

Τίτλος πρωτοτύπου: *Le destin des images*

Συγγραφέας: JACQUES RANCIÈRE

© La Fabrique Éditions, 2003

© ΣΤΕΡΕΩΜΑ Α.Ε., 2020

Για την ελληνική γλώσσα σε όλον τον κόσμο

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση και γενικά η αναπαραγωγή του παρόντος έργου συνολικά ή τμηματικά με οποιονδήποτε τρόπο ή μέσον χωρίς γραπτή άδεια του εκδότη.

ΣΕΙΡΑ: ΔΟΚΙΜΙΟ

Φωτογραφία εξωφύλλου: Copyright iStock by Getty Images / Nikita Maljutin

ISBN: 978-960-8061-87-3

Εκδόσεις ΣΤΕΡΕΩΜΑ Α.Ε. / ΣΙΟΛΑ-ΑΛΕΞΙΟΥ

Κομνηνών 24, Αθήνα 11472

Τηλ. 210-6426393

Fax 210-6459312

E-mail: info@stereoma-sa.gr

www.stereoma-sa.gr

Facebook Εκδόσεις Στερέωμα

Ζακ Ρανσιέρ

ΤΟ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Μετάφραση – Επίμετρο
ΘΩΜΑΣ ΣΥΜΕΩΝΙΔΗΣ

Εκδόσεις ΣΤΕΡΕΩΜΑ
2020

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. ΤΟ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

| | |
|---|----|
| Η ετερότητα των εικόνων | 14 |
| Εικόνα, ομοιότητα, αρχι-ομοιότητα | 20 |
| Από ένα καθεστώς εικονικότητας σε ένα άλλο | 23 |
| Το τέλος των εικόνων είναι πίσω μας | 31 |
| Γυμνή εικόνα, δεικτική εικόνα, μεταμορφική εικόνα | 37 |

II. Η ΦΡΑΣΗ, Η ΕΙΚΟΝΑ, Η ΙΣΤΟΡΙΑ

| | |
|--|----|
| Χωρίς κοινό μέτρο; | 49 |
| Χωρίς κοινό μέτρο; | 52 |
| Η φράση-εικόνα και η μεγάλη παράταξη | 64 |
| Η οικονόμος, το Εβραίο παιδί και ο καθηγητής | 73 |
| Διαλεκτικό μοντάζ, συμβολικό μοντάζ | 78 |

III. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

IV. Η ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ ΤΟΥ ΝΤΙΖΑΪΝ

V. ΕΑΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΤΟ ΜΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΙΜΟ

| | |
|---|-----|
| Τι σημαίνει αναπαράσταση | 147 |
| Τι σημαίνει αναπαράσταση | 154 |
| Τι σημαίνει αντι-αναπαράσταση | 160 |
| Η αναπαράσταση του απάνθρωπου | 167 |
| Η θεωρητική υπερβολή του μη-αναπαραστάσιμου | 174 |

ΠΗΓΕΣ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Ο τίτλος μου θα μπορούσε να δημιουργήσει την προσδοκία μιας νέας οδύσσειας της εικόνας, μιας διαδρομής από τη δόξα του ξημερώματος των τοιχογραφιών του Λασκώ στο σύγχρονο λυκόφως μιας πραγματικότητας καταβροχθισμένης από τη μιντιακή εικόνα και μιας τέχνης αφιερωμένης στα μόνιτορ και στις συνθετικές εικόνες. Ωστόσο, η πρόθεσή μου είναι τελείως διαφορετική. Εξετάζοντας πώς μια ορισμένη ιδέα του πεπρωμένου και μια ορισμένη ιδέα της εικόνας συνδέονται σε αυτούς τους αποκαλυπτικούς λόγους που φέρουν το κλίμα της σημερινής εποχής, θα ήθελα να θέσω το ερώτημα: μας μιλούν όντως για μια πραγματικότητα απλή και μονοσήμαντη; Δεν υπάρχουν, κάτω από το ίδιο το όνομα της εικόνας, περισσότερες λειτουργίες των οποίων η προβληματική συναρμογή συνιστά ακριβώς την εργασία της τέχνης; Ξεκινώντας από αυτό, θα ήταν ίσως εφικτός ο στοχασμός, σε μια βάση πιο στέρεη, για αυτό που είναι οι εικόνες της τέχνης και για τους σύγχρονους μετασχηματισμούς της καταστατικής θέσης τους.

