

# Bernhard Waldenfels

## ZRCALO, SLED IN POGLED

H genezi slike

Večina slikovnih koncepcij boleha za tem, da začenjajo previsoko, namreč na ravni slikovnih del in slikovnih medijev. Zaradi tega pri doživljanju slike nismo pozorni na razpoke in brezna. Ta očitek zadeva tako filozofske teorije slike kot tudi umetnostno teorijo, umetnostno zgodovino in muzejsko prakso, ki se ne zna več čuditi temu, da obstaja nekaj takega kot slike. Vendar lahko zaradi ponovnega navdušenja nad slikovnim in zaradi ikonoklazma sklepamo na fascinacijo nad slikovnim, ki daleč presega kulturno zalogo slik.

181

Pričujoči razmislek se vrti okoli geneze slike, ki omogoča vdor v zaprtost nekega v lepi ali pa nič več v lepi videz ujetega estetskega sveta, tako da se pri tem sprostijo tako pred- kot tudi post-estetski motivi umetnosti. Umetnost terja genealogijo, ki bo enakovredna Nietzschejevi genealogiji morale ali Husserlovi genealogiji logike. Kontingenca razporeditev redov, ki »obstajajo«, ne da bi bile trdno določene, kaže tako nazaj, za obstoječe rede, kot tudi preko sebe, oboje v nerazločljivi prepletenosti. Nekemu *être brut* ustreza *art brut*, ki se niti ne začne niti ne konča pri sami sebi.<sup>1</sup> To nas ne uči le filozofskega ovedenja razporeditve vidnega in slikovnega, temveč tudi moderne slikovne prakse,

<sup>1</sup> Glede koncepcije razporeditve, ki je osnova za naslednje obravnave slike, prim. *Ordnung im Zwielicht* [Razporeditev v somraku] (1987). S pomočjo priloženih »slikovnih razporeditev« sem skušal pokazati, kaj se ubeseduje v tekstih.

znotraj katere se vedno znova stikajo in krepijo arhaični in revolucionarni momenti. Upanje na vse večjo deziluziacijo, med katero dojemamo slike vedno bolj kot slike brez zunajestetskih učinkovanj, se izkaže za varljivo. Vprašanje »Kaj je slika?« se zastavlja z vse večjo nujnostjo, kolikor več novih slikovnih form si prilasti naše izkustvo.<sup>2</sup> Glede na raznolikost vidikov, ki jih je treba upoštevati, so naše fenomenološko navdahnjene analize zastavljene poudarjeno skopo. Gre za to, da označimo nekatere nevrvalgične točke, ki so pri poizvedovanju po genezi slik neizogibne. Če »slika« obstaja, potem obstaja le v sečišču različnih slikovnih dimenzij.<sup>3</sup>

## 1. Slika in slikovno pojmovanje

Začnimo z nekaterimi minimalnimi pogoji, ki jih mora izpolnjevati slika, da lahko velja za sliko. V fenomenološki in hermenevtični maniri izkušnjo lahko določimo v tem smislu, da v njej nastopa *nekaj kot nekaj*. To izvorno diferenco med tem, kaj nekaj je, in načinom, kako je to dano, mišljeno ali dojeto, označujem kot *signifikativno diferenco*.<sup>4</sup> Takoj ko imamo opravka z neko vizualno izkušnjo, nam to pove, da postane vidno *nekaj kot nekaj*.<sup>5</sup> O slikovni izkušnji govorimo tedaj, ko postane v *sliki* vidno nekaj kot nekaj. Slika torej najprej ni nekaj, kar poleg vsega drugega tudi vidimo; kot medij gledanja je podobna soncu, v katerega svetlobi nekaj vidimo. Sončni mrki nas spomnijo na nekaj, kar je Platona spodbudilo k tako daljnosežnemu razmišljanju: ne vidimo preprosto sonca, temveč nekaj na soncu, kar je ogroženo z bleščanjem in zaslepitvijo, takoj ko pogledamo naravnost v svetlobo.

<sup>2</sup> Napatujem na istoimensko knjigo, ki jo je izdal Gottfried Boehm (1994) in v kateri je dokumentirana zgodovinska in aktualna raznolikost naših slikovnih predstav. Glede sedanje vprašljivosti priljubljenih umetnostozgodovinskih predstav najdemo veliko zanimivega pri Hansu Beltingu: *Das Ende der Kunstgeschichte* [Konec umetnostne zgodovine] (1995).

<sup>3</sup> Tukaj nadaljujem tisto, kar sem začel na nekem drugem mestu. Prim. *Der Stachel des Fremden* [Želo tujega, prim. slov. prev. v Zbirki Phainomena, Ljubljana 1998], 13. in 14. pogl., *Sinnes-schwellen* [Pragovi čutnega], od 5. do 7. pogl., še posebej 6. pogl.: »Der beunruhigte Blick« [Vznemirjeni pogled], na katero se neposredno navezujem. Glede pobud, ki sem jih dobil od Merleau-Pontyja, prim. moj članek v *Métraux/Waldenfels*, 1986: »Das Zerspringen des Seins« [Razkrajanje biti]. Omenjena pripravljalna dela mi omogočajo, da na tem mestu le poantiram nekatere probleme, ne da bi obširneje osvetljeval njihovo teoretsko ozadje.

<sup>4</sup> Izčrpneje o tem: »Phänomenologie unter eidetischen, transzendentalen und strukturalen Gesichtspunkten« [Fenomenologija z eidetičnega, transcendentnega in strukturalnega vidika], v: *Waldenfels* 1998, posebej str. 21.

<sup>5</sup> Kot večinoma, izhajam tukaj iz ožjega pojma vizualne slike, vendar je v razgrnitvi slikovnih vidikov njegova razširitev neizogibna.

Slika je torej sedaj podvržena *ikonični diferenci*, diferenci med tem, kar je slikovno vidno, in medijem, v katerem to je vidno. Podobno kot pri znaku lahko razlikujemo med (od)slikujočim in (od)slikanim.\* Slika sama se podvoji. V primeru slikarske upodobitve se diferenca materializira v *pikturalno* diferenco; v upodobitvi se razlikujejo materialni in formalni oz. funkcionalni momenti.<sup>6</sup> Osrednja točka in jedro te slikovne koncepcije je tisti majčkeni *kot*,\*\* ki ga ne moremo prišteti niti k intencionalnemu aktu ustvarjalca ali opazovalca niti k slikovni vsebini. Ta *kot* markira nastop slike kot slike; brez njega ne bi bilo niti slikovne vsebine niti slikovnih intencij. Fenomenološkemu in hermenevtičnemu *kot*, ki ga srečamo pri Husserlu in Heidegru, ustreza torej neki ikonični oz. pikturalni *kot*.

V podobnem smislu, kot govorita Husserl in Merleau-Ponty o fungirajoči funkcionalnosti, fungirajočem jazu, fungirajočem živem telesu ali fungirajočem jeziku, lahko označimo sliko, ki nekaj kot takšno napravi vidno, kot *fungirajočo sliko*, katere fungiranja ni mogoče vzpostaviti z nikakršnim tematiziranjem. Če slika ne pomeni le sekundarnega dodatka, gledamo *vanjo* še preden *jo* vidimo. Ta *kot* izvira iz nekakšne samodiferenciacije. Slika se ne razlikuje zgolj od drugih, temveč se razlikuje v sami sebi in od same sebe podobno kot živo telo, ki fungira kot živo telo in se obenem nahaja v svetu kot telesna stvar. Uganka vidnosti tiči sedaj v tem, da se samo postajanje in ustvarjanje vidnega vrši s sredstvi vidnega. V tem smislu sem na nekem drugem mestu govoril o potencirani vidnosti. Vse to je več kot samoumevno. Problemi nastopijo takoj, ko si pobljže ogledamo vlogo slike.

