.³⁸⁸ Deleuze skelner i forlængelse af dette mellem et renere krystalbillede, og hvad vi kan oversætte som et 'kimbillede'. I det renere krystalbillede er en egentlig konfrontation mellem aktualitet og virtualitet mulig. En konfrontation som den vi har set Rodchenko gennemføre allerede tidligere end i den italienske neorealisme, hvor Deleuze for filmens vedkommende ser den først praktiseret. I kimbilledet derimod ligger aktualitetens virtuelle til gengæld i kim. Her er der derfor ikke som i det renere krystalbillede tale om, at aktualitet og virtualitet kan foretage direkte spejlende eller fluktuerende udvekslinger. I kimbilledet må det virtuelle i stedet opfattes som det kim, der organisk etablerer eller 'sår' det aktuelle som levende foranderlige omgivelser omkring det:

The seed is on the one hand the virtual image which will crystallize an environment which is at present [*actuellement*] amorphous; but on the other hand the latter must have a structure which is virtually crystallizable, in relation to which the seed now plays the role of an actual image. Once again the actual and the virtual are exchanged in an indiscernibility which on each occasion allows distinction to survive. [...] The crystal caught in its formation and growth, related to the 'seeds' which make it up.³⁸⁹

Udvekslingerne mellem aktualitet og virtualitet er altså i kimbilledet i langt højere grad end i det renere krystalbillede et spørgsmål om udstrakte forskelle mellem kim og omgivelser, mellem en virtuel struktur i kim og amorfe aktualiseringer af dette kim. Kimbilledet arbejder derfor i større grad end det renere krystalbillede med at synliggøre en amorf udstrækning *inde i* selve denne udstræknings aktualitet. Med begrebet om et kimbillede har vi med andre ord muligvis et bud på, hvordan billedlige processer kan fungere inde i den immanente topologiske føjelighed, som vi har fået den beskrevet. Hvad der antydes i Deleuzes skelnen mellem et renere krystalbillede og et mere udstrakt amorf organisk kimbillede er, at kimbilledets større udstrækning mellem aktualitet og virtualitet både gør det vanskeligere at 'se' eller åbne en forbindelse eller en 'entre' mellem dem, men samtidig antydes det også, at hvis denne forbindelse først er åbnet, så udkrystalliserer den en desto tydeligere forskel mellem det virtuelle kim og dets aktuelle billede. En forskel mellem en amorf aktualitet og et krystallisk virtuelt kim. Er der i det renere krystalbillede altså tale om, at en aktualitet frigør en virtualitet og vice versa, så er forholdet mellem aktualitet og virtualitet tydeligere bipolar i kimbilledet, hvis først det lykkes at etablere det.³⁹⁰ Kimbilledet etableres således, som det også antydes i citatet ovenfor, i en større grad af uskelnelighed, men hvis det først lykkes at etablere det, udkrystalliserer det derfor også en desto større forskel. Deleuzes betragtninger omkring kimbilledet kan være en indgang til at forstå, hvordan en kritisk synliggørelse af uskelnelige og føjelige rumligheder kan foregå i dag.

³⁸⁸ Deleuze 1989 - 2, pp. 88-90; fr.: 1985, pp. 117-118.

³⁸⁹ Deleuze 1989 - 2, p. 74 og 88; fr.: 1985, p. 100 og 117.

³⁹⁰ Deleuze 1989 - 2, p. 90; fr.: 1985, p. 118.

Hvis vi ser nærmere på *Modulations in the horisontal mode*, så kan vi nu fortsætte iagttagelserne omkring, hvordan installationen på samme tid etablerer en afstand til det omgivende rum og blander sig med det. Et meget iøjnefaldende element i installationen er de to skinneformationer, der er trukket igennem den. Det ene slår et cirkelslag eller en kurve gennem installationen, den anden danner en cirkel en anelse forskudt fra midten omkring lysekronen. Under begge skinneforløb er der ophængt en højttaler. Disse igangsættes under installationens algoritmisk genererede tilfældige gennemspilninger af dets sekvens. Sekvensen består på dets lydside af et møde i installationens øverste lejlighed i en nervøs eller anspændt stemning. Højttaleren i cirklen følger illustrerende lyden af nervøst kredsende skridt af en 'beboer' af lejligheden, mens højttaleren i kurveforløbet følger en 'besøgende', der træder ind ad installationens dør og skridter gennem rummet for at sætte musik på et 'stereoanlæg'. Selve det dramatiske forløb, der gennemspilles på lydsiden, er foreløbig ikke det væsentlige for vores analyse. Vi vil i stedet først fokusere på de to skinneforløb. Det er måske en tilfældighed, at ligheden er så tydelig, som det er tilfældet med de tre eksempler, vi gennemgår i denne afhandling, men ligheden er slående: Også her arbejdes der med cirklen. I *Spejlets* afskedssekvens er cirklen med til retrospektivt at synliggøre en morfologisk kohærens mellem pigeansigt og ballon. I Rodchenkos arbejde markerer cirklen på en tilsvarende måde morfologiske kohærenser, men har her også en central rolle i den anterospektive synliggørende strategi, Rodchenko etablerer, hvor fotografiernes relokeringer forløber cirkulært for at synliggøre endnu ikke eksisterende volumener. Hvilken funktion har skinneforløbenes cirkelslag og cirkelbevægelse nu i *Modulations in the horisontal mode*? Deres funktion er højst sandsynligt tæt forbundet med de strategiske relokeringer, Rodchenko udforsker effekten af. Hvor relokeringerne i Rodchenkos praksis som beskrevet har en frigørende funktion, hvor relokeringerne er udtryk for friere virtuelle bevægelser fra et teknisk arkiv udenfor, der skal løsne betragteren ud af et på samme tid affektuelt mere fikseret og et topografisk mere fastlagt rum, det Deleuze betegner som et sansemotorisk skema, så har de tilsvarende cirkulære bevægelser i *Modulations in the horisontal mode* en anden funktion. Uden at gentage de komplicerede måder Rodchenko arbejder i krydsområdet mellem affekt og arkiv, så var det centrale i vores forståelse af hans anterospektivt synliggørende strategi, at der i disse fotografier etableres det vi med Lyotard kalder en Figural scene. Den Figurale scene er et konkret volumen med en konkret udstrækning, hvor affekt og arkiv ikke længere kan skelnes, fordi de krydser hinanden. I dette topologiske volumen kan topologiske kroppe, der ankommer udefra forfra opstå. Har den sociokulturelle topologiske teori nu ret, hvad dette angår, så befinder vi os som nævnt i dag allerede på forhånd netop i et sådant topologisk volumen, på en sådan Figural scene eller måske nærmere *inde midt i* en immanent topologisk scenografi. Vi befinder os allerede i en atmosfære etableret af et føjeligt imaginære, hvor vi ikke umiddelbart kan skelne affekt og arkiv, handling og sætstykker, fra hinanden. Befinder vi os på denne måde allerede i topologiske atmosfærer af uskelnelighed, så har de mekanisk cirkulære skinneforløb i *Modulations in the horisontal mode* derfor en anden funktion. De fungerer ikke længere frigørende, men i stedet fikserende. Deres mekaniske forløb er nu i forhold til de omgivende topologisk føjelige rumligheder netop konkrete og materialiseret mekaniske. De er ikke længere som i Rodchenkos relokeringer

etableret fra et teknisk arkivs virtuelle udenfor. De er konkrete aktualiseringer af bevægelser, der allerede opererer inde i de topologiske rumligheder. Rodchenkos relokeringer er som nævnt i analysen af hans fotografi bundet op på et teknisk imaginæres mekanisk cirkulerende bevægelser, men skinneforløbene i installationen her er anderledes mekaniske. I *Modulations in the horisontal mode* er de teknisk cirkulerende bevægelser helt konkret bygget af skinner og yderligere igangsat af en computerstyret algoritme. De relokeringer, Rodchenko var opmærksom på et frigørende potentiale i, er altså så at sige her i denne installation sat på skinner. Det er således ikke relokeringer, der kan sætte et imaginære i frigørende bevægelser for at etablere ankomster udefra forfra. Det er i stedet relokeringer, der lader et smidigt selvorganiserende imaginære, som det Lash beskriver, møde dets egne begrænsninger. Installationen inviterer således ikke ind i imaginært formative (lærings)processer, men fremviser i stedet det imaginæres fiksering. Installationens højttalere kan kun bevæge sig ud ad de samme fastlagte skinneforløb igen og igen på tidspunkter styret af en algoritme. Som sådan er deres funktion dog stadig relokerende. De relokerer et smidigt topologisk imaginære, et affektivt betragtet relativt friere imaginære, ind i et aktualiseret teknisk arkivs mekaniske algoritme. Sådan fungerer den *taktiske* synliggørelse, *Modulations in the horisontal mode* foretager. Synliggørelsen fungerer på denne måde her som et kimbillede. Kimbilledet etableres netop som nævnt i en større grad af uskelnelighed, men hvis det først lykkes at etablere det, udkrystalliserer det derfor også en desto større forskel. Det kan derfor måske synes som om, der er langt fra de topologisk føjelige rumligheder, installationen befinder sig og virker i, og til de mekanisk-algoritmisk styrede skinneforløb installationen lader løbe gennem disse rumligheder. Det er dog præcis denne afstand, der kendetegner kimbilledet. Omgivelsernes rumligheder er vokset organisk ud fra kimet, og når disse to sider bringes sammen igen i kimbilledet, bliver forskellen mellem kim og omgivelser så meget desto tydeligere. En topologisk føjelighed bringes således i *Modulations in the horisontal mode* sammen med dets kim, der viser sig at være mekanisk fastlagte algoritmer.

Det teknisk imaginære arkiv, der i Rodchenkos revolutionært forhåbningsfulde projekt strategisk kunne tildeles en frigørende virtuelt relokerende funktion, danner altså i dag i et neoliberalt dispositiv de immanente topologiske relokeringer, der ikke giver det individuelt imaginære nogen egen virtuel bevægelsesfrihed. Det er denne nye form for fiksering, installationen forsøger at synliggøre. Vi må huske på, at de relokeringer Rodchenko fremprovokerer i sit fotografi netop ikke er fikserbare. Det er de heller ikke i *Modulations in the horisontal mode*, men de fungerer her *fikserende*, hvad de ikke gør i Rodchenkos fotografi. Installationen leverer således en kritisk synliggørelse af det individuelt imaginæres nutidige aktuelle begrænsning. Hvor Rodchenkos mekaniske relokeringer er tænkt *strategisk* som virtuelt frigørende, er disse skinneforløbs relokeringer altså i stedet *taktiske* synliggørelser af aktuelle mekanisk-logaritmiske fikseringer. Vinyl -terror & -horror forsøger derved med installationen at synliggøre de mekanisk-logaritmiske *infrastrukturer*, der styrer den topologiske scenografi, vi i dag bærer med os immanent. Installationen forsøger med andre ord at synliggøre, at arkivet i dag i stadig højere grad fungerer

topologisk immanent. At arkivet i dag netop i højere grad opererer aktuelt strukturerende *inde i* det arkiviske volumen, det placerer os i. At arkivet i dag konkret gennemtrænger dets eget arkiviske volumen. At arkivet i dag i højere grad aktualiserer sig som konkret infrastruktur. Keller Easterling beskriver i *Extrastatecraft - The Power of Infrastructure Space* netop denne infrastrukturelle aktualisering:

Far from hidden, infrastructure is now the overt point of contact and access between us all—the rules governing the space of everyday life. Picture the places where we live: the parking places, skyscrapers, turning radii, garages, street lights, driveways, airport lounges, highway exits, big boxes, shopping malls, small boxes, [...]. In the retinal afterglow is a soupy matrix of details and repeatable formulas that generate most of the space in the world—what we might call infrastructure space.³⁹¹

Befinder vi os altså i dag udsat på en sådan Figural scene, Lyotard beskriver, eller måske mere præcist inde midt i en immanent topologisk scenografi, hvor affekt og arkiv ikke længere umiddelbart kan skelnes, fordi de krydser hinanden, så forsøger *Modulations in the horisontal mode* at synliggøre disse krydsninger ved at vise arkivets konkrete gennemtrængninger. Vi kan derfor forstå installationen som en slags model af denne topologiske scenografi. Markeringen af en klassisk billedramme skal nok opfattes i denne scenografiske sammenhæng. Som ramme skærer den et snit ind igennem installationens objekter, mekanismer og rumligheder, der som nævnt både befinder sig bag ved, gennemtrængende og foran denne ramme og dermed blander sig med betragternes rum. Betragterne befinder sig nu i 'lejligheden' under installationen, for rammen viser sig ved nærmere eftersyn at være en stuk, der indrammer et loft. Rammen er altså ikke blot en billedramme, men må opfattes som illustrerende en af de mange rammer, der indrammer vores hverdag. Installationen er altså dermed en model af en af de aktuelle topologiske scenografier, vi kan befinde os i i vores hverdag. Gennem denne scenografis rumligheder skærer rammen altså et snit på samme måde som skinneforløbene gør det. Skinneforløbene skærer sig igennem installationens rumligheder for at synliggøre arkivets aktuelt fikserende immanens i de affektuelle rum, der samtidig udspiller sig i installationens lydige sekvens. På lydsiden gennemspilles nemlig et dramatisk møde af anspændthed, ankomst, møde og efterfølgende desperat ensomhed. De to højttalere, der kører mekanisk rundt i skinneforløbene, gengiver nu netop dette mødes to 'personers' skridt rundt i lejligheden oven over os. Et aktualiseret teknisk arkiv gennemskærer med sine skinneforløb således affektens rum igen og igen, hver gang installationen sættes til at gennemspille sin scene i sin scenografi.