Tradicionalne in novejšje slikovne koncepcije izzivajo dvojno nevarnost: da se slikovno pojmovanje bodisi utopi v poplavi slikovnega bodisi nasede v preveliki plitvini. Prvo nevarnost lahko označimo kot *ontologiziranje* slike. Ikonična diferenca je odpravljena, ko se slike spremenijo v *slikovno realnost* ali, obratno, realnosti v *realne slike*. Tovrstna tendenca je prisotna v platonizmu, v katerem se čutne reči pojmujejo kot čutne odslikave ideelnih izvornih slik, ali v novoveških teorijah zavesti, v katerih so reči fizičnega zunanjega sveta podvojene z mentalnimi slikami parafizičnega notranjega sveta. Ikonična diferenca se vsekakor vedno znova uveljavlja vzvratno. Po eni strani se svet čutnega

\* *(Ab)bildendem und (Ab)gebildetem*

<sup>6</sup> Glede teh diferenčnih pojmov prim. Waldenfels 1990, str. 219; 1999a, str. 115, 132 isl. ter G. Boehm 1994, str. 29 isl.

\*\* *Als*

in idejnega podvaja na zunanji in notranji svet, po drugi pa se podvajajo platonске slike v čutne odslikave in idealne izvorne slike,\* tako kot novoveške predstavne slike (*ideas*) razpadejo v žive in obledele slike. Ta slikovna mora se konča takoj, ko izhajamo iz večstopenjske izkustvene strukture in slikovno ali znakovno zavest prepustimo temeljnemu sloju neposrednega izkustva.<sup>7</sup> Vendar pa se tukaj kaže neka druga nevarnost, kajti to gledanje vodi k oslavitvi slikovnega izkustva. V tem primeru je slika utemeljena na *neslikovni realnosti*, in sicer na straneh odslikujočega ter, kolikor računamo z možnostjo ne-realne slike, vsaj na straneh odslikujočega slikovnega nosilca. Posledica tega je nadalje to, da je slikovno dogajanje, v katerem je nekaj vidno, zvedeno nazaj na *slikovne intence* slikovnega predstavnika ali proizvajalca, opazovalca ali uporabnika. Neslikovna realnost potrebuje neki slikovni subjekt, ki dejanskost naseljuje s slikami.<sup>8</sup> Ontološko pretiravanje slike s slikovno realnostjo se preobrača v *semiološko-funkcionalno* reduciranje slike vse do golega pomožnega sredstva ali orodja. V prvem primeru so slike same realne, v drugem zastopajo realnost. Sedaj se zastavlja vprašanje, ali sta s tem adekvatno zajeta slikovni red in vloga slike.

**184** Da bi zlomili premoč realnosti in tematizirali slikovni medij v njegovem fun- giranju, potrebujemo posebno vrsto fenomenološke *epoché*. Potreben je pogled, ki se obvladuje, kar pove več, kot če se vzdržimo sodbe o realnosti ali celo negiramo postavitev realnosti. Morda lahko trdimo, da s tem, kar upo- dabljuječa umetnost počne, takšne *epoché* ne prakticira nujno v tistem, kar misli sama o sebi, in sicer na tak način, da ne ustvarja zgolj nekaj vidnega na sliki, temveč prinaša v sliko vidnost samo. Naravna slikovna naravnost bi se s tem podrla in že omenjeno potenciranje vidnega bi doseglo nadaljnjo stopnjo.<sup>9</sup>

\* *ideelle Urbilder*

<sup>7</sup> Glede te slikovne koncepcije, ki je osnovana pri Husserlu, Finku in Ingardnu ter pri Sartru zaostrena v negativno slikovno pojmovanje, prim. Gerhard Bensch: *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt* [Od umetnine do estetskega objekta] (1994).

<sup>8</sup> Za Reinhard Brandta, ki se v tej točki navezuje na nauk o imaginaciji pri zgodnjem Sartru, pomeni ljudem pridržana negacija rojstvo slike, saj ta po definiciji prikazuje nekaj, kar ni ona sama. Prim. pred kratkim izdano, sistematično zasnovano in poučno raziskavo *Die Wirklichkeit des Bildes* [Dejanskost slike] (1999), ki je seveda v nasprotju z mojimi lastnimi poskusi na tej odločilni točki in potemtakem tudi z mojo oceno umetniškega dogajanja. K temu dodajam, da pri Husserlu nikakor nima zadnje besede intencionalnost akta, da namreč le-ta napotuje nazaj na pasivno izkustveno dogajanje, ki ga ne upravlja jaz. Prim. *Analysen zur passiven Synthesis* (Hua XI).

<sup>9</sup> Morda lahko v tem primeru govorimo o umetniški presežni vrednosti slike, ki lahko ostane implicitna ali pa izstopi eksplicitno. Glede potenciranja vidnosti v treh stopnjah: z realnostjo

Podobno kot obstaja po Romanu Jakobsonu poetična funkcija jezika v tem, da se nanaša na lastni medij, bi bila *pikturalna funkcija* slike v tem, da se nanaša na slikovni medij in, kot dodajam sam, na slikovno dogajanje v celoti, na vstop-in postavitev-v-sliko.\* Nadalje s Karlom Bühlerjem in Romanom Jakobsonom privzemimo, da so pri vsakem jezikovnem dogodku udeležene vse funkcije jezika, le da pač s spremenljivo dominantnostjo; podobno bi lahko veljalo za vidno in slikovno dogajanje, ne da bi se nas moral polastiti strah pred referentom ali njegovo omalovaževanje. Tako bi si lahko predstavljali, da se slike približujejo slikovnim stvarim in stvari stvarnim slikam, ne da bi se ikonična diferenca porušila v pokritju slike in stvari.<sup>10</sup>

V nadaljevanju se bom lotil skiciranih vprašanj in jih poglobil, tako da bom kot poskusne slike postavil tri slikovne aspekte: odslikavo v kontrastu do izvorne slike, oddaljeno in bežečo sliko,\*\* tri aspekte torej, ki so v izkustvu zasidrani v prototipični obliki zrcala, sledi in pogleda. Pri tem izhajam iz prepričanja, da je določeno funkcionaliziranje slike nepogrešljivo za to, da bi se slika kot slika sprostila, da pa ni treba vsega, kar presega funkcionaliziranje, v celoti odpraviti kot ontologiziranje slike. Zadnje velja posebno za platonsko slikovno mišljenje, ki ga kljub vsej upravičeni delni kritiki ne kaže tako zlahka odriniti na stran.

## 2. Odslikava, izvorna slika in podobnost

Od-slikanost\*\*\* slike se zdi tako očitna kot vprašljiva. Nihče ne bi rekel, da je Zevksis naslikal grozdje in s tem privabil ptice, če bi bilo naslikano grozdje videti povsem drugače kot užitno. Platon in številni drugi pred njim in po njem se ne bi toliko borili proti slikovni očaranosti, če ne bi to, kar se na sliki prikazuje, izgledalo do zamenljivosti podobno temu, kar je. In ko Aristotel v svoji *Poetiki* označi človeka kot ἡέιζοέέβδάδῖί, potem je treba prav gotovo misliti tudi na posnemovalno ugodje in posnemovalno zmožnost, ne pa le na sublimne in zato tudi manj specifične oblike prikazovanja. Nobenega dvoma

povezano slikovnostjo, ločeno upodobitvijo in umetniško sliko, prim.: »Das Rätsel der Sichtbarkeit«, [Uganka vidnosti] v: Waldenfels 1990, str. 210–217.

\* das Ins-Bild-Treten und das Ins-Bild-Setzen

<sup>10</sup> V tem vidim alternativo za samoukinitvev umetnosti in odpev moderne umetnosti, s katerim izzveneva prej omenjena raziskava R. Brandta (1999, str. 222 isl.).

\*\* das Fernbild und das Fluchtbild

\*\*\* *Abbildlichkeit*

ni, da otrok začne s posnemanjem in ponavljanjem in ravno s tem najde svoj lastni izraz in delovanje. Konec koncev celotna umetniška rafiniranost ne sme pozabiti, da obstajajo one *zrcalne* in *senčne slike*, ki jih Platon sicer pomakne na spodnji konec slikovne hierarhije, h katerim pa se vedno znova vrača. Zrcalna in senčna slika, ki nastane iz součinkovanja med svetlobnimi efekti, površinskimi lastnostmi in obrisi podob, spada k igri zaslepljevanja narave, ki sicer zahteva gledalca, ki bo prepoznal eno v drugem, vendar pa ne nakazuje na nikakršnega proizvajalca. Naj na rob pripomnimo, da celo z vsemi žavbami moderne jezikovne logike namazana semiotika, kakršna je Pierceova, ki z ikono označuje slikovni znak, razlikuje med simptomom in simbolom ravno na podlagi tega, da odnos med označujočim in označenim temelji na podobnosti, ne pa na kavzalnih efektih ali konvencijah.

Seveda obstaja arzenal ugovorov, ki nam je še predobro znan. Če označimo sliko kot odslikavo, ki je podobna odslikujočemu, potem merimo slike že po neslikovni dejanskosti – toda ali ta sploh obstaja? Problem slikovnega posredovanja je v tem odnosu podoben jezikovnemu posredovanju. Današnji stavki kot »Vse, kar vemo, vemo iz medijev« s pretiranjem nakazujejo, za kaj gre. Sem spadajo ugovori, ki zadevajo neposredno moment podobnosti. Da so si tudi stvari podobne, kot v primeru dvojčkov, kaže na to, da podobnost za karakteriziranje slikovnosti ne zadošča niti tedaj, ko ji priznamo ustrezen kredit. Nadalje lahko pokažemo na to, da podobnost ni nikakršna relacija, ki bi jo na stvareh kot takšnih lahko videli, ne da bi zavzeli neko stališče, znotraj katerega, denimo, je neka oseba podobna drugi ali portret podoben portretirani osebi, naj bo to z vidika velikosti, barve kože, starosti, drže. Podobnost pri tem spominja na prostorski kompoziciji, kot sta to levo in desno, katerih določanje bi bilo brez navedbe stališča ali fiksne točke nemogoče.<sup>11</sup> Gotovo ne moremo spregledati, da nam lahko podobnost dobesedno pade v oči, namreč tedaj, ko skupni aspekt sili v ospredje, ne da bi navedli izrecno merilo za primerjavo. Obstajajo, kot je izčrpno pokazal Husserl, predpredikativne izkušnje podobnosti. Vendar vse to ne izključuje tega, da to, kar je v izkustvu podobnosti

<sup>11</sup> Celo kvalitativne diference kot desničarstvo ali levičarstvo ali politično oblikovanje kril na levico in desnico kažejo nazaj na telesno naravnost delujočega oz. na parlamentaristični sedežni red. Sprejetje kar vnaprej danih asociacij podobnosti pri Humu tukaj trči ob svoje meje. Glede fenomenologije asociacije kot forme oblikovanja smisla prim. temeljno študijo Elmarja Holensteina (1972). Glede vprašanja podobnosti v sliki prim. tudi Brandtovo polemiko z N. Goodmanom (Brandt 1999, str. 186–203); avtorju, ki po dolgih poteh zelo osvežujoče argumentira, tudi tukaj ne morem slediti, ko v kulturalizem zaprtim simbolnim sistemom zoprestavlja »naravno celino kulturno invariantnih izkušenj in optično evidentne določitve« (str. 197).

izenačeno, ne bi bilo po sebi že enako. Nobena podobnost ni dana z naravo, vedno ji je primešan moment umetnega in kontingentnega.<sup>12</sup> Konec koncev obstajajo ugovori, ki izvirajo iz umetniške prakse in umetnostne zgodovine. Sklicujemo se lahko na to, da od nekdanj obstajajo ornamenti, torej slikovna dela, ki ne odslikujejo, denimo pri islamski stenski umetnosti, in da se je tako imenovana nepredmetna umetnost že zdavnaj odpovedala temu, da bi kaj odslikovala. Monetovi lokvanji in Cézannova jabolka bi bili potem le šibke pre-tveze za neko avtonomno igro med barvo in obliko, ki bi se ji lahko na dolgi rok odpovedali. Ali je povsem tako? Ali teksture in svetlobne igre\* ne pripadajo naravi? Negativno označevanje kot »ne-predmeten« ali »nezaveden« odpira več vprašanj, kot pa nanje odgovori.

V vsakem primeru ostaja dovolj ugovorov, ki jih ne moremo preprosto ovreči, in to niti ni moj namen. Nasprotno, želel bi pokazati, da v motivu podobnosti tiči več, kot bi bilo mogoče sklepati po takšnih ugovorih. S tem se vračam še enkrat k Platonu. Ko označi čutne stvari kot odslikave (ἰεῖν ἰαόα, ?ἰἰἰεῖν ἰαόα) in slikovna dela kot odslikave odslikav, ne meri na neslikovno realnost (kot v novoveških teorijah zavestnih slik), temveč na izvorno sliko (εἶν ἰα), ki se vsekakor vidi, čeprav z očmi duše ali duha. Preveč poenostavljamo, če Platona prehitro vežemo na idejni realizem.<sup>13</sup> Predvsem je odločilno to, da Platon nikakor ne utemeljuje dualizma dejanskosti in slike, marveč izhaja iz *samopodvojitve* in *samopomnožitve* slikovno vidnega. Dejstvo, da je *x* podoben *y*-u, pomeni: *x izgleda kakor y*. Ta »kakor« povezuje vidno z vidnim, izhajajoč iz neke ločitve med *x* in *y*. V tem smislu je povsem na mestu, če govorimo o slikovnosti v stvareh, ki je pred slikovnostjo upodobitev. Jezikovni pendant te podobnosti, v katerem nastopa eno za drugo, tvori *metafora*.<sup>14</sup>

Ti razmisleki vodijo po sledih geneze slike, ki je povezana z nastankom vid-

<sup>12</sup> Nietzschejeva formula o »poizenačenju neenakega« (KSA I, str. 880), ki sem jo ponovno uporabil, se potrjuje tudi tukaj.