Modulations in the horisontal mode er på denne måde konstrueret som en slags visualitetskritisk raster. Vi kan ikke umiddelbart *se*, hvad der foregår i lejligheden over os, men vi kan *høre* den affekt, der udgår fra det, der foregår. En for de fleste velkendt situation. Hvad vi derimod *kan* se, er de objekter og mekanismer, der afgrænser, gennemskærer og regulerer de affektive rumligheder, vi kan høre udspille sig. Denne mekaniske gennemskæring gør sig nu ikke blot gældende i

³⁹¹ Easterling 2014, p. 13, jeg takker Frederik Tygstrup for denne reference.

skinneforløbene, men eksempelvis også i de små elektriske motorer, der åbner dørhåndtaget og døren, og i den motoriserede mekaniske arm, der bringer lysekronen til at vibrere, når de to personer går rundt i lejligheden oven over. I stedet for at forsøge at etablere et dybt rum mellem affekt og arkiv, som Georges Didi-Huberman som beskrevet advokerer for nødvendigheden af at gøre det, frasorterer installationen det umiddelbare syn af det, der måtte foregå i installationens dramatisk affektive scene. Frasorteringen lader på denne måde kun det synliges infrastruktur trænge igennem dets raster. Et aktualiseret arkiv trænger nu synliggjort igennem en række affektive rumligheder.

Falske nutids-spidses

Hvis *Modulations in the horisontal mode* forsøger taktisk at synliggøre, hvordan et aktualiseret arkiv infrastrukturelt gennemskærer, afgrænser og regulerer den topologiske føjelighed i et kapitalistisk dispositiv, som det vi skulle befinde os i i dag, så melder det næste spørgsmål sig nu. Kan installationen også ses som et eksempel på, hvordan det kan være muligt at arbejde strategisk anterospektivt i sådanne topologiske føjeligheder? Forsøger det med andre ord at etablere et kritisk alternativ til det nutidige dispositiv, det synliggør. Spørgsmålet, vi har stillet tidligere, er med andre ord ikke besvaret endnu: Hvordan, hvis muligt, frigøre sig kritisk fra allerede ubundne og føjelige rumligheder, der opererer under vores opmærksomhedstærskler? Med endnu andre ord: Hvis *Modulations in the horisontal mode* forsøger at konstruere en synliggørende *model af en af de aktuelle topologisk føjelige scenografier*, vi kan befinde os i i vores hverdag, forsøger den så også at etablere en *model for måder at forholde sig til denne topologiske føjelighed på?*

Hvis vi skal præcisere den topologiske føjelighed yderligere, så karakteriserer Lury, Parisi og Terranova vores samtids sociokulturelle topologiske processer som dannet gennem 'auto-spatialisering'.³⁹² Auto-spatialisering er for dem kendetegnet ved et fravær af relationer til et topografisk fastlæggende indre rum, til en etableret indramning. Auto-spatialisering foregår ikke i forhold til et indre, i bestemte forhold til betydningsmæssige indramninger, de være sig eksempelvis rumlige, sociale eller kulturelle, men refererer kun til foregående indramninger, som de kontinuerlige spatialiseringer tager sine nye afsæt i. I denne auto-spatialiserende proces kunne det måske netop i dag være fristende at forsøge at genetablere et topografisk indrammende betydningsrum. Dette vil dog ifølge de tre i dag ikke være en kritisk mulighed, men kun en regressiv flugt fra den topologiske føjeligheds aktualitet. Kombinerer vi beskrivelsen af sådanne auto-spatialiserende processer med den beskrivelse, Lash giver af det imaginæres selvorganiserende smidighed, så får vi den udfordring, en kritisk synliggørende praksis står overfor i dag. Det imaginære er i Lashs analyse som tidligere nævnt ikke længere spekulært blokerende, men udgør

³⁹² Lury/Parisi/Terranova 2012, p. 13 ff., 'autospatialisering' er en benævnelse, de eksplicit henter fra filosofen Gilles Chatélet.

selve det smidige miljø, den atmosfære, vi i dag bevæger os og bevæges føjeligt i. Udfordringen, som vi opfatter den her, består derfor nu i at opnå en form for kritisk aflæsningsposition inde fra disse auto-spatialiserende processer og samtidig undgå at genindsætte det imaginære i en betydningstriangulering med det symbolske og det reelle. En sådan triangulering ville netop blot være en regressiv genetablering af et betydningsrum, en genindramning.

Gilles Deleuze påpeger i forlængelse af den centrale analyse i Cinema 2 af krystalbilledets udfoldelse af *aspektuelle* tidsflager af fortid i tidsbilledet, at der eksisterer en anden side af denne udfoldelse af tidsbilledet. Denne *accentuerer* i stedet en nutid ved at markere – accentuere – simultaniteter af en nutid, som er at forstå som dens mulige ekstreme synspunkter eller spidser. Deleuze skelner således mellem virtuelle 'flager af fortid' og deaktualiserede 'spidser af nutid', som til sammen udgør det krystallinske system.³⁹³ Disse flager og spidser udgør til sammen det brud med det sansemotoriske skema, krystalbilledet etablerer. Som krystalbilledets flager af fortid udfolder virtuelle områder i et udenfor, der ikke kan indeholdes i nuets topografiske tidsrumlighed, kan nutidsspidsene forstås som de korresponderende indbrud af disse udfoldede virtuelle områder i den aktuelle topografiske tidsrumlighed. Når disse udfoldede områder bryder ind i denne aktuelle tidsrumlighed, må de hver især samle sig i koncentrerede tilspidsninger. Krystalbilledet består netop af sådanne korrespondancer mellem virtuelle udvidelser og aktuelle indsnævring, mellem udfoldelser og indfoldelser, akkurat som krystallet som prisme bryder og refrakterer en eller flere lysstråler. Dette har en række konsekvenser. Deleuze fokuserer selv i sine analyser i højere grad på tidsflagerne virtuelle udvidelser af en aktuel tidsrumlighed end på de korresponderende indsnævrede nutidsspidsers indbrud i den samme aktuelle tidsrumlighed, men han giver alligevel disse nutidsspids, disse accenter af en nutid, nogle bestemmelser, vi kan bruge til at udvikle vores analyse her.

Den væsentligste bestemmelse, Deleuze foretager, er den, at i disse nutidsspids deaktualiseres den aktuelle topografiske tidsrumlighed, de bryder ind i. Disse deaktualiseringer er så stærke, at Deleuze tildeler dem kræfterne til at fremprovokere fuldstændige *udfald* ud af de bevægelsesmønstre og kinæstetiske balancepunkter, den sansemotoriske ageren i en topografisk tidsrumlighed er baseret på. Disse bevægelsesudfald er fuldstændige i den forstand, at de er helt uafhængige af den sansemotorik, de falder ud af. Når disse fuldstændige bevægelsesudfald foregår, er der derfor ikke længere tale om egentlige indbrud i en aktuel tidsrumlighed. Disse bevægelsesudfald kan ikke forbindes med nogen aktuel sandsynlig sansemotorisk ageren, som de kan opfattes som varianter, afvigelser eller fejl i forhold til. Disse udfald er derfor fuldstændigt deaktualiserede, de er derfor ikke sandsynlige, men *falske*:

³⁹³ Deleuze 1989 - 2, p. 101 og 130; fr.: 1985, p. 133 og 170. Korrespondancen mellem virtuelle flager og aktuelle spidser i Deleuzes analyse af krystalbilledet er som bekendt bygget over Henri Bergsons koniske tidsopfattelse, som den er optegnet i noteapparatet Deleuze 1989 - 2, p. 294; fr.: 1985, p. 108.

A [...] mutation occurs when aberrations of movement take on their independence; that is, when the moving bodies and movements lose their invariants. There then occurs a reversal where movement ceases to demand the true and where time ceases to be subordinate to movement: both at once.

*Movement which is fundamentally decentred becomes false movement, and time which is fundamentally liberated becomes power of the false which is now brought into effect in false movement.*³⁹⁴

Netop i disse falske bevægelser findes måske en mulig vej ud af et føjeligt imaginære, som det Lash beskriver. Når dette imaginære er føjeligt og ifølge Lash derfor er i stand til at koble med de kontinuerlige sociokulturelle deformationer, der skulle kendetegne den hyperfleksible kapitalisme i dag, så kan infrastruktur-begrebet også her hjælpe os til at forstå denne kobling fra en anden vinkel. Infrastruktur kan således også opfattes som disse koblingsflader af føjeligheder.

Infrastrukturbegrebet vil pege på, at infrastruktur er sammenkoblende, og de føjeligheder, Lash beskriver, er derfor betragtet på denne måde ikke ubundne føjeligheder. For infrastrukturer er ikke blot aktualiseringer af arkivets strukturerende funktion, som vi har berørt det. Infrastrukturer er mere præcist at forstå som netop de aktualiserede koblinger af individuelle og sociokulturelle føjeligheder. Litteraten Lauren Berlant beskriver denne kobling på denne måde:

Infrastructure is not identical to system or structure, as we currently see them, because infrastructure is defined by the movement or patterning of social form. It is the living mediation of what organizes life: the lifeworld of structure. Roads, bridges, schools, food chains, finance systems, prisons, families, districts, norms all the systems that link ongoing proximity to being in a world-sustaining relation. [...] infrastructure is defined by use and movement [...]. "Infrastructure" as that which binds us to the world in movement and keeps the world practically bound to itself.³⁹⁵

Infrastrukturering er altså en bevægelig social formning, der infiltrerer vores livsverden strukturerende indefra. Netop en *infrastruktur*. En kobling mellem vores individuelle og sociokulturelle former parallel med den føjelige kobling, Lash beskriver. Kan denne infrastrukturering altså nok synliggøres som et aktualiseret teknisk arkiv, der rigtigt styrer enhver affektiv rumlighed, som vi har set *Modulations in the horisontal mode* gøre det, så vil en sådan taktisk synliggørelse, der lader infrastrukturen fremstå i sine nøgne aktuelle struktureringer som eksempelvis mekaniske skinneforløb ikke være tilstrækkelig til at arbejde anterospektivt udenfor disse aktuelle infrastrukturer. Infrastrukturer vil nemlig altid infiltrere enhver bevægelse og enhver social form, hvis Berlants definition er korrekt. Det er her, Deleuzes bestemmelse af krystalbilledets nutidsspids er som etablerende falske bevægelser kan pege på en mulig strategi. Disse falske bevægelser kan som nævnt ikke forbindes med nogen aktuel sansemotorisk ageren, hverken reelle eller forestillede. Disse falske bevægelser er netop deaktualiserede. De er bevægelsesudfald, der ikke har bindinger til nogen livsverden. De kan med andre ord ikke infiltreres af de infrastrukturer, som arbejder styrende i bevægelige sociale former.

³⁹⁴ Deleuze 1989 - 2, p. 143; fr.: 1985, p. 186f.

³⁹⁵ Berlant 2016, p. 393-394.

Nu er vi ved at have elementerne til at etablere den kritiske aflæsningsposition, vi har efterlyst. Den position, vi har efterlyst, er en uafhængig aflæsningsposition etableret inde i de auto-spatialiserende processer. Det er dette, disse falske bevægelser skulle kunne tilbyde. Nutidsspidsernes falske bevægelser har som nævnt ikke direkte forbindelse til de styrende bevægelige infrastrukturer. Har de falske bevægelser ikke forbindelser til de infrastrukturelle bevægelser, så har de til gengæld forbindelse med den topologiske auto-spatialisering Lury, Parisi og Terranova beskriver vores samtids sociokulturelle processer som forløbende i. Krystalbilledet, som de falske bevægelser opretter, er netop et *billede* af denne auto-spatialisering. Krystalbilledet har ikke forbindelse til et indre fastlæggende topografisk tidsrum, men arbejder i stedet systematisk selvorganiserende mellem virtuelle tidsflager og korresponderende nutidsspidser. Dette krystalliske system er et topologisk autospatialiserende system. Som Deleuze definerer selve den billedlige eller skærmæssige funktion af det krystalliske system:

The screen itself is the cerebral membrane where immediate and direct confrontations take place between the past and the future, the inside and the outside, at a distance impossible to determine, independent of any fixed point [...]. The image no longer has space and movement as its primary characteristics but topology and time.³⁹⁶

Krystalbilledet arbejder altså, som Deleuze beskriver det, som en skærm eller en membran mellem systemet af virtuelle tidsflagers udfoldelser og deaktualiserede nutidsspidsers indfoldninger.

At vi benytter os af Deleuzes definition på krystalbilledet er ikke i sig selv noget nyt eller originalt greb. Deleuze fokuserer dog selv som nævnt mest på eksempler, der etablerer krystalbilleder ved at lægge vægten på at åbne virtuelle områder, der udfolder flager af fortid indeholdt i det aktuelle topografiske tidsrum. Det er dog vores fornemmelse her, at det i dag vil give større effekt at initiere krystalbilledet primært gennem nutidsspidsers koncentrerede gennembrud af aktuelle topografiske tidsrum. Er den topologiske føjelighed i dag blevet vores imaginære som sociokulturelle realitet, som vi har fulgt Lash og andre beskrive det, så deler den atmosfæriske udviskning, dette medfører, særligt for vores imaginære i højere grad karakteristika med den virtuelt udfoldende del af det krystallinske system. Nutidsspidsernes koncentrerede indfoldninger gennemtrænger derimod på en anden og mere direkte måde dette føjelige imaginæres atmosfæriske karakteristika. Deleuze påpeger selv den større grad af konfrontation med det aktuelle, nutidsspidsernes indbrud medfører, hvor tidsflagerne på sin side 'blot' frigør virtualiteter. Nutidsspidserne er de-aktualiserende: "*The actual is cut off from its motor linkages.*"³⁹⁷ Det er med andre ord ikke ligegyldigt, hvordan krystalbilledet initieres. Er krystalbilledet selv defineret af de topologiske processer, der i dag gør vores imaginære og sociokulturelle realitet føjelig, så kan krystalbilledet, hvis det initieres på den rette måde, stadig levere et billede af denne føjelighed.

³⁹⁶ Deleuze 1989 - 2, p. 125; fr.: 1985, p. 164.

³⁹⁷ Deleuze 1989 - 2, p. 127; fr.: 1985, p. 166.