\* *Lichtspiele*

<sup>13</sup> To izrecno počne R. Brandt: 1999, str. 21, 114–116, 228. Avtor obravnava lastno zrcalno sliko vseskozi kot »izvor slikovnega nastanka« (str. 43), vendar veže zrcaljenje na »kognitivni učinek opazovalca« (str. 32), ki pa ničesar ne dolguje procesu zrcaljenja. Jaz, ki sem, se vidim kot nekdo, ki ni jaz – ravno v sliki. Prim. razmislek v nadaljevanju.

<sup>14</sup> Prim. aristotelovsko določitev metafore: »Dobro prenesti (ἰἰἰεῖν ἰαόα) pomeni videti podobno.« [Kajti najti pravilne prisposobe je isto kot odkriti podobnost med stvarmi.] (Poetika, 1459 a 8) ter ovrednotenje te določitve pri Paulu Ricoeurju: *La métaphore vive* (1975, nem. 1986), posebej str. 34.

nosti stvari. Vsekakor pa potrebuje platonska paradigma ustrezne korekture. – 1. Izhajamo iz kontingentnih ureditev vidnega, ki spadajo v zgodovino gledanja, ne pa morda v kozmično panoramo, ki zbira v sebi vso vidnost in se po biti stopnjuje na več in manj. S tem se razpon vidnosti premakne iz ontološke vertikale k *časovno-genetični horizontali*. Izvorno sliko bi morali potem razumeti kot produkt *izvornega izoblikovanja*, ustanavljanja, ki odpira vidno polje in poraja vidne možnosti. Nevidna izvorna slika, ki jo uzremo z očmi duha, kot denimo matematični idealni krog, nepomešano belino, ali »enakost samo«, se spremeni v *pred-sliko*,\* ki vleče za sabo celo serijo *poznejših slik*.\*\* Ta »poznejše« je treba razumeti v dvojnem pomenu, kot »zatem« (fr. *après*) in »v skladu z« (fr. *d'après, selon*). V tem se oblikovanje v času razlikuje od medsebojnega nizanja števnih elementov, ki zmeraj že so, kar so. Vidimo več, kot dejansko vidimo, ne da bi ta več pripadal ločeni sferi nadčutnega. – 2. Strogo nasprotje med čisto izvorno sliko in golo odslikavo, med primarno in sekundarno sliko, odmika *skalo vidnosti*, ki trči ob meje vidnosti – kot v primeru Malevičevega črnega kvadrata –, vendar ne odpira nobene razpoke med vidnim in nevidnim. Izvorna slika, ki se ohranja v ponovljenih poznejših slikah kot takšnih, ni več nikakršna izvorna slika; nasprotno, poznejša slika izgubi golo od-slikovnost, ki prispeva k oblikovanju. Čista izvorna slika, h kateri se ne bi vračali v ponovljenem gledanju, bi bila kot blisk, ki nas oslepi; gola odslikava bi bila, nasprotno, vidni kliše, kateremu ustreza stereotipiziran pogled. Proces nastajanja vidnega v sliki podlega paradoksu ponovitve, v katerem se isto ponavlja kot drugo. – 3. Kolikor je oblikovanje udeleženo pri izgrajevanju nečesa kot nečesa od nekoga kot nekoga, je naše govorjenje o *kreativni ali produktivni slikovnosti*, ki se ne opira na razpoložljivo realnost, upravičeno. V zrcaljenju, temu tako preprosto dozdevnemu še-enkrat in vedno-znova, postane nekaj to, kar je in kar nikoli dokončno ne bo – tako kot nas pogled v ogledalu, takoj ko se oplesk privajenosti odlušči, sooči z nami samimi, ne pa da zgolj odseva znano podobo. V tem smislu obstaja tudi *kreativna ali produktivna mimezis* že pri otroku, ki se odkrije v starševski podobi, pri umetniku, ki najde svojo lastno pisavo v kopiranju starih mojstrov. Celo mimikrija pomeni iznajdljivo prilagajanje okolju, ki se oblikuje v podobah in ne le posnema obstoječe. – 4. V oponašanje in posnemanje vedno že vstopajo *elementi pomena*; gre za »inkarnirane pomene« (Merleau-Ponty), ki platonovskemu posnemanju idej priznavajo določeno upravičenost. Če izkušnja pove, da nastopa nekaj kot nekaj,

\* *Vor-Bild*, zglede, vzor\*\* *Nach-bildern*



potem velja to tudi za slikovno posredovano izkušnjo. Vzemimo primer iz predmetnega izkustva, ki ga uporabi Husserl v svoji teoriji pomena: Napoleon je portretiran kot mogočni zmagovalec iz Jene ali kot poraženec pri Waterlooju, kot cesar ali vojskovodja itd., nikoli pa kot Napoleon nasploh. Nič ne vstopi v sliko, ne da bi vanjo vstopilo kot nekaj. Selekcija aspektov ustreza omenjenim vidikom podobnosti. Ravno zato lahko različne slike prikazujejo iste stvari ali osebe. V sliki se srečata čutnost in pomen, tako da lahko s Husserlom in Plesnerjem govorimo o pristni asteziologiji. Videz-kot spada k vlaknom, iz katerih se tke tkanina izkustva, tako da lahko govorimo – če prilagodimo znani izrek – o izdelovanju slik v izkustvu.

Elementarna slikovnost izkustva se potencira v produciranju upodobitev, ki so v nekem smislu podobne pisnim dokumentom. Če dokumenti zmorejo nekakšno »virtualno sporočanje«, ki odstopa od aktualnih situacij in kontekstov,<sup>15</sup> potem bi upodobitvam lahko pripisali *virtualno obliko prikazovanja*. Vsekakor bi se bilo koristno vprašati, ali in koliko ima diferenca med ustnim in pisnim svoj vizualni pendant. Pri tem bi se bilo potrebno vprašati o vlogi živega telesa in pričakovati bi bilo, da telesni govorniki ustreza ravno tako svojska telesna ikonskost. Temu razmišljanju tukaj nočem slediti še naprej,<sup>16</sup> pač pa bi rad pokazal, da je vsaka oblika slikovne postavitve usidrana v *nastajanje* vidnega, od refleksivnosti katerega živi vsako prikazovanje. Toliko tudi slikovna umetnost ohrani nekaj zagonetnosti zrcaljenja, ki nas preseneti, še preden instrumentalno uporabimo njene učinke. Refleksivnost čutno danega napotuje na »čutno refleksijo« našega živega telesa, ki je gledajoče in obenem videno.<sup>17</sup> Da nekaj izgleda kot ..., pomeni, da je nekaj vidno v drugem. Monotoni procesi golega odslikovanja in posnemanja se pomaknejo v ospredje šele tedaj, ko nastanek reda in njegovega prostora izgine v togem stanju razporeditve; parcialne in lesketajoče se podobnosti se tedaj spremenijo v identitete, ki jih v sili nadomestimo z drugimi, ne da bi prehajale ena v drugo.

<sup>15</sup> Prim. prilogo III v Husserlovi Krizi (Hua VI), str. 371: »Najpomembnejša funkcija pisnega, dokumentirajočega jezikovnega izraza je, da omogoča sporočila brez neposrednega ali posrednega osebnega nagovora, da je tako rekoč virtualno sporočilo.«

<sup>16</sup> Prim.: »Ferne und Nähe in Rede und Schrift« [Bližina in daljava v govoru in pisavi], v: Waldenfels 1999 b.

<sup>17</sup> Prim. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit* (1964), str. 33, in *Le visible et l'invisible*, passim.

### 3. Oddaljena slika in predočanje

Samopodvojitve in samopomnožitve vidnega v obliki izvornih in poznejših slik poteka po tirih oponašanja in ponavljanja. Nekaj nastopi še enkrat in vedno znova in s tem dobi svojo podobo, ki se osamosvoji v upodobitvi. Takšna zrcaljenja tvorijo splet vidnega.<sup>18</sup> Kar pade v oči, se lesketa na različne načine, sočasno pa se oblikujejo fotografije,\* iz katerih izžareva vidnost in katere obdaja vidno kot svetlobni jašek. Lahko še tako pogosto zagotavljamo, da stvari, ki so si podobne, niso nikakršne slike, optičnega migetanja, ki ga ustvarja podobnost tega skoraj-istega, ni mogoče preprosto zgrabiti. To, da stari Demokrit zagotavlja, da naj bi bil zrak »poln slik«,<sup>19</sup> bi lahko med drugim izhajalo iz tega. Na svetu ne obstajajo samo slike, temveč obstaja slikovni svet, ki je poseljen s sanjami in bedenjem, z dnevom in nočjo, v somraku »nočnega dne« (*Država* 521 c), ki se od Platona naprej vztrajno upira razprostrajočemu se raz-svetljevanju, tistim *lumičres* uma. Slike pomenijo, da ne bo nikoli popoln dan.

**190** Vendar to ni vse. Slike se pomaknejo v nadaljnjo dimenzijo, ki v odsotnosti in daljavi doseže neko globino. Ta razločno odstopa od površnosti zrcaljenj. Kar se pojavi v vizualni izkušnji, ne izgleda le *kakor drugo*, s katerim se bolj ali manj izenačuje, tudi pojavi se z *drugim*. Stari nauk o asociaciji govori o neki časovno-prostorski stičnosti, ki je v novejši fenomenologiji in hermenevtiki nadomeščena s smiselnimi horizonti. Nekaj se ne pojavi le *kot nekaj*, temveč v sklopu, ki soodloča o tem, kot kaj se bo posamezna zadeva prikazala. Geštaltistično gledano ne obstaja nobeno gledanje brez vidnega polja. Iz zrcaljenj podobnosti se kaže celota. Medtem ko se klasični nauk o asociaciji nagiba k atomizmu, se tukaj naznanja nekakšen holizem, ki vsekakor obeta lastne probleme. Jezikovni pendant te so-danosti in so-mnenja tvori *metonimija*, ki po Jakobsonu povzroča nastanek konteksta.<sup>20</sup>

Kaj ima vse to opraviti s sliko? V ozadju področja izkustva in posebno zornega polja, v katerem je nekaj vidno tu in zdaj, se odpirajo brezna daljave. Kot je

<sup>18</sup> To v nasprotju do kavzalnosti kot trdega »cementa univerzuma« (Hume).

\* Licht-Bilder, svetlobne slike. Op. prev.

<sup>19</sup> Cit. po R. Brandt 1999, str. 117.

<sup>20</sup> Prim. »Die zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen« [Dve strani jezika in dva tipa afazičnih motenj], v: R. Jakobson 1974.

duh, tako pravi Avguštin, pretesen, da bi zaobjel samega sebe, tako je področje izkustva preozko, da bi zajelo samo sebe. Kar se pojavlja tukaj in zdaj, napotuje k drugemu, ki se nahaja drugje in v drugem času, tam in ne tukaj, nekoč in ne zdaj. Vloga, ki jo slika prevzema na tem mestu, ni v tem, da bi premoščala kontraste, temveč da bi spremenila daljavo in bližino in pred-očila to, kar ni navzoče. Specifična ikonična fikcija, zaradi katere  $x$  izgleda kot  $y$ , je nado-meščena z reprezentativno funkcijo:  $x$  spominja na  $y$ . Ta dimenzija prostorsko-časovne daljave tudi pri Platonu ne umanjka. V njegovem nauku o anamnezi je lira ta, ki spominja na dečka, in pri izstopu iz votline, izstopu na svetlo, pri pobegu »od tukaj tja« (*Theaitet 176 a*) igra odločilno vlogo stopnjevanje bližine in daljave. Tudi predočanje se lahko vrne k naravnim predoblikam.

Medtem ko je podobnost uvedena z zrcaljenji, se predočanje ravna po sledih. Pristni slikovnosti stvari ustreza ravno tako pristna znakovnost stvari, ki je pred vzpostavitev znakovnih stvari. To, kar se kaže, kaže na drugo. Sledi so kompleksne tvorbe, kažejo simptomatične aspekte, ki so povezani s kavzalnimi efekti, a tudi specifične ikonične aspekte, kot denimo v primeru prstnih odtisov ali stopinj, ki lahko privedejo do identifikacije storilca.<sup>21</sup> Odločilno pa je, da sledi ostajajo, da se vtisnejo v materijo, se vanjo vgravirajo; celo sled v pesku ostaja tako dolgo, dokler je ne odstrani veter. Sled je torej bolj obstojna kot zrcalne in senčne igre, ki so odvisne od določene osvetlitve. Medtem ko sta zadnji blizu foto- in kinematografskim umetnostim, je sled bližja grafiki in seveda tudi pisavi.

Tudi poskusi, da bi na sliki pokazali elemente sledi, naletijo na ugovore. Le-ti zadevajo sprva znakovni značaj sledi. Tako malo, kot je dvojček slika drugega dvojčka, je fizična sprememba v pesku, na tleh ali nebu izenačena s sledjo. Sledi obstajajo očitno le, ko nekaj interpretiramo kot napotilo na odsotno in s tem uporabimo kot spominski znak ali predznak. Potemtakem ni v naravi niti zrcalnih niti spominskih slik. Zdi se, da v prihodnje to pomeni, da so sledi – podobno kot funkcionalno uporabljene slike – nekaj sekundarnega spričo primata prisotnosti, v kateri se ohranja naša vera v dejanskost. Znakovna stvar, ki je realno prisotna, napotuje na nekaj, kar je po možnosti ravno tako realno, vendar ni potrjeno z nobeno živo prisotnostjo. Sled kot znak bi bila torej utemeljena v *neznakovni* realnosti fizično pokazane stvari.\* Vendar s tem ugovori

<sup>21</sup> Prim. *Theaitet 193 b-c*, o motivu sledi pa: *Antwortregister* [Register odgovorov], str. 545–552.

\* des physischen Zeigdinges

še niso izčrpani. Na splošno bomo priznali, da lahko reprezentacija privzame ikonične poteze, vendar bomo oporekali, da je odvisna od takšnih potez. Označevalec, ki zastopa označenca (v skladu s staro formulo: *aliquid stat pro aliquo*), le-temu ne rabi biti podoben. Zveza se lahko izoblikuje tudi kavzalno ali konvencionalno, kot v primeru kemičnih mikroelementov ali pri številih in lastnih imenih. S tem argumentom funkcionalna semiotika prekaša ikoniko, ki jo imamo tukaj pred očmi. Toda ali si s temi ugovori stvari ne poenostavljamo?