Hvordan kan vi nu forstå disse nutidsspidsers indbrud? Som krystalbilledets aspektuelle tidsflager åbner virtuelle områder, der udfolder fortider indeholdt i det aktuelle topografiske tidsrum, indfolder nutidsspidserne omvendt mulige fremtider, der ikke kan indeholdes i det aktuelle topografiske tidsrum.³⁹⁸ Deres spidser kan vi forstå som koncentrationer, tidslige sammentrængninger, der er så stærke, at de ikke blot bryder ind i, men bryder igennem det aktuelle topografiske tidsrum. Deri består deres deaktualiseringer. Er disse nutidsspidsers først brudt igennem det aktuelle tidsrum, er det, at der mellem deres spidser som mellem koordinater kan etableres bevægelser, der ikke er tidsrumligt sandsynlige, men i stedet er falske bevægelser. Vi har altså nu at gøre med falske bevægelser, der, netop fordi de er falske, kan fremstille mulige fremtider nu ikke blot som spidser, men som bevægelser. Falske bevægelser i mulige fremtider.

Dermed er det, vi foreslår her, netop et forsøg på at arbejde billedligt strategisk med det imaginære felt, Lash har 'dømt ude' som blot føjeligt imiterende. Dette imaginære kan der i vores forslag her stadig arbejdes krystallisk systematisk med. Det kan der, fordi det imaginære, som vi forstår det, ikke er et spatialt deformerende imaginære, som det Lash beskriver. Det imaginære, som vi forstår det via Deleuze, er et tidsligt funderet topologisk imaginære.

En parallel model

Lad os prøve at forbinde denne beskrivelse af nutidsspidsers etableringer af falske bevægelser i mulige fremtider med *Modulations in the horisontal mode*. Spørgsmålet er, hvordan vi kan genoptage en beskrivelse af installationen. Vi kan vende tilbage til installationens lydlige rumligheder, som vi allerede har beskrevet i forbindelse med de fikserede skinneforløb, der bærer de højttalere, hvorfra de lydlige forløb udsendes. Disse skinneforløb gennemskærer, som vi har beskrevet det, taktisk synliggørende de affektive lydlige forløb, de samtidig afspiller. Installationen afspiller således regelmæssigt en række affektive lydlige rumligheder. Disse rumligheder er nu netop komponeret som et helt enkelt lydligt forløb. Et nærmest banalt dramatisk møde af anspændthed, ankomst, møde og efterfølgende desperat ensomhed. Forløbet er så dramatisk enkelt, at vi her kan forstå det, som om installationen aktivt afstår fra at åbne for den lydlige flerstemmighed, vi har set Louis Marin analysere som en mulighed for at åbne en tilsvarende visuel flerstemmighed.³⁹⁹ Det er som om, *Modulations in the horisontal mode* bevidst vil tvinge de lydligt affektive rumligheders virtualitet ind i et enstemmigt forløb. De lydlige rum, vi kan høre installationen afspille, kan vi som nævnt ikke se, men kun høre. Som sådan er disse lydlige rumligheder potentielt sat fri til at åbne flerstemmige virtuelle rumligheder, der kan udvide deres affektive rækkevidde. Denne potentielle flerstemmige virtualitet benytter installationen sig ikke af. Hvad den i stedet gør er at tvinge disse lydlige rum ind i et dramatisk fremadskridende enstemmigt

³⁹⁸ Deleuze 1989 - 2, p. 125; fr.: 1985, p. 164.

³⁹⁹ Jf. denne afhandlings kapitel '...relokering : at ankomme udefra forfra', referencen er her 'On the Margins of Painting: Seeing Voices', Marin 2001, p. 337-351; fr. original: 'Aux Marges de la Peinture: Voir la Voix', Marin 1988.

forløb. Derved afstår installationen også fra at igangsætte en sådan virtuel flerstemmig *fluktueren* i det visuelle, som vi har set Rodchenko gøre det med sine relokeringer. Hos Rodchenko kræver disse virtuelle fluktueringer af kroppen, at den skal befinde sig i flere forskellige positioner på samme tid, hvis den skal kunne opfatte fotografiernes relokeringer. Det er ikke sådan en virtuel fluktueren, der er på spil i *Modulations in the horisontal mode*. Det, der i stedet er på spil, er en enstemmighed, vi også kan kalde simultanitet. Denne simultanitet opstår netop mellem de forskellige objekter, installationen består af. Lysekronen, ledningerne, bordet, lamperne, aluminiumsrørene, bornholmeruret, højttalerne – de er alle lige aktuelle. Dette er objekter placeret simultant i forhold til hinanden i samme aktuelle tidsrum. Det er således ikke objekter, der skal åbne en virtuel flerstemmighed ud mod forskellige virtuelle forestillingsrum, som de tidsflager Deleuze beskriver. Lysekronen og aluminiumsrørene skal eksempelvis ikke få os til at 'drømme' om eller forestille os disse objekters forskellige verdener eller fortider. Disse objekter er i stedet spidser i en aktuel nutid. Nutidsspidsen er netop kendetegnet ved deres simultane tilstedeværelse.⁴⁰⁰ Denne simultanitet af forskellige nutidsspidsen etablerer, som Deleuze beskriver det, en konfrontation mellem disse spidser. De kan ikke, som fortidsflager kan det, udfolde deres virtuelle rum inde i og under hinanden i tidlige flager. Deres simultanitet etablerer i stedet en række antagonistiske forhold, der gør, at de ikke kan indeholdes i det aktuelle tidsrum, de alle gør krav på. De må derfor som samlet system bryde igennem dette aktuelle tidsrum ud mod mulige fremtider. Vi har altså at gøre med en simultanitet af aktualiteter, som markerer et aktuelt tidsrums begrænsede tidsrumlige kapacitet, og derfor må bryde med den, deaktualisere den. Er dette deaktualiserede system først brudt ud af det aktuelle tidsrum, kan 'usandsynlige' forbindelser eller bevægelser tegne sig mellem de spidser, objekterne hver især udgør. En usandsynlig simultanitet, der netop derfor kan etablere falske bevægelser mellem deres koncentrerede spidser. Disse falske bevægelser er netop usandsynlige, og de etablerer derfor ikke et alternativt tidsrum, vi som betragtere nu blot kan projicere os ind i sansemotorisk. Lad os se på installationen igen. Er forbindelserne mellem installationens objekter ikke netop usandsynlige, falske? Installationen markerer efter vores opfattelse netop en aktuel tidsrumlighed. Her er to rum skitseret. Én lejlighed under en anden. Men de er kun lige akkurat skitserede, særligt med stukkens indramning, men også med de hverdagsobjekter, lejlighederne er møbleret med. Skitsen er akkurat så tilpas tydelig, at den stadig kan deaktualiseres af de objekter, installationen samlet set består af. For hvad er det for forbindelser og bevægelser, man kan tegne mellem disse objekter? Vi har tidligere noteret, at installationen både markerer en afstand til betragterrummets aktualitet særligt via stukkens indramning, men at den også overlejrer de to rum særligt via de objekter, et bord og et hængende telefonrør, der trænger igennem stukloftets indramning. Denne kombination af afstand og overlejring er kun tilsyneladende paradoksal, for den peger på, at installation forsøger at oprette en anden type rumlighed end den topografiske rumlighed, vi her i første omgang har benyttet til at beskrive denne paradoksalitet med. Idet bordet og telefonrøret trænger ned igennem loftet mellem de to lejligheder, så kan vi opfatte det sådan, at

⁴⁰⁰ Deleuze 1989 - 2, p. 117; fr.: 1985, p. 153.

disse to objekter, netop idet de bryder ned i betragterrummets aktualitet i den underste lejlighed, både accentuerer dette rums aktualitet, men også derved inddrager alle de andre objekter, der indgår i det system af nutidsspidsler, installationen består af, i denne accentuering. De to objekter 'vipper' så sige hele installationens system af objekter ned i en accentuerende gennembrydning af det aktuelle tidsrum, vi kan befinde os i som betragtere. Derved har de mærket alle installationens objekter med den aktualitet, de gennembryder. Men denne gennembrydning inddrager derved samtidig det aktuelle betragterrum i dette *virtuelle* system af objekter. Det aktuelle betragterrum vippes altså fra sin side op i dette virtuelle system. Nu har vi en mere præcis beskrivelse af, hvad nutidsspidsernes deaktualisering består af. Den består her i dette tilfælde af en sådan gensidig udveksling, hvor et aktuelt topografisk tidsrum og et virtuelt topologisk system gensidigt vipper ind i hinanden. En sådan gensidighed er netop den centrale definition, Deleuze giver af krystalbilledet: "It is an actual-virtual circuit on the spot, and not an actualization of the virtual in accordance with a shifting actual."⁴⁰¹

Vi har efterlyst ikke blot en taktisk synliggørelse af, hvordan et aktualiseret teknisk arkiv infrastrukturelt gennemskærer, afgrænser og regulerer den topologiske føjelighed i et moderne kapitalistisk dispositiv, som det vi skulle befinde os i i dag, men også en strategisk *model for* måder at forholde sig til denne topologiske føjelighed på. Det er vores opfattelse, at *Modulations in the horisontal mode* ikke blot foretager en taktisk synliggørelse, men også forsøger at opstille en sådan strategisk model. I installationens taktiske synliggørelse trænger en teknisk virtuel infrastruktur igennem en række affektive rumligheder og aktualiseres derved. I den strategiske model vippes en affektiv aktualitet ind i et virtuelt system og deaktualiseres. Forskellen mellem taktik og strategi kan måske her på skrift synes subtil, men mere præcist har forskellen at gøre med håndteringen af de overlejringer mellem affekt og arkiv, som vi er interesserede i med denne afhandling. I installationens taktiske synliggørelse trænger et teknisk arkiv (som infrastruktur) igennem et affektivt felt, der som udgangspunkt udspiller sig uden for betragteren i de lydige rumligheder, installationen gennemspiller. I den strategiske model derimod befinder det affektive sig umiddelbart i betragterens aktuelle topografiske tidsrum, der nu i næste moment vippes ind i installationens virtuelle system af objekter i en gensidig overlejring. Det affektives udgangspunkt har altså skiftet plads i et skifte, der svarer til forskellen mellem at være modtager og afsender.⁴⁰² I den taktiske synliggørelse modtager vi som betragtere en analytisk synliggørelse, i den strategiske model er vi som betragtere i højere grad inddraget som medkonstruerende afsendere i forsøg på at etablere andre mulige falske synteser mellem affekt og arkiv end de gældende og sandsynlige. Installationen inviterer dermed dets betragtere til at indgå i en konstruktiv proces, der fungerer anderledes end de to tidligere eksempler, vi har beskæftiget os med. Denne proces handler dog også her om at forsøge at konstruere andre forbindelser mellem affekt og arkiv. Hvad dette kan være for konstruktioner, har

⁴⁰¹ Deleuze 1989 - 2, p. 80; fr.: 1985, p. 107.

⁴⁰² Jf. Tygstrup 2015.

hverken denne afhandling eller installationen noget fast eller sandsynligt bud på. Installationen leverer blot en model, der skal initialisere en sådan konstruktiv anterospektiv proces.

Har vi altså tidligere med kimbilledet peget på, hvordan *Modulations in the horisontal mode* forsøger at finde en taktisk åbning af den uskelnelighed, der kendetegner den topologiske føjeligheds dispositiv, så den kan synliggøres, så har vi i næste omgang forsøgt at applicere Deleuzes bestemmelser af såkaldte nutidsspidsers falske udfald som en måde at forstå, hvordan installationen prøver at etablere en strategisk model for måder at forholde sig til denne topologiske føjelighed på.

Men hvordan kan en og samme installation både fungere taktisk synliggørende og strategisk konstruktiv? Det enkle svar vil være, at den taktiske synliggørelse fremstår særlig tydeligt i de momenter, hvor installationen afspiller sit dramatisk lydige forløb, der fremhæver og dermed synliggør særligt højttalernes gennemskæring af de affektive rumligheder, der udgør det dramatiske møde. Den strategisk konstruktive model fremhæves omvendt i de længere passager, hvor installationen står stille. I disse passager nivelleres eller ligestilles de objekter, installation består af, så de netop kan fremstå som et simultant system og fremtvinge den gensidige overvejning, der etablerer et krystalbillede. Dette er en forsimpning, idet de to funktionsmåder i praksis eksisterer samtidig, men denne forsimpning fremhæver den omstændighed, at installationen er i stand til at tildele dets objekter forskellige vægte og positioner alt efter, hvilket af de to greb det sætter i spil.

I det strategiske greb, installationen foretager, vipper det altså dets betragtere ind i det simultane system af nutidsspidsers, installationen her består af. Betragterne skal nu forsøge at navigere affektivt i dette system. I og med at dette system er et simultant system, skal betragterne altså forsøge at forbinde dets nu ligestillede objekter. Tekniske installationer, skinneforløb, nedsænkede højttalere, lamper, lysekroner, et bornholmerur, et telefonrør, et sofabord og fragmenter af et gulv markerer nu de koordinater, betragterne skal forsøge at forbinde til betydnings- og bevægelsesmæssige sammenhænge. Om dette er muligt for den enkelte betragter, kan vi ikke vurdere her, men vi forstår det sådan, at installationen bevidst har gjort disse forbindelser vanskelige at gennemføre som sandsynlige forbindelser, betragterne kan projicere den affektive topografi, de på forhånd bærer med sig, ind i. Hvordan forbinde eksempelvis nedsænkede højttalere og skinneforløb med et bornholmerur og lamper? Disse forskellige tidlige markeringer – eksempelvis tekniske installationer iblandet et umiddelbart tilbageskuende hjemligt miljø af gammeldags møbler – peger i stedet på en spredning af den affektive topografi, betragterne på forhånd bærer med sig. Betragterne vippes altså ind i en tidlig spredning, en spredning der netop er topologisk. De forbindelser og bevægelser, der kan dannes i denne spredning er topografisk betragtet falske forbindelser og bevægelser, der mangler det 'kit', der får et topografisk forankret sansemotorisk skema til at hænge sammen. Spredningen er ikke total, men lige nøjagtig tydelig nok til, at der etableres en deaktualisering af den affektive tidsrumligt bundne aktualitet, betragterne bærer med sig. Resultatet er etableringen af parallelle topologiske kroppe. Sådan fungerer det

krystalbillede, *Modulations in the horisontal mode* fremprovokerer. Installationen forsøger altså ikke at katapultere sine betragtere ud i en fri virtualitet, der skal få dem til at ankomme udefra forfra, som vi har set Rodchenkos fotografi gøre det. Installationen forsøger i stedet at etablere en parallel til den topologiske føjelighed, der løber igennem betragternes topografiske tidsrumligheder. Den forsøger med andre ord at etablere et billede, et krystalbillede, af denne topologiske føjelighed. Her drejer det sig derfor ikke om frigørelse etableret omkring en virtuel frisættelse, som den Rodchenko opsøger, men om overvejende at folde betragternes aktuelle topologiske føjelighed med et deaktualiserende system. Denne foldning etablerer en billedlig falsk parallel, der skal gøre det muligt at forsøge at lære at navigere i deaktualiserede parallelle topologiske forløb. Parallelle idet de forløber ved siden af eller forskudt fra de topologiske føjeligheder, der løber aktuelt infrastrukturelt styrende gennem vores livsverden. Disse parallelle navigeringer har, som vi vil forstå det her, karakter af *aflæringer* af de sansemotoriske sandsynligheder, vi navigerer via i vores livsverdens aktuelle topografi. Denne aflæring foregår, idet vi forsøger at navigere i falske bevægelsesplaner, der aldrig kan indlemmes i den topologiske føjelighed, vi aktuelt er fikseret i. Det er på denne måde, vi foreslår, at *Modulations in the horisontal mode* forsøger at foretage strategisk anterospektive greb ud i mulige fremtider. Installationen stiller en model for aflæringer frem. En model, der skal generere tydelige topologiske spredninger, der kan fungere som paralleller til den topologiske føjelighed, vi aktuelt er fikseret i.