Šibko točko predstavlja domnevni primat prisotnosti. Ali je daljava dejansko derivat bližine, mar se daljava ne začne v prisotnosti, v živi in telesni bližini, ki ni nikoli popolna prisotnost? Podobno kot v primeru samopodvojitve in samopomnožitve slike v izvorni sliki in poznejših slikah, moramo v primeru sledi računati s prostorsko-časovnim *samozamikom*, ki vodi k temu, da vsaka poznejša slika privzema poteze *oddaljene slike*.<sup>22</sup> Čisti, brez-diferenčni sedaj bi bil nekaj, kar se ne prikazuje *kot* nekaj, *kakor* drugo in z drugim. Bil bi miselna stvar, idealna mejna vrednost<sup>23</sup> ali pa čutni preblisk, ki je dojemljiv le kot mejna izkušnja in torej v kontrastu z normalnimi izkušnjami. Čisti sedaj ne bi bil nekaj, torej dobesedno nič. To pomeni, da je prisotnost sama že sled nečesa drugega, *izvorna sled* (Derrida), ki je pred vsemi sekundarnimi spominskimi znaki. Vsako rojstvo napotuje na prapreteklost, ki ni bila nikoli prisotna in se kot taka vtiskuje v prisotnost.<sup>24</sup> V tej izvorni sledi se dotikata preteklost in prihodnost, poznejši in predhodni znak; kajti preteklost, ki ni bila nikoli prisotnost, ostaja obet prihodnosti v obliki drugega prihodnjika, ki ga ni mogoče zreducirati na naše sedanje možnosti.

192

Vse to se prenaša na upodobitve, ki ponazarjajo daljnost. Fotografija ni oddaljena slika zato, ker prikazuje nekoga odsotnega, temveč ker prikazuje nekoga – in naj sem to sam, ki se gledam v ogledalu, naj si to ti, ki stojiš pred mano – kot odsotnega. Podobno velja za kulturne slike, ki predočajo odsotnega boga ali vladarja, ali za slike prednikov in umrlih, ki dopuščajo prisotnost

<sup>22</sup> Ustrezna prepletenost bližine in daljave se nahaja na področju jezika; prim. moj članek, naveden v op. 16.

<sup>23</sup> Prim. Husserlove analize časa: Hua X, 40 ter Derridajevo dekonstruktivno branje teh tekstov v: *La voix et le phénomène* (1967).

<sup>24</sup> Tako Merleau-Ponty (1945, str. 280) in Levinas (1974, str. 31). Oba avtorja na različne načine radikalizirata Husserlov in Heideggrov nauk o času.

<sup>25</sup> Prim. temeljne slikovno-zgodovinske raziskave Hansa Beltinga: *Kunst und Bild* [Umetnost in slika] (1990). Preobrazba srednjeveških kulturnih podob v umetnino novega veka se zdi vsekakor soodgovorna za to, da se je součinkovanje pri- in od-sotnosti v primerjavi s spraševanjem o fik-

preminulih.<sup>25</sup> Nedostopnost je nedostopnost iz bližine. Pripada »arhitektonični preteklosti«,<sup>26</sup> ki pomeni, da nas preteklost življenja ali zavesti aficira, še preden je prepuščena zavesti preteklosti, delu spomina ali negovanju tradicije. Sledi pomnjenja segajo globlje in dlje kot trud spomina.\* Kažejo nazaj na temačno področje izvornega pozabljenja, kar je tudi osrednji platonski motiv. Kot telesna bitja smo pili iz reke Lethe, tako da so izvorne podobe, ki smo jih videli, vedno že izročene pozabi.

Podobnost v poznejši sliki skozi predočanje v oddaljeni sliki torej ni le dopolnjena, temveč poglobljena. To izvira navsezadnje iz tega, ker daljave kot daljave ni mogoče izkusiti brez želje, ki mi pusti biti nekje, kjer nisem. V že omenjenem primeru Platon za izhodišče ne jemlje zgolj nekega dečka in njegove lire, temveč zaljubljenega dečka, čigar prisotnost pogreša ljubimec. Asociacija ni nikakršen goli mehanizem, temveč je, kot v Freudovi *Razlagi sanj*, stkana iz afektov. Če slike zreduciramo na kognitivne sheme, lahko s takšnimi slikami manipulira tudi računalnik. Vendar so oddaljene slike, ki ne predstavljajo, akumulirajo in reproducirajo le oddaljenega, temveč daljavo kot daljavo pripuščajo v bližino, vse kaj drugega, tako kot se pozna, če česa ni na določenem mestu v prostoru in času ali če česa ni na tistem mestu, kjer to iščemo. Oddaljene slike ne vzpostavljajo le odnosov na področju vidnega, kakor to počnejo izvorne in poznejše slike, temveč delujejo kot *zaželene* in *tesnobne slike*.\*\* *Vestigia terrent*, ta zmožnost prestrašenja tiči v vsaki sledi, ki prehitava naše poskuse prilaščanja in manipuliranja.

Lahko bi se vprašali, kako to, da podobnost v odslikavi, a tudi osnutek modelnih izvornih slik v filozofiji ter v nomoloških znanostih običajno pritegne neprimerno večji interes kot slikovno predočanje tega, kar nam je tuje. To bi lahko bilo povezano s tem, da se proces podobnosti močneje opira na vprašanje o splošnem »kaj«, »čemu« in »zakaj«, medtem ko ima podobnost bolj opraviti z vprašanjem o tistem »da« in o faktičnem »kdaj« in »kje«, ki je pri Grkih spadalo na področje ἑὸδῶϊνῆσά. Vprašanje o prikazovanju daljnega in odsotnega se postavlja na vsakdanji način, ko nas zanese v tujino, ko kdo živi

ktivnem prikazovanju umaknilo v slikovno refleksijo in prakso; s sekulariziranjem slikovnega sveta se je oslabila tudi dimenzija drugega, ki se danes ponavlja v spremenjenih okoliščinah. Glede filozofskega ozadnja odsotnosti v sliki prim. Iris Därmann: *Tod und Bild* [Smrt in podoba] (1995).

<sup>26</sup> Prim. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, str. 296.

\* *Gedächtnis* – pomnjenje, *Erinnerung* – spomin. Op. prev.

\*\* *Wunschbilder und Angstbilder*

daleč stran, ko kdo umre. Razpoznavni znak, spominek s potovanja in nagrobniki tvorijo poseben slikovni trezor. Sem spadajo posebna življenjska področja, denimo zaslíševanje prič pred sodiščem, raziskovanje zgodovinskih virov in etničnih navad, navsezadnje področje politične in religiozne reprezentacije, ta galerija vladarskih, božjih in kulturnih podob, ki izžarevajo posebno učinkovanje na daljavo. Pogled v daljavo je seveda na različne načine prepleten z vprašanji slikovnih prikazovanj, vendar se v tem nikakor ne izčrpa. Ni pa tudi dopustno, če bi to obravnavanje daljave in odsotnosti odpravili tako, da bi bila umetnost na ta način podrejena nekemu tujemu smotru. Takó lahko govorimo le, če menimo, da lahko daljavo, smrt, pričevanje, kulturno tujost, politično moč in sakralno avro dojamemo neodvisno od njihove zavezujočnosti. Ali nimamo tukaj opravka s podobami, ki jih muči nemogoča naloga, da bi privedle v sliko nekaj, kar ruši vsak slikovni okvir? In ali to v določeni meri ne velja za vsako sliko, tudi za domnevno tako avtonomno tabelno sliko v muzeju?

#### 4. Bežeča slika in odtegnitev

**194** Pomislek do preveč enostranskega in preveč visoko-stopenjskih slikovnih pojmovanj se še okrepi, če se ukvarjamo z zadnjo dimenzijo, ki se križa z obema drugima. Ta izvira iz podvojitve gledanja v gledanje in videnje oz. iz podvojitve oblikovanja v postajanje slike in njeno izoblikovanost,\* podvojitve, ki ustreza dvojnosti izrekanja in izrečenega na področju govora.<sup>27</sup> Gledanje tukaj pomeni dogodek nastajanja vidnega, priti-na-dan in še posebno stopiti-v-sliko,\*\* kar je vsebovano v vsakem opisu vidne oblike in stvarnega položaja. Ne moremo reči, da tega momenta v procesih podobnosti in predočanja ni, vendar se tam pojavi le v dvoumni obliki in njegovo lastno pomembnost večkrat spregledamo. Obstaja tendenca sledenja naravni smeri gledanja in dopuščanje zlivanja gledanja z videnim, slikovnega nastajanja z izoblikovanostjo.

Oglejmo si še enkrat diferenco med odslikujočim in odslikanim. Ta relacija ostaja na področju vidnega, torej na področju tistega, kar je bilo že videno in kar je še za videti. Kolikor se slika približuje zgolj odslikavi, se vidnost ne stopnjuje, ampak zgolj razteza. Slikovna zgodovina vedno znova pokaže, da bi popolna odslikava odpravila ikonično diferenco, brez katere ne bi bilo nika-

\* *Bildwerdung und Gebilde. Op. prev.*

<sup>27</sup> Izčrpneje v: *Antwortregister*, II. del, pogl. 2 in 3.4.

\*\* ... *Zum-Vorschein-kommen und speziell das Ins-Bild-treten ... Op. prev.*

kršne slike. Pri tem vedno znova tako v umetnostni teoriji kot tudi umetnostni praksi citirajo Pigmaliona kot paradokсна figuro, ki meri na to, da bi se odpravile meje fikcije. Toda v čem obstaja ta odprava? Nikakor ne v tem, da kip popolnoma reproducira svojo predlogo,\* jo prikaže v vseh elementih. Poanta ni v popolnem vpogledu, temveč v *živi podobi*, ki se pri Daumierju spušča s podstavka – tako rekoč drugi Kratil (*Kratil* 431 c), a obenem »očarljivo lepa podoba«, ki se prebujata v življenje. Kip se spremeni v premično podobo, kot Dedalove priprave. Že pogosto so opozarjali, da se slikar v grščini imenuje ἀπεικαστής, torej nekdo, ki prikazuje živo. Če to vzamemo zares, potem cesarstvo vidnosti s tem ne bi bilo, denimo, dovršeno, temveč preseženo; kajti živo, samo sebe premikajoče je vidno v pogledu, s katerim se srečamo, a ne v dovršenem pogledu. Tukaj se torej že nakazuje tisti presežek, na katerega meri naš razmislek.

Ta presežek pogledu tudi uide, če to, kar se odslikuje, kot izvorna slika, razumljeno kot εἰκῆ, torej kot ugledana podoba, kot ugledana pojava, pripada višji, sublimirani obliki vidnosti. Kakor koli že so naše človeške oči slabe, pa vseeno participirajo na vsevidnosti *panorame*, ki zajema vse, in na *panikoniki*, v kateri se kaže bit kot ona sama. V ideji se sklene reža med bitjo in pojavom. »Enako samo« ali »lepo samo« se tako rekoč odslikuje skozi samo sebe, stoji samo zase. Če v novem veku padejo meje, ki dovršeno izvorno sliko dvigujejo nad naše ustvarjanje, če se umetnik, če se tehnik v starem in novem smislu loti samovoljnega predstavljanja in izdelovanja izvornih slik, potem se širi kraljestvo umetne vidnosti. Jamski prebivalci so se privajali na pokončnost tako, da so pripravili umetno osvetlitev in nočno jamo spremenili v »nočni dan«, ki naravno sončno svetlobo naredi pogrēšljivo. To ni bil nikakršen platonizem za ljudstvo, temveč platonizem za eksperte gledanja. Pri samem Platonu svetloba vsekakor ne spada niti na področje vidnega niti ni na razpolago gledajočemu. Dojema jo kot tisto tretje med gledanjem in ugledanim, od koder »sončno oko«, tudi »oko duha«, prejme svoj vid. Oko je najsončnejše, najbolj soncu podobno (⊗ϕῶςἰσῆῶδᾰδᾰἰ) med čutnimi organi (*Država* 508 b). Če pa se vse vidi v luči sonca, ali je lahko potem še ena ideja sonca, ki daje svetlobo, kot pri Platonu ideja dobrega, ali pa vodi gibanje, ki je usmerjeno »preko biti« (ἄδῶῆᾰἰᾰ ὄϕθ ἰδῶβᾰδ), tudi preko kraljestva vidnosti?<sup>28</sup> Vendar svetloba, ki ne zasije ponovno v višji svetlobi, kaže »sončeve pege«, ki se ponovijo v »slepi pegi« gledanja.

\* *Vorbild* – zgled, vzor

<sup>28</sup> Koincidenca med ἰδῶβᾰδ in ἰσῆῶδᾰἰ, kot v primeru plotinskega Nus (glej *Enneade* V, 3, 8), bi bila s tem izključena.

Na radikalnejši način je režim vidnega porušen, če izvorna slika kot izvorno izoblikovanje, kot izvorno ustanavljanje vidnosti vstopi v zgodovino gledanja. *Izvorna slika* se spremeni v *izvor*, ki iniciira gledanje. Ta *izvor*, ki je lahko le naknaden, le za nazaj pred-očen in re-prezentiran, nas sooči z *nevidnostjo v vidnem*, ki vsako vsevidnost prepusti fantazmi. Gibljemo se v horizontih vidnega, ki vidnosti postavlja meje, vsaki sliki, ki nekaj prikazuje, pa podeljuje poteze oddaljene slike. Vendar dvoumnosti še zmeraj niso odpravljene. Dokler se daljava meri ob izvorni bližini, odsotnost ob izvorni prisotnosti, predočanje ob živi navzočnosti kot kraju vidnosti, se zdi vse nevidno kot *faktično nevidno*, ki bodisi ni več vidno bodisi še ni vidno, a pripada »univerzalnemu področju« vidnosti. Vsevidnost se nadaljuje, a le kot potencialna vsevidnost. Iz tega se napajajo svetovnozgodovinska polaščanja in razvrščanja umetnosti.

Do radikalnega izpada iz kozmične ali zgodovinske umestitve vidnega in slikovnega dogajanja pride na drugem mestu, namreč tam, kjer pade v oči in vdira v sliko vidni dogodek sam. Prototip vidnosti nevidnega ni nič več zrcalo, ki nekoga dela podobnega nekemu drugemu, niti sled, ki nas spomni na oddaljeno, temveč *pogled*, ki nas zadene kot tuji pogled. Kolikor se začne lastni pogled drugje, na nekem »ne-mestu«,<sup>29</sup> na katerem ne morem biti, se drži pogleda kot takšnega nekaj tujega. Tako kot je po Mihailu Bahtinu vsaka beseda »na pol tuja beseda«,<sup>30</sup> je tudi vsak pogled na pol tuji pogled. Odslikana podvojitve vidnega in časovno-prostorski samozamik kulminirata v podvojitvi pogleda, v neki *samoodtegnitvi*, v kateri se gledanje izmika samemu sebi in izzove neskončno željo po gledanju, ki ne najde zadovoljitve v nikakršnem vizualnemu ugodju. Kolikor sta zrcalna slika in sled udeleženi pri tem dogajanju, dosejata tudi dimenzijo globine, kakor prihaja na dan v Lacanovi interpretaciji zrcalnega stadija ali pri Levinasu v sledi drugega. Kot pokaže Merleau-Ponty v *Le visible et l'invisible*, se v procesu izenačevanja odpira vrzel drugosti in tujosti: gledajoče in gledano sta podvržena koincidenči v ne-koincidenči. Se prekrivata in se ne. Tendenca po predočanju in samopredočanju se odpira skozi neke vrste *proti-predočanje*,\* v katero se izmika navzočnost. Tujost kot tujost se kaže v obliki žive odsotnosti.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Prim. Levinas, *Autrement qu'être* (1974), str. 58, ter sokratsko atopio.