Befinder vi os, som vi antog i begyndelsen af dette kapitel om paralleller, i moderne kapitalistiske samfund i dag altid på forhånd i de topologiske områder af relokeringende uskelneligheder, Rodchenko efterstræber at bryde ud i via sit fotografi, så vender *Modulations in the horisontal mode* altså helt enkelt den strategi, Rodchenko benyttede sig af, om. Aktualiseres disse topologiske områder af uskelneligheder i dag i bevægelige infrastrukturer, så består den strategi, installation benytter sig af, i at deaktualisere denne bevægelighed. Installationen forsøger således som nævnt ikke at ankomme udefra forfra gennem virtuelle uskelneligheder, men stiller i stedet en model op for parallelle deaktualiseringer. Det drejer sig her ikke om at ankomme udefra forfra, men om at etablere en model for falske gennemløb. Nok netop derfor fremstår *Modulations in the horisontal mode* som en model. En model af en lejlighed som en af de infrastrukturer, vi befinder os i. Og så alligevel ikke helt, denne lejlighed er ikke en sandsynlig lejlighed. Det er en falsk lejlighed og derfor netop en konstruktivt imaginær mulighed. En lejlighed til at konstruere falske mulige fremtider som paralleltider. Man kan ikke bryde ud af det ubundne, men man kan etablere paralleller til det, krystalliske modeller af det.

Epilog : kritiske kroppe

“[...] *the combination constructs another invisible*”⁴⁰³

Denne afhandling har fra begyndelsen været drevet af et umiddelbart uopnåeligt mål. Et ideal om muligheden af en moderne kritisk synliggørende billedpraksis. Ved at opfatte tre eksempler på moderne billedpraksis som kritiske synliggørelser har vi fulgt forsøg på at omgå den spekulært blokerende skærm, Lacan mener befinder sig foran det reelle. Selvfølgelig vender skærmen altid tilbage. Er den omgået, reetablerer den sig i samme øjeblik, vi vågner op af den kritiske synliggørelses drøm. I den lacanianske blikteori, vi har støttet os til i etableringen af afhandlingens begrebsapparat, reetablerer subjektets spalte mellem blik og syn sig altid i samme øjeblik, vi vågner op og vil se og begribe det billede, vi angiveligt nu har fået et kritisk blik for.⁴⁰⁴ En kritisk synliggørende billedpraksis er således altid mindst et eller flere skridt – eller måske snarere blikke – bagud. I den virkelighed, vi vågner op til, har overlejringerne mellem affekt og arkiv allerede etableret nye og andre usynligheder bag de kritiske billeder, vi har etableret, som Lyotard bemærker det i den citatstump, der indleder denne epilog. Men de kritisk synliggørende billedpraksisser er alligevel ikke håbløse af den grund. Fordi der netop er tale om praksisser, forfalder de som påpeget gennem afhandlingen ikke til at tro på billedet som umiddelbart appellerbart og/eller territorielt afgrænseligt. De nøjes derfor heller ikke med blot at foretage taktiske synliggørelser af allerede eksisterende overlejringer mellem affekt og arkiv, men forsøger også strategisk at foreslå retrospektive eller anterospektive alternativer til disse eksisterende overlejringer. De forsøger derved at udsætte de eksisterende overlejringer mellem affekt og arkiv i en kritisk eller truet tilstand ved at opstille alternativer til disse. Alternativer der ikke endnu er realiseret og måske aldrig kan realiseres. De eksempler, vi har fulgt, har således både en kritisk skrøbelighed, men også et kritisk håb i sig. De insisterer på hver sin måde på at opstille mulige eller umulige alternativer, der stiller de gældende dispositive overlejringer i en kritisk situation.

I teorien er det forholdsvist enkelt at sandsynliggøre, at selve udgangspunktet for at foretage billedlige synliggørelser af overlejringer mellem affekt og arkiv eksisterer. At der overhovedet eksisterer maskerede overlejringer mellem affekt og arkiv kan således, som vi har gjort det, sandsynliggøres med Lacans L-skema. I denne skematik trækkes egoet i en skærmrelation mod blikket, netop fordi denne imaginære relation foregår som en maskeret og derfor usynlig transport af arkivets store Anden igennem Subjektets ubevidste affektive felt, før det placerer egoet i blikkets blændende og tiltrækkende punkt.⁴⁰⁵ Altså en i den spekulære skærm maskeret transport af arkivets store Anden igennem et ubevidst affektivt felt. Denne afhandling har dog ikke som det primære været interesseret i at få verificeret teori. Interessen har i stedet været samlet om at følge billedkunstneriske eksempler, der på forskellige måder både er i stand til taktisk at synliggøre disse

⁴⁰³ Lyotard 2011, p. 226.

⁴⁰⁴ jf. Lacan 2004, p. 65 ff.

⁴⁰⁵ Som redegjort for i afsnittet ‘At åbne den spekulære blokering’.

overlejringer og til på samme tid at foreslå strategiske alternativer til dem. At det overhovedet er muligt taktisk at synliggøre disse allerede eksisterende overlejringer, som vi i deres konkrete eksekveringer har forstået som dispositiver, er den ene af de to opdagelser, afhandlingen har gjort ved at følge de tre valgte eksempler. De tre eksempler udfører deres taktiske synliggørelser på tre forskellige måder.

I Andrey Tarkovskys *Spejlet* synliggøres overlejringerne mellem affekt og arkiv ved at konfrontere to billeder med hinanden. De to billeder bringes i denne konfrontation til at røbe deres overlejringer gennem deres morfologiske kohærens. Et rundt pigeansigt i affekt konfronteres med billeder fra den politiske statspropagandas arkiv af en opsendelse af en rund ballon. De to billeders gensidige udvekslinger af affektiv bevægelse og arkivisk fiksering er vi nu som betragtere vidne til i en synliggørende triangulerende relation.

Aleksander Rodchenko benytter sig af en anderledes nærmest aggressivt synliggørende taktik, der forsøger at rive fundamentet væk under betragterens aktuelle kropsligt forankrede orientering i vedkommendes omverden. I hans tidlige enkeltramme-fotografi konstrueres bevidst en slags iscenesat spekulær miskendelse, der skal få fotografiets betragtere til at opdage, at det, de ved første øjekast troede konstituerede det affektive rum, fotografiet inviterer ind i, ved nærmere eftersyn viser sig at være etableret af synets diskursive rutiner, af arkiviske rutiner.

Vinyl -terror & -horror forsøger med *Modulations in the horisontal mode* at synliggøre, hvordan de affektive rumligheder, der omgiver betragterne, gennemskæres af arkivet i dets aktualiseringer som fikserende infrastrukturer.

Vi har altså her eksempler på tre forskellige taktikker til at synliggøre de overlejringer mellem affekt og arkiv, der foregår maskeret i den imaginære relation. Den viden alle tre eksempler synes at ligge inde med, er som nævnt den, at disse overlejringer ikke kan afbildes eksempelvis i en direkte appelform eller i en perceptuelt afgrænset repræsentations form. Disse overlejringer må så at sige provokeres eller krænges ud af det negative felt, som overlejringerne mellem affekt og arkiv foregår i. Et disparat felt, hvor affekten fikseres arkivisk samtidig, som arkivet bringes i affektiv bevægelse, idet de krydser ind i hinanden. Denne disparation må nu tvinges ud i et positivt forhold mellem affekt og arkiv for at kunne synliggøres. Dette positive forhold etablerer de tre eksempler ved at krænge disse overlejringer ud, så de kan udfolde sig i betragterne. Det er på denne måde, de tre eksempler forsøger at omgå det, vi har kaldt skærmens spekulære blokering. Det er således netop ikke *billeder*, de tre eksempler sigter mod at etablere. Det, de i stedet forsøger at etablere, er affektive bevægelser, der overlejres reciprok med deres arkiviske fikseringer i betragternes kropslige oplevelser af værkerne. Alle de tre valgte eksempler arbejder dog alligevel som et delmoment i deres synliggørende taktikker med noget figurativt genkendeligt, vi kan gøre os billeder af. Hos Tarkovsky genkendelige situationer, hos Rodchenko tilsyneladende genkendelige motiver og hos Vinyl -terror & -horror genkendelige rumligheder. Billedet *har* en funktion i disse

tre eksempler, men netop kun som en momentan skærm, der skal passeres eller omgås, for at kunne krænge overlejringerne mellem affekt og arkiv ud i den aktuelle betragters krop og oplevelse. Sådan fungerer eksemplernes taktiske synliggørelser.

Blot ved at følge de tre eksemplers forskellige taktiske synliggørelser af overlejringer mellem affekt og arkiv har vi en begyndende skitse til, hvad vi kan kalde en affekternes anvendte semiotik. I en samtidskultur, der angiveligt i stadig højere grad er kendetegnet ved en topologisk føjelighed, der kan beskrives som sømfrie infrastrukturelle overgange mellem affekt og arkiv, er en sådan skitse i sig selv i høj grad værdifuld. Af den moderne billedkunsts arkæologiske synliggørelser, kan vi måske i dag lære mere om den affekternes semiotik, det kræver at navigere aktivt og kritisk i denne topologiske føjelighed.

Den anden opdagelse, afhandlingen mener at have gjort, er den, at de tre eksempler også viser, at det er muligt at arbejde strategisk synliggørende. De tre eksempler forsøger at synliggøre mulige alternativer til de eksisterende dispositive overlejringer, de har synliggjort taktisk. De nøjes således ikke blot med at foretage taktiske synliggørelser, men stiller også strategiske modeller op for alternative overlejringer mellem affekt og arkiv. Disse modeller stiller de op ved at foretage henholdsvis retrospektive eller anterosektive synliggørelser. Disse synliggørelser foretager de i og med de æstetiske elementer, de arbejder med, de være sig henholdsvis filmisk tidslige forbindelser, fotografiske koordinater og installatoriske rumligheder. De æstetiske modeller stilles op for med dem at forsøge at slippe ud af de gældende dispositivers overlejringer af affekt og arkiv. Spejlets protagonist Alexei forsøger således at slippe ud retrospektivt ved gennem erindrende genoplevelser at etablere nye forbindelser mellem begivenheder i det liv, han allerede har levet. Denne model kan vi kalde en *post-tidslig* anamnetisk model.⁴⁰⁶ Rodchenko forsøger at tvinge betragterne ud af de gældende overlejringer via en perceptuelt nulstillende obstruktion af disse, det vi har benævnt at konstruere mulige ankomster udefra forfra. Denne model kan vi kalde en *præ-tidslig* perceptuel model, der etableres via konstruktionen af rene førtidslige sansninger, det Deleuze og Guattari benævner *percepter*.⁴⁰⁷ Vinyl -terror & -horror forsøger i deres installation at etablere en model for genereringer af parallelle deaktualiserede topologiske rumligheder. Denne model kan vi slutteligt kalde en *intra-tidslig* topologisk model. Altså en post-tidslig, en præ-tidslig og en intra-tidslig model for etableringer af alternative overlejringer mellem affekt og arkiv. Når vi har valgt afhandlingens tre specifikke eksempler, er det netop, fordi deres strategiske synliggørelser spreder sig over disse tre modeller. Det giver os på denne måde en begyndende typologi for, hvilke alternative modeller, der kan synliggøres strategisk med indenfor det moderne episteme.

⁴⁰⁶ Denne model har vi blot beskrevet flygtigt i afhandlingen, da fokus i gennemgangen af *Spejlets* to dokumentariske sekvenser var at sandsynliggøre og opbygge afhandlingens grundlæggende analyseapparat. De to andre eksemplers modeller har vi til gengæld forsøgt at beskrive så nøje som muligt.

⁴⁰⁷ Deleuze / Guattari 1996, p. 207 ff.