<sup>30</sup> M. M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes* (1979), str. 185. [Estetika besede; prim. slov. prevod M. Bahtin, *Teorija romana*, Ljubljana 1982, str. 72.]

\* *Entgegenwärtigung*. Op. prev.

<sup>31</sup> Prim. Husserlovo *Krisis* (Hua VI), str. 189. Husserl na tem mestu vzporeja »proti-predočanje« z »od-tujitvijo«.



Na koncu ostaja vprašanje, kako lahko privedemo v sliko gledanje, ki se izmika vidnosti in s tem tudi slikovnemu prikazovanju. Očitno se lahko to zgodi le na posreden način, v obliki »posrednega slikarstva«,<sup>32</sup> ki v odklonu od ureditev vidnega prikaže, kaj izpade iz vsakokratnega vidnega in slikovnega okvira. V tej zvezi govorim o *bežeči sliki*, ki spominja na bežišče\* perspektivčnih prikazov, s to razliko, da bežeči kraj tujosti ne podaljšuje linij in tirnic gledanja, temveč omogoča njihovo prekinitev, bodisi da se pogled pogrezne v brezdanjost vidnega bodisi da trči ob zorni zid. Bežeča slika ne obstaja v tem, da nekaj izgleda kot nekaj drugega ali spominja na drugo, temveč jo je mogoče zajeti v formulo:  $x$  zahteva  $y$ . Če gre za vidno in zorno dogajanje kot takšno, nimamo opravka le s producerskim pogledom tistega, ki postavlja nekaj v sliko, tudi ne z recipientskim pogledom tistega, ki iz slike nekaj razbere, temveč z nekim pogledom-na, ki je primerljiv z nagovorom, apelom, ki izziva naš odgovarjajoči pogled. Ta pogled je možen le kot pogled vstran, kot pogled, ki se v nekaj, kar opazuje in kar stoji pred njegovimi očmi, ne zapiči frontalno, temveč prihaja od tam, kjer nas nekaj vznemirja in nas nenadoma prizadene v lastnem.<sup>33</sup>

197

Ukvarjanja z izdelavo slike, pa tudi ukvarjanja literature in pesništva s samim seboj, se drži, tako kot toliko drugega, kar smo srečali na poti te obravnave, nekaj dvoumnega. To lahko pomeni, da to, kar v naši novoveški, estetsko obarvani tradiciji imenujemo »umetnost«, na narcističen način nadomešča vse večjo izgubo sveta, v obliki neke refleksijske umetnosti, ki je v marsičem podobna tako imenovani refleksijski filozofiji. Lahko pa bi bilo tudi tako, da umetnost v sebi odkriva cono slepote, ki spominja na molčanje in ki jo sooča z njeno lastno tujostjo, z nikogaršnjim *regard sauvage*, ki ni bil nikoli navzoč in tudi nikoli ne bo.<sup>34</sup> To bi pomenilo, da se ikonična diferenca med tem, kar je vidno, in tem, v čemer nekaj postane vidno, ne izgublja v neki formalni ali materialni estetiki ali pa v umetnosti, ki je postala refleksivna, temveč da se izza te nujne diference razpira nadaljnji razcep, namreč »responzivna diferenca« med tem, kar je iznaj-

<sup>32</sup> Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit* (1964), str. 75.

\* *Fluchtpunkt*. Op. prev.

<sup>33</sup> Prim. Merleau-Ponty, *La prose du monde* (1969), str. 185 isl.: Drugi nas ne srečuje nikoli popolnoma frontalno, temveč vedno lateralno, marginalno, tako da se nenadoma pojavi v našem vidnem polju.

<sup>34</sup> Zahteva Hansa Beltinga (1995, str. 178, 193), ki sledi Lévi-Straussu, da bi lastno kulturo lahko opazovali z očesom etnologa, s čimer bi postali pozorni na fikcije napisane umetnostne zgodovine, najde svojo oporo v nekem pogledu, ki prihaja od drugod.

deno v slikovni izdelavi, in tem, na kar to odgovarja. Platon golemu videzu zoperstavlja pobeg v »logoi«, pobeg v premišljen govor (*Phaidon* 99 c). Danes se zdi odvečno zahtevati »pobeg v slike«; razglasiti »pobeg iz slik« pa bi bilo resnično brez uspeha, ne le zaradi vse večje poplave slik, temveč tudi zato, ker to nasprotuje naši telesni in čutni eksistenci. Vendar ostaja premisleka vredna zamisel o brezlikovnosti sredi sveta slik, o slepi pegi, ki ohranja uganko vidnosti.

*Prevedel Jože Hrovat*

#### LITERATURA

- Bachtin, M. M., *Die Ästhetik des Wortes*, ur. R. Grübel, Frankfurt am Main 1979.
- Belting, H., *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- , *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995.
- Bensch, G., *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, München 1994.
- Boehm, G (ur.), *Was ist ein Bild?*, München 1994.
- Brand, R., *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zu Kunstwerk*, München 1999.
- 198** Därmann, I., *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München 1995.
- Derrida, J., *La voix et le phénoméne*, Paris 1967.
- Holenstein, E., *Phänomenologie der Assoziation. Zu Struktur und Funktion eines Grundprinzips der passiven Genesis bei E. Husserl*, Den Haag 1972.
- Husserl, E., *Husserliana* (=Hua), Den Haag oz. Dordrecht 1950 isl.
- Jakobson, R., *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, München 1974.
- Levinas, E., *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris 1974.
- Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945.
- *L'oeil et l'esprit*, Paris 1964.
- *Le visible et l'invisible*, Paris 1964.
- *La prose du monde*, Paris 1969.
- Nietzsche, F., *Kritische Studienausgabe* (KSA), ur. G. Colli in M. Montinari, Berlin 1970.
- Ricoeur, P., *La métaphore vive*, Paris 1975.
- Waldenfels, B., *Ordnung im Zwielficht*, Frankfurt am Main 1990 »Das Rätsel der Sichtbarkeit«; »Der herausgeforderte Blick. Zur orts- und Zeitbestimmung des Museums«).
- *Antwortregister*, Frankfurt am Main 1994.
- *Deutsch-französische Gedankengänge*, Frankfurt am Main 1995 (»Das Zerspringen des Seins. Ontologische Auslegung der Erfahrung am Leitfaden der Malerei«).
- *Grenzen der Normalisierung. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1998.
- *Sinneschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1999 (1999a) (»ordnungen des Sichtbaren«; »Der beunruhigte Blick«; »Anderssehen«).
- *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd 4, Frankfurt am Main 1999 (=1999b) (»Ferne und Nähe in Rede und Schrift«).