Med denne konkluderende opstilling af en typologi over mulige modeller for strategiske synliggørelser kan dette kritiske projekt måske her til slut synes lidt blodfattigt. Det har dog bestemt ikke været meningen at aflive dette projekt med denne afhandling. Når vi derfor i tillæg til de tre tidlige bestemmelser også har betegnet de tre modeller anderledes deskriptivt som henholdsvis en *anamnetisk*, en *perceptuel* og en *topologisk* model, er det for også at fremhæve, at disse strategiske modeller faktisk er tænkt som alternative overlejringer mellem affekt og arkiv, der skal muliggøre etableringer af andre kroppe end dem, vi aktuelt befinder os i. De tre eksemplers strategiske modeller er således ikke kun teoretiske eller semiotiske modeller af tidsligheder, de forsøger også æstetisk at foreslå andre sammensætninger af det overlejringsfelt mellem affekt og arkiv, som kroppe udgøres af. Betraget på denne måde handler de tre eksempler henholdsvis om at forsøge at (gen)danne en aldrig realiseret krop ved at trække sig erindrende tilbage; om at ankomme udefra forfra i en permanent revolutionering af den kropslige fundering, der aldrig vil gøre det muligt igen at samle sig i en (borgerlig) krop og slutteligt om at etablere topologisk deaktualiserede kroppe, der altid vil befinde sig i paralleller til den aktuelle infrastrukturelt bundne krop. De handler med andre ord om at stille spejle op, om at ankomme på ny og om at etablere paralleller, som vi har peget på med de tre analytiske hovedkapitlers titler. De tre eksempler forsøger altså ikke kun at foretage taktiske synliggørelser af allerede eksisterende overlejringer af affekt og arkiv i aktuelle oplevende kroppe. De forsøger også, og det er den egentlige kritiske handling, æstetisk at synliggøre modeller for alternative kroppe. De forsøger at muliggøre konstrueringer af andre kroppe, kritiske kroppe. Disse kritiske kroppe er nu rigtignok blodfattige, de kan ikke umiddelbart manifestere sig i noget kød. ”*Kunst begynder ikke med kødet men med huset*”, som Deleuze og Guattari formulerer det.⁴⁰⁸ Det er denne kritisk konstruktive tankegang, vi har sigtet efter at følge i denne afhandling.

⁴⁰⁸ Deleuze / Guattari 1996, p. 234.

Dansk resumé

Afhandlingen 'Synliggørelser - Det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv' foreslår et billedbegreb, der opfatter det moderne billedlige felt som etableret via synliggørelser af krydsfelter mellem affekt og arkiv. Disse synliggørelser må foregå som vidensarkæologisk kritiske praksisser.

De processer, der i moderniteten reelt danner og udgør vores aktuelle virkelighed, kan ifølge afhandlingens opfattelse ikke afbildes direkte territorielt og i positive termer, men må synliggøres indirekte. Opfattet på denne måde stiller moderniteten en grundlæggende navigationsudfordring, som denne afhandling er optaget af. Hvordan overhovedet navigere kulturelt indirekte?

Afhandlingen har ved udviklingen af sin problemstilling støttet sig henholdsvis til lacaniansk blikteori for billedfeltets vedkommende og kulturanalytisk til de senere års udvikling af en kritisk analyse af den moderne kulturs tiltagende topologiske fjøelighed. Til forståelsen af eksisterende og mulige sammenhænge mellem affekter og arkiver, trækkes for affekt-fænomenets vedkommende primært på Gilles Deleuzes affektteori, for arkivbegrebets henholdsvis på Jacques Derrida og Michel Foucaults forskellige men forbundne arkivforståelser.

Afhandlingen undersøger rækkevidden og potentialet i den foreslåede arkæologisk synliggørende billedpraksis ved at følge tre forskellige moderne synliggørende taktikker. Aleksander Rodchenkos forsøg på at nulstille den visuelle perceptionsproces i sit enkeltramme-fotografi, Andrey Tarkovskys arbejde med billedlig anamnese og kunstnerduoen Vinyl -terror & -horrors nutidige installationspraksis, der sigter mod at etablere parallel-rumligheder. De tre eksempler arbejder dog ikke kun taktisk med at synliggøre allerede eksisterende krydsfelter mellem affekt og arkiv, de foreslår også strategiske veje ud af disse allerede eksisterende krydsfelter. De udvikler således, som afhandlingen forstår det, alternative overlejringer mellem affekt og arkiv, der skal muliggøre etableringer af andre kroppe end dem, vi aktuelt befinder os i.

Afhandlingens forskningsbidrag er at foreslå og udvikle det nævnte billedbegreb og at påbegynde en slags typologi over den arkæologisk synliggørende billedpraksis' taktiske og strategiske muligheder.

English summary

The dissertation 'Synliggørelser - Det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv' ('To render visible – The Modern Image In the Intersection between Affect and Archive') proposes a concept of the image that understands the modern image as established by rendering visible intersections of affect and archive. These renderings of visibility are performed as critical archaeological practices.

It is, according to the dissertation, not possible directly territorially or in positive terms to picture the processes that really establishes and shapes our actual modern reality. These instead have to be rendered visible indirectly. Conceived this way modernity poses a fundamental navigational challenge. Is it even possible to navigate culturally in indirect ways? This question is an ongoing challenge the dissertation tries to find answers to. Developing its conceptual frame the dissertation takes its departure in Jacques Lacans theory of the gaze as well as in the recent development of a theory of sociocultural topology and its analysis of the increasingly smoothness of our modern culture of today. To develop an understanding of real and possible intersections between affect and archive the dissertation draws primarily on Gilles Deleuze concerning the phenomena of affect. The concept of the archive is explained via Jacques Derrida and Michel Foucaults different but still related understandings of the archive.

The dissertation examines the reach and potential of its proposed concept of the modern image as being visibility rendering practices by following three different modern artistic tactics of visibility rendering. Aleksander Rodchenkos experiments with resetting the process of visual perception in his single-frame photography, Andrey Tarkovskys experiments with pictorial anamnesis and finally an example of the artist group Vinyl -terror & -horrors installation practice that tries to establish spaces of parallelity. The three examples are, in addition to their tactical visibility renderings, also experimenting with developing what this dissertation understands as a strategic visibility rendering. This as a method to try to develop ways to escape the already given intersections of affect and archive, that they have rendered visible tactically. They are, as this dissertation understands their work, in their strategic practices developing alternative intersections of affect and archive that are intended to make possible the creation of bodies alternative to the ones, we are currently in position of.

The research contribution of the dissertation is to propose and develop the above mentioned concept of the modern image and begin to develop a kind of typology of the tactical as well as strategical possibilities of visibility rendering image practices.

Illustrationer

Note

Rodchenko & Stepanova arkivet ved State Pushkin Museum of Fine Arts, Moskva, ligger inde med rettigheder, negativer og vintagettryk af alle de gengivne fotografier af Aleksander Rodchenko. De er gengivet her med tilladelse fra arkivets bestyrer Alexander Lavrentiev.

Udstillingsfotos fra *Nouvelles histoires de fantômes*, Palais de Tokio, Paris 2014, er egne optagelser.

Fotos af *Modulations in the horisontal mode* er venligst stillet til rådighed af Vinyl -terror & -horror.



1. Andrey Tarkovsky *Spejlet* skærmlip, 41 min.



2. Andrey Tarkovsky *Spejlet* skærmlip, 41 min.



3. Andrey Tarkovsky *Spejlet* skærmlip, 85 min.



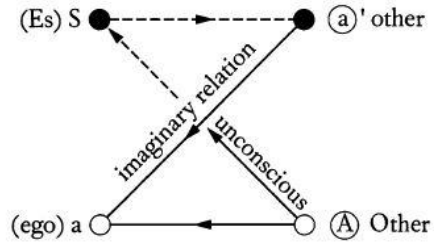
4. Andrey Tarkovsky *Spejlet* skærmlip, 60 min.



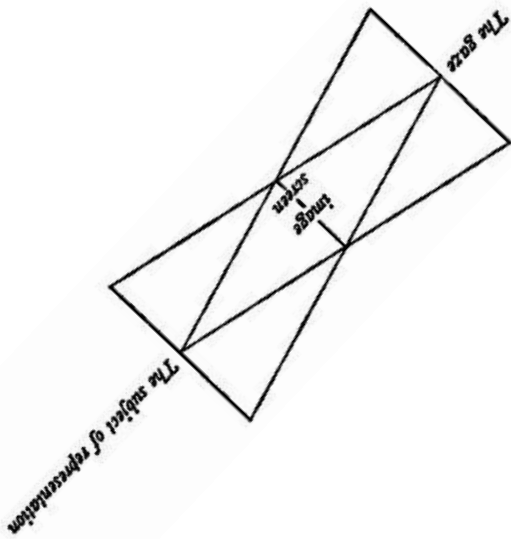
4. Andrey Tarkovsky *Spejlet* skærmlip, 61 min.



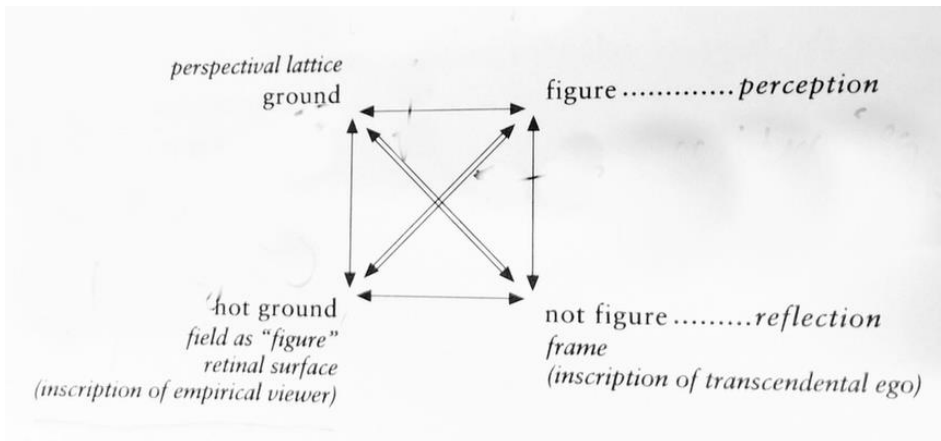
L SCHEMA



5. Jacques Lacan, L-Skema ('Seminar on "The Purloined Letter"', Lacan 2002, p. 54)



6. Jacques Lacan, synsmodel, her roteret så dens positioner sammenfalder med L-Skemaet ovenfor ('what is a Picture?', Lacan 1978 p. 106)



7. Rosalind Krauss, overlejring af Klein-gruppe og L-skema (Krauss 1993, p. 20)



8. Andrey Tarkovsky *Spejlet* skærmlip, 16-18 min.



9. Andrey Tarkovsky *Spejlet* skærmlip, 32-33 min.



10. *Nouvelles histoires de fantômes*



11. *Nouvelles histoires de fantômes*



12. *Nouvelles histoires de fantômes*

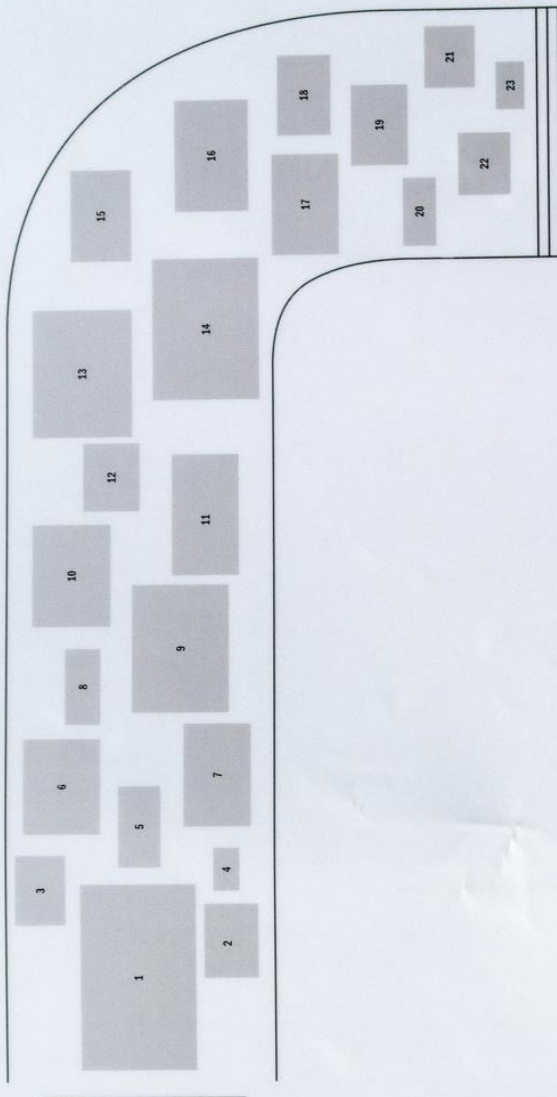


13. Fra Angelico *Jomfru Marias bebudelse*
San Marco Klostret ca. 1440-1441

Georges Didi-Huberman Mnemosyne 42 2012-2014

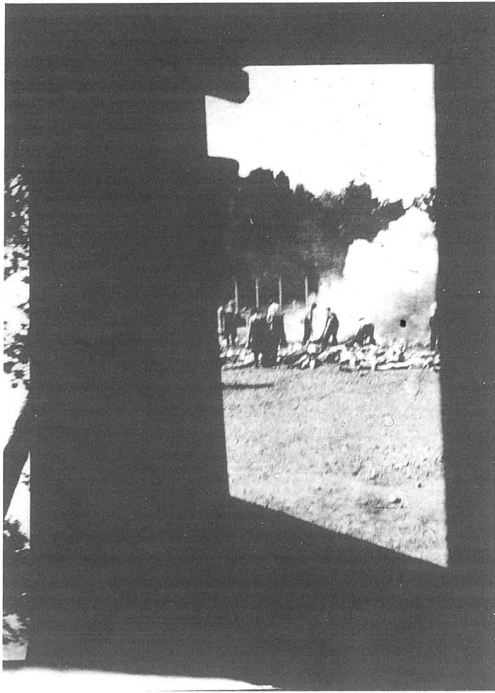
Mnemosyne 42 est un hommage à la planche 42 de l'atlas *Mnemosyne* consacrée aux gestes de lamentation. Le dispositif de *Mnemosyne 42* se présente comme une planche d'atlas (mesurée mille mètres environ) et animée. Elle est « posée » sur le sol de la verrerie et se regarde depuis une courbe, comme on regarde la mer depuis le bordage d'un bateau. Son thème est identique, mais les exemples choisis font le chemin qui va de la période classique عبرة à Warburg jusqu'au cinéma moderne et contemporain : Eisenstein avec Pasolini, Gaubier Rocha avec Theo Angelopoulos, Paradjanov avec Zhao Liang, Jean-Luc Godard avec Harun Farocki... L'installation inclut aussi des images ethnologiques et des documents tirés de l'histoire politique. L'enjeu de ce travail consiste, en effet, à donner une idée de l'énergie que les survivants déploient autour de leurs morts. Elle aboutit même à une interprétation politique de la planche 42 en montrant comment les « peuples en armes » sont susceptibles, dans certaines conditions, de s'engager dans un geste d'émancipation capable de faire d'eux des « peuples en armes ».

Mnemosyne 42 is a tribute to plate 42 of the atlas *Mnemosyne*, which is devoted to gestures of lamentation. *Mnemosyne 42* is displayed as an outside, animated atlas plate (approximately 1000 square meters). It is "set" on the floor of the glass-roofed area and is viewed from a walkway, as we would contemplate the sea from the rail of a boat. Its theme is identical, but the examples chosen follow the path that goes from the classical period dear to Warburg right up to modern and contemporary cinema: Eisenstein with Pasolini, Gaubier Rocha with Theo Angelopoulos, Paradjanov with Zhao Liang, Jean-Luc Godard with Harun Farocki... The installation also includes ethnological images and documents drawn from political history. The issue at stake in this work is indeed to give an idea of the energy that survivors unfold over their dead. It even leads to 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"].



- | | | | | | |
|---|--|----|---|----|---|
| 1 | Theo Angelopoulos, <i>Le Regard d'Ulysse</i> , 1995. | 7 | Vsevolod Pudovkin, <i>La Mer</i> , 1926. | 17 | Pier Paolo Pasolini, <i>La Rabbia</i> , 1953. |
| 2 | Sergueï Paradjanov, <i>Les Chevaux de feu</i> , 1965.
— <i>La Légende de la forteresse de Souram</i> , 1984. | 8 | Pier Paolo Pasolini, <i>Médée</i> , 1969. | 18 | Filippo Bonini Barradi, <i>Plan séquence d'une mort</i>
criée, 2004. |
| 3 | Arzuval Paiechian, <i>Neus</i> , 1989.
Anonyme espagnol, <i>El enferno de Buenaventura</i>
Durruti, 1936. | 9 | Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, <i>Le Cuirassé</i>
Potemkine, 1925. | 19 | Zhao Liang, <i>Pétilion, la cour des plaignants</i> , 1996-
2009. |
| 4 | Anonymes byzantins, <i>Épithaphes, XVI-XVIII. Tissus</i>
brodés, Photo GDH. | 10 | Jean Rouch, <i>Cimetière dans la falaise</i> , 1951. | 20 | Robin Anderson et Bob Connelly, <i>Black Harvest</i> ,
1992. |
| 5 | Bertold Brecht, <i>Kriegslied</i> , 1955. Photographies,
plaquettes 39, 46 et 55. Photo anonymes et
Francisco Goya, <i>Dessins de la guerre</i> , 1810, 1815.
Grawers, plaquettes 12, 16, 20, 21, 23, 46, 50,
52, 55-57, 60, 62-66, 69 et 79-80. Photos GDH. | 11 | Gauber Rocha, <i>Terra em transe</i> , 1967. | 21 | Dominique Abel, <i>Aube à Grenade</i> , 1999. |
| 6 | Moksen Makhmalbaf, <i>Once Upon a Time</i> , <i>Cinema</i> ,
1992. | 12 | Alexandre Doujanko, <i>Arsenal</i> , 1929. — <i>Id... La Terre</i> ,
1930. | 22 | Bas Jan Ader, <i>I Am too Sad to Tell You</i> , 1971. |
| | | 13 | Jean-Luc Godard, <i>Vivre sa vie</i> , 1962. | 23 | Colita, <i>Carmin Anaya sur son lit de mort</i> , 1963.
Photographies. |
| | | 14 | Harun Farocki, <i>Übertragung</i> , 2007. Vidéo | | |
| | | 15 | Anonyme grec, <i>Pleureuses, Ve siècle avant J.-C.</i>
Vase peint. Anonyme romain, <i>Scrophiage avec</i>
<i>Médée, 1er siècle avant J.-C.</i> — <i>Marbre</i> , Photo GDH. | | |
| | | 16 | Pier Paolo Pasolini, <i>Il Viaggio secondo Mitton</i> ,
1964. | | |

14. udstillingsoversigt fremlagt til besøgende i *Nouvelles histoires de fantômes* (2016)



Figures 3–4. Anonymous (member of the *Sonderkommando* of Auschwitz). Cremation of gassed bodies in the open-air incineration pits in front of the

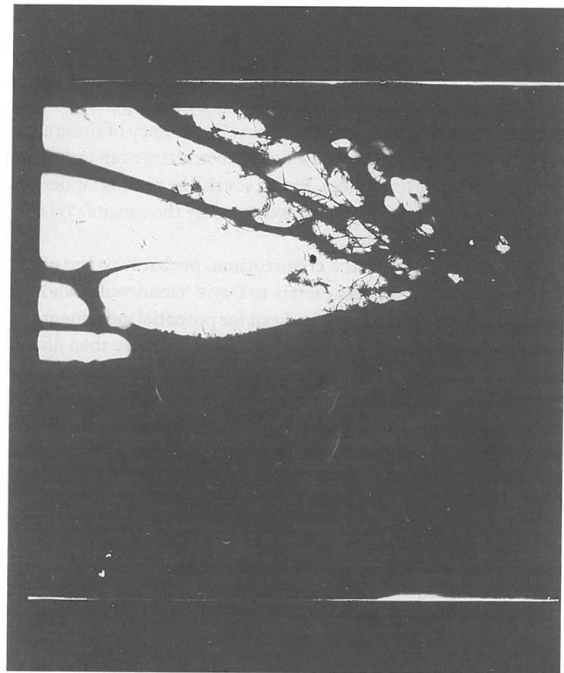


gas chamber of crematorium V of Auschwitz, August 1944. Oswiecim, Auschwitz-Birkenau State Museum (negative nos. 277–278).

15 – 16. Anonym *Auschwitz* (kilde: Didi-Huberman 2008)



Figures 5–6. Anonymous (member of the *Sonderkommando* of Auschwitz). Women being pushed toward the gas chamber at crematorium V of Auschwitz,

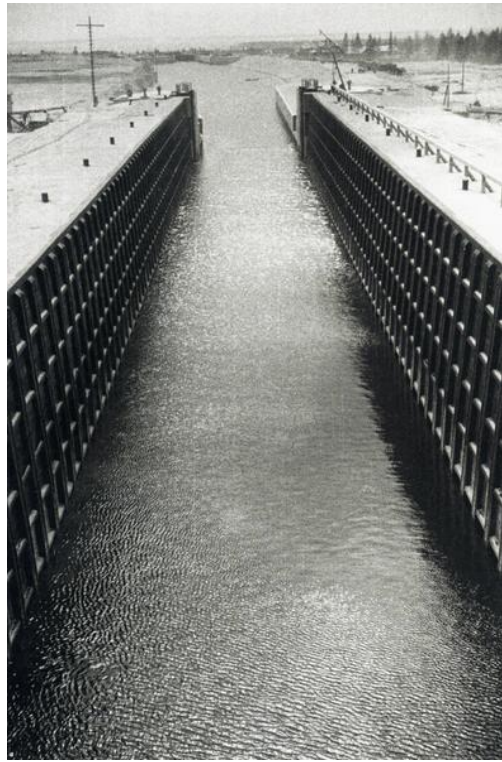


August 1944. Oswiecim, Auschwitz-Birkenau State Museum (negative nos. 282–283).

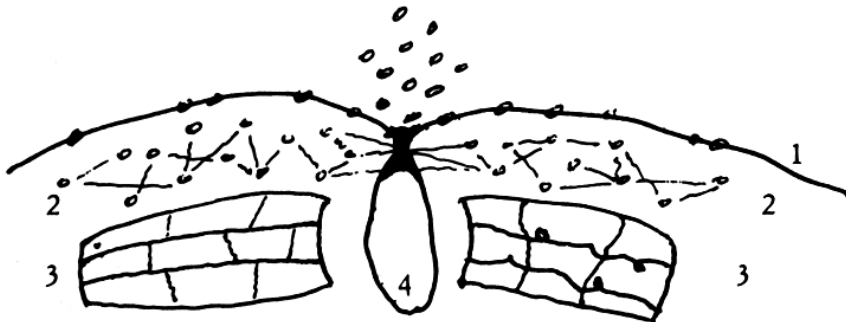
17 – 18. Anonym *Auschwitz* (kilde: Didi-Huberman 2008)



19. A. Rodchenko *Kvinde med Leica* (1932)



20. A. Rodchenko *Hvidehavskanalen* (1933)



1. Line of the outside
2. Strategic zone
3. Strata
4. Fold (zone of subjectivation)

21. Gilles Deleuze: *Foucault-diagram* (Deleuze 1986/2004, her gengivet i engelsk ovs.)



22. A. Rodchenko *Brandtrappe* (1925)



23. A. Rodchenko *Et hus i Miasniskaya* (1925)



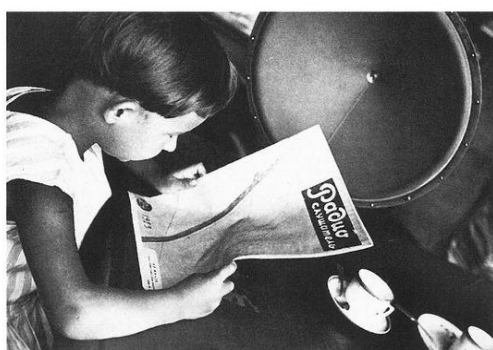
24. A. Rodchenko *Et hus i Miasniskaya* (1925)



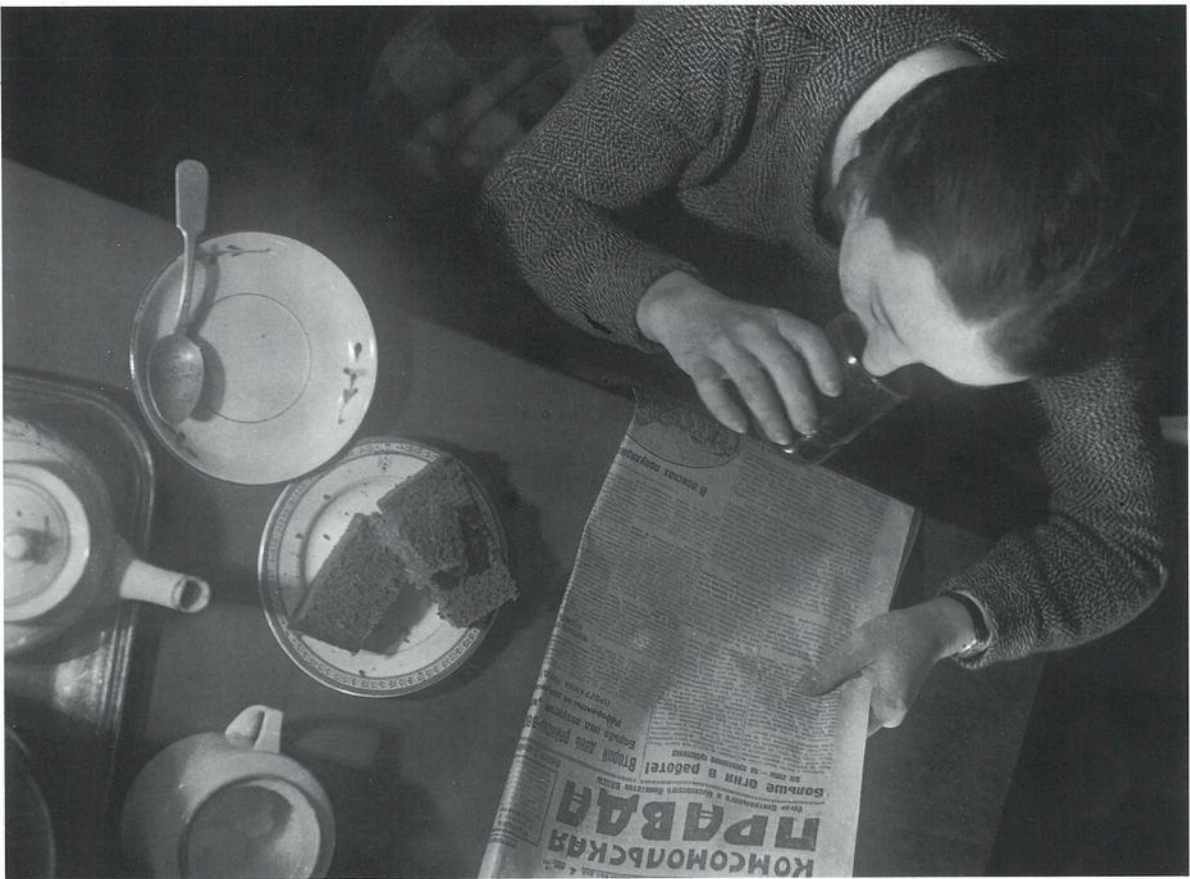
25. A. Rodchenko *Et hus i Miasniskaya* (1925)



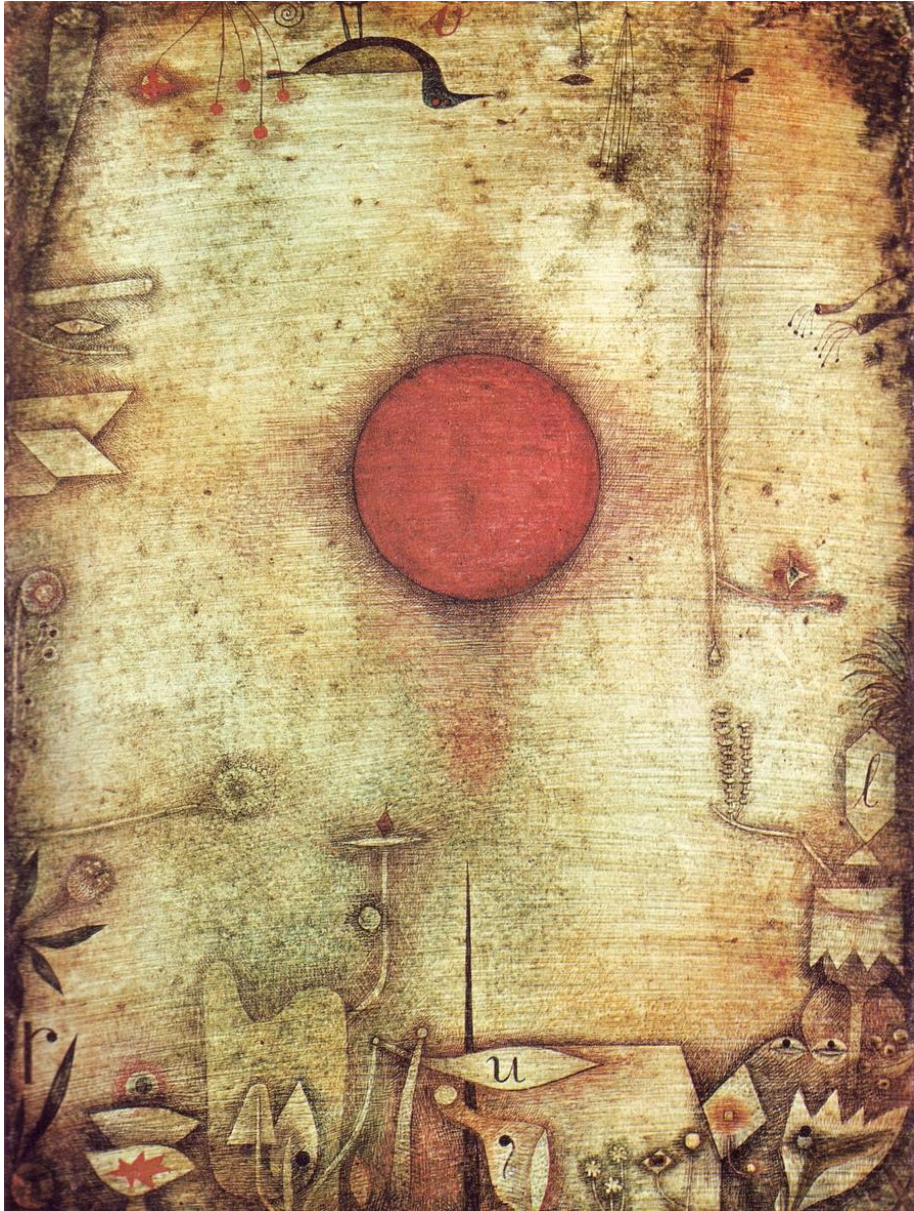
26. A. Rodchenko *Radiolytter* (1929)



27. A. Rodchenko *Radiolytter* (1929) udvalgte alternative rammer



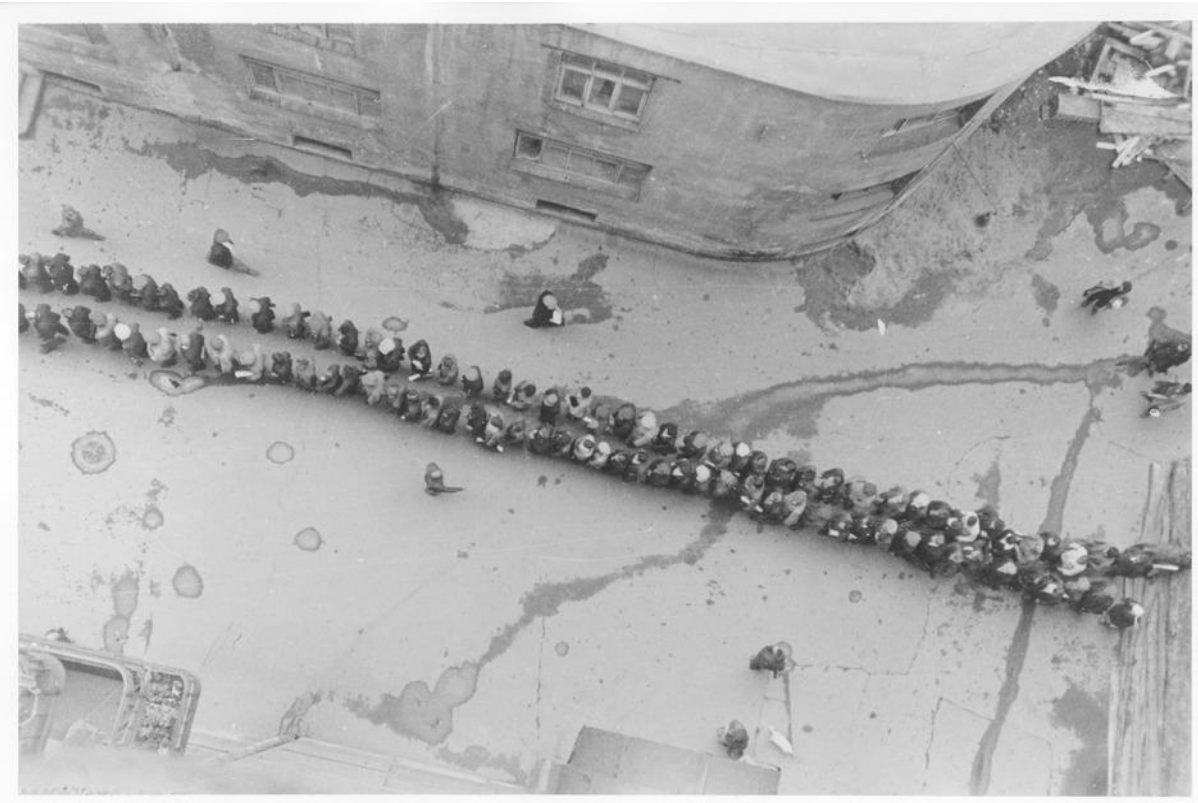
28. A. Rodchenko *Morgente* (1928)



29. Paul Klee *Ad Marginem* (1930) Kunstmuseum Basel



30. A. Rodchenko *Samling til demonstration* (1928)



31. A. Rodchenko *Kø* (1928)



32 – 33. Vinyl -terror & -horror *Modulations in the horisontal mode* (2016) UCC København



34 – 35. Vinyl -terror & -horror *Modulations in the horisontal mode* (2016) UCC København

Bibliografi

- Agamben, Giorgio (2009a): *The Signature of All Things : On Method*, Zone Books, New York
- Agamben, Giorgio (2009b): *What is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford University Press, Stanford
- Alliez, Éric / Bonne, Jean-Claude (2007): 'Matisse-Thought and the Strict Quantitative Ordering of Fauvism' i Mackay (ed.): *Collapse Vol. III: Unknown Deleuze*, Urbanomic, Falmouth
- Alpers, Svetlana (1983): *The Art of Describing*, The University of Chicago Press, Chicago
- Andreasen, Torsten (2016): 'Arkivets pleroma - Et løfte om lykke', *Kultur og Klasse* nr. 21, København
- Bal, Mieke (1999): *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago
- Barthes, Roland (1986): *The Responsibility of Forms*, Blackwell, Oxford
- Barthes, Roland (1987): *Det lyse kammer, bemærkninger om fotografiet*, Politisk Revy, København
- Barthes, Roland (2002): *Oevres complètes, III 1968-1971*, Éditions du Seuil, Paris
- Barthes, Roland (2004): *Forfatterens død og andre essays*, Gyldendals Bogklubber, København
- Benjamin, Walter (1979): 'Doctrine of the Similar' (1933), *New German Critique*, No. 17, (Spring, 1979), pp. 65-69
- Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften Band I-VII*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Benjamin, Walter (1998): *Kulturkritiske essays*, Gyldendal, København
- Belting, Hans (2005): 'Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology', *Critical Inquiry*, Winter 2005; 31,2
- Belting, Hans (2011): *An Anthropology of Images*, Princeton University Press, Princeton
- Berlant, Lauren (2016): 'The commons: Infrastructures for troubling times', *Environment and Planning D: Society and Space* 2016, Vol. 34(3) 393-419
- Birnbaum, Daniel / Hirsch, Nikolaus / Graw, Isabelle (2011): *Art and Subjecthood – The Return of the Human Figure in Semiocapitalism*, Sternberg Press, Berlin
- Birnbaum, Daniel / Hirsch, Nikolaus / Graw, Isabelle (2012): *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Sternberg Press, Berlin
- Boehm, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin
- Bois, Yve-Alain (1996): 'To Introduce a User's Guide. Formless: A User's Guide', *Excerpts*, October, Nr. 78 (Autumn, 1996), pp. 21-37
- Bolt, Mikkel (2011): *En anden verden*, Forlaget Nebula, København
- Bois, Yves-Alain / Krauss, Rosalind (1997): *Formless : a user's guide*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts
- Borggreen, Gunhild / Gade, Rune (red.) (2013): *Performing Archives/Archives of Performance*, Museum Tusulanum Press, København

- Bredekamp, Horst (2003): 'A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft' i Zimmermann, Michael F. (ed.): *The art historian, national traditions and institutional practices*, Williamstown
- Bredekamp, Horst (2010): *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Berlin
- Buchloh, Benjamin H. D. (1984): 'From Faktura to Factography', *October*, Vol. 30 (Autumn, 1984), pp. 82-119
- Buchloh, Benjamin H. D. (1999): 'Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive', *October*, Vol. 88 (Spring, 1999), pp. 117-145
- Carman, Taylor / Hansen, Mark B. N. (2004): *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge University Press, Cambridge
- Clark, T. J. (1982): *Clement Greenberg's Theory of Art*, *Critical Inquiry*, Vol. 9, No. 1 pp. 139-156, The University of Chicago Press, Chicago
- Clark, T.J. (1999): *Farewell to an Idea*, Yale University Press, London
- Crary, Jonathan (1990): *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT, Cambridge
- Crary, Jonathan (2000): *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT, Cambridge
- Debord, Guy (1995): *The Society of the Spectacle*, Zone Books, New York
- Dehs, Jørgen (2003): *Æstetiske teorier*, Syddansk Universitetsforlag, Odense
- DeLanda, Manuel (2002): *Intensive Science & Virtual Philosophy*, Continuum, London
- Deleuze, Gilles (1983): *Cinema 1 - L'Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris
- Deleuze, Gilles (1985): *Cinema 2 - L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris
- Deleuze, Gilles (1986/2004): *Foucault*, Les Éditions de Minuit, Paris
- Deleuze, Gilles (1989): *Cinema 1, Cinema 2*, University of Minnesota Press, Minnesota
- Deleuze, Gilles (1992): 'What is a Dispositif?' i T.J. Armstrong (red.): *Michel Foucault – Philosopher*, Routledge, New York
- Deleuze, Gilles (1997): 'Literature and Life', *Critical Inquiry* 23 (Winter 1997), The University of Chicago Press, Chicago
- Deleuze, Gilles (2002): *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, Paris
- Deleuze, Gilles (2004): *Foucault*, Det lille forlag, Frederiksberg
- Deleuze, Gilles (2005): *Francis Bacon : The Logic of Sensation*, Continuum, London
- Deleuze / Guattari (1996): *Hvad er filosofi?*, Samlerens Bogklub, København
- Deleuze / Guattari (2005): *Tusind Plateauer*, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, København
- Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris
- Derrida, Jacques (1970): *Om Grammatologi*, Arena, København

- Derrida, Jacques (1987): *The Truth in Painting*, The University of Chicago Press, Chicago
- Derrida, Jacques (1990): *Memoirs of the Blind – The Self-Portrait and Other Ruins*, The University of Chicago Press, Chicago
- Derrida, Jacques (1991): *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Réunion des Musées Nationaux
- Derrida, Jacques (1995): *Mal d'archive, une impression freudienne*, Galilée, Paris
- Derrida, Jacques (1996): *Archive Fever – a freudian impression*, University of Chicago Press, Chicago
- Dickerman, Leah (2012): *Inventing Abstraction*, Thames & Hudson, London
- Didi-Huberman, Georges (1990a): *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris
- Didi-Huberman, Georges (1990b): *Devant l'image: Questions posée aux fin d'une histoire de l'art*, Editions de minuit, Paris
- Didi-Huberman, Georges (1996): 'The Supposition of the Aura: The Now, The Then, and Modernity', i: Francis, Richard / Shaw, Sophia. (red.): *Negotiating Rapture*, Museum of Contemporary Art, Chicago
- Didi-Huberman, Georges (2003a) 'History and Image: Has the 'Epistemological Transformation' Taken Place?' i *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices* (Williamstown, 2003), 128–43
- Didi-Huberman (2003b): 'Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism' i Farago, Claire / Zwijnenberg, Robert (red.): *Compelling Visuality - The Work of Art in and out of History*, University of Minneapolis Press, Minneapolis
- Didi-Huberman, Georges (2003c): *Images malgré tout*, Editions de Minuit, Paris
- Didi-Huberman, Georges (2005): *Confronting Images : questioning the ends of a certain history of art*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania
- Didi-Huberman, Georges (2006): *Ninfa Moderna*, diaphanes, Zürich-Berlin
- Didi-Huberman / Ebeling, Knut (2007): *Das Archiv Brennt*, Kulturverlag Kadmos, Berlin
- Didi-Huberman, Georges (2008): *Images in Spite of All*, The University of Chicago Press, Chicago
- Didi-Huberman, Georges (2009): *Survivance des Lucioles*, Les Éditions de Minuit, Paris
- Didi-Huberman, Georges (2011) *Atlas – How to Carry the World on One's Back?*, udstillingskatalog, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- Easterling, Keller (2014): *Extrastatecraft - The Power of Infrastructure Space*, Verso, London
- Ebeling, Knut (2012): *Wilde Archäologien I - Theorien der Materiellen Kultur von Kant bis Kittler*, Kulturverlag Kadmos, Berlin
- Ebeling, Knut (2016): *Wilde Archäologien II - Begriffe der Materialität der Zeit von Archiv bis Zerstörung*, Kulturverlag Kadmos, Berlin
- Ernst, Wolfgang (2013): *Digital Memory and the Archive*, University of Minnesota Press, Minneapolis

- Ernst, Wolfgang (2014): 'Temporalizing Presence and 're-presencing' the Past', i Angerer, Marie-Luise / Bösel, Bernd / Ott, Michaela (red.): *Timing of Affect*, Diaphanes, Zürich
- Flusser, Vilém (1993): *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Bollmann, Düsseldorf
- Flusser, Vilém (2011a): *Für eine Philosophie der Fotografie*, edition flusser, Berlin
- Flusser, Vilém (2011b): *Into the Universe of Technical Images*, University of Minnesota Press, London
- Foster, Hal (1990): 'Some Uses and Abuses of Russian Constructivism', i: *Art into Life*, katalog, The Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle
- Foster, Hal (1996): 'The Archive without Museums', *October* 77, Summer 1996
- Foster, Hal (2004): *Prosthetic gods*, The MIT Press, Cambridge
- Foster, Hal (2012a): 'Preposterous Timing', *London Review of Books*, 8, November 2012
- Foster, Hal (2012b): 'Post-Critical', *October* 139, Winter 2012, p. 3-8
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, Paris
- Foucault, Michel (1969): *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris
- Foucault, Michel (1982): 'The Subject and Power', *Critical Inquiry*, vol. 8, No. 4 (Summer 1982), p. 777-795, The University of Chicago Press, Chicago
- Foucault, Michel (1998): 'Andre rum', *Slagmark* Nr. 27, Aarhus Universitet
- Foucault, Michel (2001a): *Dits et écrits I 1954-1975*, Gallimard, Paris
- Foucault, Michel (2001b): *Dits et écrits II 1976-1988*, Gallimard, Paris
- Foucault, Michel (2004): *La Peinture de Manet*, Seuil, Paris
- Foucault, Michel (2005): *Vidensarkæologien*, Philosophia, Aarhus
- Foucault, Michel (2006): *Ordene og tingene*, Det lille forlag, Frederiksberg
- Foucault, Michel (2009): *Manet and the Object of Painting*, Tate Publishing, London
- Freedberg, David (1989): *The Power of Images*, The University of Chicago Press, Chicago
- Gadamer, Hans-Georg (2004): *Sandhed og metode*, Systime, Viborg
- Galloway, Alexander R. (2012): *The Interface Effect*, Polity Press, Cambridge
- Godard, Jean-Luc (2008): *Histoire(s) du Cinema*, 1988-1998, Film, DVD, Artificial Eye, London
- Gough, Maria (2005): *The Artist as Producer - Russian Constructivism in Revolution*, University of California Press, Berkeley
- Greenberg, Clement (1986 -): *The collected essays and criticism*, vol. 1-4, University of Chicago Press, Chicago
- Gregg, Melissa / Seigworth, Gregory J. (2010): *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, London
- Hansen, Mark B. N. (2004): *New Philosophy for New Media*, Cambridge, London

- Hansen, Mark B. N. (2012): 'Engineering Pre-individual Potentiality: Technics, Transindividuation and 21st-Century Media', *SubStance* #129, Vol. 41, no. 3, 2012
- Harman, Graham (2015): *Die Rache der Oberfläche: Heidegger, McLuhan, Greenberg*, Walther König, Köln
- Heidegger, Martin (1977): *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970, Band 5: Holzwege*, Vittorio Klosterman, Frankfurt an Main
- Heidegger, Martin (2000): *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7: Vorträge und Aufsätze*, Vittorio Klosterman, Frankfurt an Main
- Jay, Martin (1993): *Downcast Eyes*, University of California Press, Berkeley
- Khan-Magomedov, Selim O. (1986): *Rodchenko – The Complete Work*, Thames and Hudson, London
- Kittler, Friedrich A. (1999): *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford
- Kittler, Friedrich A. (2010): *Optical Media*, Polity Press, Cambridge
- Kjær, Michael (2016): 'Poetisk materiale', *Passepartout – Skrifter for Kunsthistorie* nr. 37 'Materialitet', Århus
- Krauss, Rosalind (1993): *The Optical Unconscious*, MIT, Cambridge
- Kølle, Anders (2014): *Beyond Reflection*, Atropos Press
- Lacan, Jacques (1973): *Le Séminaire de Jacques Lacan – Livre XI*, Éditions du Seuil, Paris
- Lacan, Jacques (1968 [1949]): 'The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I', *New Left Review* 51, September-October 1968
- Lacan, Jacques (1978): *Seminar XI – The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Norton & Company, New York
- Lacan, Jacques (2002): *Écrits – The First Complete Edition in English*, Norton & Company, New York
- Lacan, Jacques (2004): *Psykoanalysens fire grundbegreber*, forlaget politisk revy, København
- Lash, Scott / Lury, Celia (2007): *Global Culture Industry: The Mediation of Things*, Polity, Cambridge
- Lash, Scott (2012): 'Deforming the Figure: Topology and the Social Imaginary', *Theory, Culture & Society*, 2012 # 29
- Lavrentiev, Alexander (red.) (2007): *Alexander Rodchenko – Revolution in Photography*, katalog, Hayward Gallery / Moscow House of Photography, Moscow
- Lavrentjev/Gassner (1982): *Rodchenko Fotografien*, Schirmer/Mosel, München
- Lazzarato, Maurizio (2014): *Signs and Machines – Capitalism and the Production of Subjectivity*, Semiotext(e), Los Angeles
- Lodder, Christina (1983): *Russian Constructivism*, Yale University Press, London
- Lodder, Christina (2000): 'Promoting Constructivism: Kino-fot and Rodchenko's move into photography', *History of Photography*, 24:4, 292-299, Routledge, London
- Lury, Celia / Parisi, Luciana / Terranova, Tiziana (2012): 'Introduction: The Becoming Topological of Culture', *Theory, Culture & Society*, 29(4/5), Sage

- Liotard, Jean-Francois (2011): *Discourse, Figure*, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Malraux, André (1999): *Le musée imaginaire*, Gallimard, Paris
- Manoff, Marlene (2004): 'Theories of the Archive from Across the Disciplines', *Portal: Libraries and the Academy*, Vol. 4, No. 1 (2004), pp. 9–25. The Johns Hopkins University Press, Baltimore
- Manovich, Lev (2001): *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge
- Manning, Erin (2009): *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*, The MIT Press, Cambridge
- Margolin, Victor (1997): *The Struggle for Utopia*, The University of Chicago Press, Chicago
- Marin, Louis (1988): 'Aux marges de la peinture : voir la voix', *L'Écrit du temps*, 1988, nr 17: Voir, dire, p. 61-72
- Marin, Louis (2001): *On Representation*, Stanford University Press, Stanford
- Massumi, Brian (1995): 'The Autonomy of Affect', *Cultural Critique*, Nr. 31, The Politics of Systems and Environments, Part II (Autumn, 1995), pp. 83-109, University of Minnesota Press
- Massumi, Brian (2002): *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, Duke University Press, Durham
- Mégard, Nolwenn (2016): 'From Verticality to Horizontality', i: Zimmermann, Michael F. (red.) *Vision in Motion*, Diaphanes, Berlin
- Merleau-Ponty, Maurice (1960): *Signes*, Gallimard, Paris
- Merleau-Ponty, Maurice (1964a): *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris
- Merleau-Ponty, Maurice (1964b): *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris
- Merleau-Ponty, Maurice (1968): *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, Evanston
- Merleau-Ponty, Maurice (1993): 'Eye and Mind' i Johnson, Galen A. / Smith, Michael B. (red.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, Evanston
- Merleau-Ponty, Maurice (1999): *Om sprogets fænomenologi – udvalgte tekster*, Samlerens Bogklub, København
- Merleau-Ponty, Maurice (2007): 'Indirect Language and the Voices of Silence' i Lawler, Leonard / Toadvine, Ted (red.): *The Merleau-Ponty reader*, Northwestern University Press, Evanston
- Mézil, Éric (red.) (2014): *La Disparition des Lucioles*, udstillingskatalog, Collection Lambert en Avignon, Actes Sud, Arles
- Mitchell, W.J.T. (2005): *What Do Pictures Want?*, The University of Chicago Press, London
- Nagel, Alexander / Wood, Christopher S. (2010): *Anachronic Renaissance*, Zone Books, Cambridge
- Nagel, Alexander (2012): *Medieval Modern - Art Out of Time*, Thames and Hudson, London
- Nancy, Jean-Luc (2005): *The Ground of the Image*, Fordham University Press, New York
- Panofsky, Erwin (1980): *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Verlag Volker Spiess, Berlin
- Parikka, Jussi (2012): *What is Media Archaeology?*, Polity, Cambridge
- Parisi, Luciana (2012): 'Digital Design and Topological Control', *Theory, Culture & Society*, 2012 # 29

- Parisi, Luciana (2014): 'Digital Automation and Affect' i Angerer, Bösel, Ott (red.): *Timing of Affect*, Diaphanes, Zurich
- Pasolini, Pier Paolo (1978): *Freibeuterschriften*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin
- Petersen, Anne Ring (2009): *Installationskunsten mellem billede og scene*, Museum Tusulanums Forlag, København
- Rancière, Jacques (2004): *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London
- Rancière, Jacques (2009): 'Do Pictures Really Want to Live?', *Culture, Theory & Critique*, 2009, 50(2–3), p. 123–132
- Rancière, Jacques (2010): *Dissensus – On Politics and Aesthetics*, Continuum, London
- Rennert, Anne (2008): *Rodchenkos Metamorphosen*, Deutscher Kunstverlag, München – Berlin
- Richter, Gerhard (2007): *Thought-Images, Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford University Press, Stanford
- Rodchenko, Alexandr (2005): *Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and other Writings*, Museum of Modern Art, New York
- Røssaak, Eivind (red.) (2010): *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
- Sharma, Devika / Tygstrup, Frederik (red.) (2015): *Structures of Feeling – Affectivity and the Study of Culture*, De Gruyter, Berlin
- Schwarte, Ludger (2004): 'Raumbildungsprozesse. Zur Logik des dynamischen Bildraums bei Goodman, Boehm und Foucault. Mit einem Exkurs über den Fetischcharakter der Dingwahrnehmung.', i Franck Hofmann, Stavros Lazaris u. Jens E. Sennwald (red.): *Dynamik. Beiträge zu einer Praxis des Raums*, p. 73 – 96, Bielefeld
- Shapiro, Gary (2003): *Archaeologies of Vision*, The University of Chicago Press, Chicago
- Sloterdijk, Peter (1999-2004): *Sphären I-III*, (I: Blasen, II: Globen, III: Schäume), Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Sprung, Joachim (2011): *Bildatlas, åskådning och reproduktion, Aby Warburgs Mnemosyne-atlas och visualiseringen av konsthistoria kring 1800/1900*, Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet
- Steiner, Henriette / Veel, Kristin (red.) (2015): *Invisibility Studies - Surveillance, Transparency and the Hidden in Contemporary Culture*, Peter Lang, Bern
- Steinskog, Erik / Petersson, Dag (2005): *Actualities of Aura*, NSU Press, Svanesund
- Stiegler, Bernd (2009): 'When a Photograph of Trees is almost like a Crime', *Études photographiques*, 23, mai 2009
- Sylvester, David (1990): *The brutality of fact, interviews with Francis Bacon*, Thames and Hudson, London
- Synessios, Natasha (2001): *Mirror - The Film Companion*. I. B. Tauris, London
- Tanke, Joseph J. (2009): *Foucault's Philosophy of Art: A Genealogy of Modernity*, Continuum, London
- Tarkovsky, Andrey (1986): *Sculpting in Time*, University of Texas Press, Austin
- Thrift, Nigel (2008): *Non-representational theory: space, politics, affect*, Routledge, New York
- Toft, Jens (1993): 'Noter om Klee', *Periskop* nr. 1 - 1993, Københavns Universitet

Tupitsyn, Margarita (1996): *The Soviet Photograph 1924-1937*, Yale University Press, New Haven

Tupitsyn, Margarita (2003): 'Aleksandr Rodchenko: Woman with a Leica or 'Letters not about Love'', *History of Photography*, 27:2, 172-187, Routledge, London

Tygstrup, Frederik (2013): 'Affekt og rum', *Kultur & Klasse* nr. 116, København

Tygstrup, Frederik (2015): 'Figura' i Dinesen, Cort Ross: *Slaughterhouse*, Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og konservering - Arkitektkolen, København

Virilio, Paul (2010): *Bunker archeology*, Princeton Architectural Press, New York

Warburg, Aby (1999): 'Mnemosyne, Indledning (sidste version) 1929', *Passage – Tidsskrift for litteratur og kritik*, 31/32, tysk originalversion: http://www.engramma.it/engramma_v4/warburg/fittizia1/28/028_einleitung.htm

Werckmeister, Otto Karl (2006): 'The Turn from Marx to Warburg in West German Art History, 1968-1990' i Andrew Hemingway (ed.): *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Pluto Press, London

Internetadresser

Adresser tilgået d. 12.12.2016

Bergman, Ingmar: *Persona* (1966):

<https://www.youtube.com/watch?v=-frAtoagpWg>

Eikones Bildkritik, forskningscenter:

<https://eikones.ch/>

Marker, Chris (1999): *One Day in the Life of Andrei Arsenevich*:

<https://www.youtube.com/watch?v=z6C68Ss4jCQ>

Nouvelles histoires de fantômes, udstilling, Palais de Tokyo, 2014:

<http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/georges-didi-huberman-et-arno-gisinger>

Nouvelles histoires de fantômes, videogennemgang af udstillingen, egenproduceret:

https://1drv.ms/v/s!AkFDSchEFFV1muoxXYfdbP_a3VuKOO

Tarkovsky, Andrey: *Spejlet* (1975):

<https://www.youtube.com/watch?v=9Yn9q25NWAw>

Vinyl -terror & -horror: *Modulations in the horisontal mode*

<https://vimeo.com/185284481>

Waddington, Laura(2004): *Border*

<http://www.laurawaddington.com/film.php?film=1>

Warburg, Aby: Mnemosyneprojektet, planche 42 med tilhørende beskrivelse og referencer:

http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=1042

Warburg, Aby - Guide to reading Plate 42 (transl. by Elizabeth Thomson), Engramma no. 2, oktober 2000:

<http://www.engramma.it/rivista/tavola/inglese/ottobre/saggio.html>