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν από την αρχή. Για ποιο πράγμα μιλάμε και τι ακριβώς μας λέει ο ισχυρισμός ότι πλέον δεν υπάρχει πραγματικότητα αλλά μόνο εικόνες ή, αντίστροφα, ότι δεν υπάρχουν πλέον εικόνες αλλά μόνο μια πραγματικότητα που αναπα-

ριστά αδιάκοπα τον εαυτό της στον εαυτό της; Αυτοί οι δύο λόγοι δείχνουν να αντιτίθενται ο ένας στον άλλον. Ξέρουμε ωστόσο ότι δεν σταματούν να μετασχηματίζονται ο ένας στον άλλον στο όνομα ενός στοιχειώδους συλλογισμού: Εάν δεν υπάρχουν παρά μόνο εικόνες, δεν υπάρχει τίποτα άλλο πέρα από την εικόνα. Και εάν δεν υπάρχει τίποτα άλλο πέρα από την εικόνα, η ίδια η έννοια της εικόνας χάνει το περιεχόμενό της, δεν υπάρχει πλέον εικόνα. Αρκετοί σύγχρονοι συγγραφείς αντιπαραθέτουν την εικόνα που παραπέμπει σε ένα Άλλο και το Οπτικό που δεν παραπέμπει παρά μόνο στον εαυτό του.

Αυτός ο απλός συλλογισμός προκαλεί κιόλας ένα ερώτημα. Είναι εύκολο να καταλάβουμε ότι το Ίδιο είναι το αντίθετο του Άλλου. Είναι λιγότερο εύκολο να καταλάβουμε το Άλλο όπως το επικαλούμαστε; Σε ποια σημεία, πρώτα από όλα, αναγνωρίζουμε την παρουσία του ή την απουσία του; Τι μας επιτρέπει να λέμε ότι υπάρχει το άλλο σε μια ορατή μορφή σε μια οθόνη αλλά όχι σε μια άλλη; Ότι υπάρχει, για παράδειγμα, σε ένα πλάνο της ταινίας *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* και όχι σε ένα επεισόδιο της σειράς *Ερωτήσεις για έναν πρωταθλητή*; Η απάντηση που δίνεται πιο συχνά από τους επικριτές του «οπτικού» είναι αυτή: η τηλεοπτική εικόνα δεν έχει άλλο, λόγω της ίδιας της φύσης της: στην πραγματικότητα, φέρει το φως της στην ίδια, ενώ η κινηματογραφική εικόνα το δέχεται από μια εξωτερική πηγή. Αυτό είναι που συνοψίζει ο Ρεζίς Ντεμπρέ [Régis Debray] σε ένα βιβλίο του με τίτλο *Ζωή και θάνατος της εικόνας*: «Η εικόνα εδώ έχει το φως της ενσωματωμένο. Αποκαλύπτει τον εαυτό της. Με την πηγή του μέσα της, ορίστε μπροστά στα μάτια μας, η ίδια αιτία του εαυτού της. Σπινοζικός ορισμός του Θεού ή της ουσίας»¹.

Προφανώς, η ταυτολογία που τίθεται εδώ ως ουσία του οπτικού δεν είναι παρά ταυτολογία του ίδιου του λόγου. Αυτό

μας λέει απλώς ότι το Ίδιο είναι ίδιο και το Άλλο είναι άλλο. Κάνει τον εαυτό του να δείχνει παραπάνω από μια ταυτολογία αναγνωρίζοντας, μέσω του ρητορικού παιχνιδιού ανεξάρτητων προτάσεων που έχουν συμπυκωθεί, τις γενικές ιδιότητες των καθολικών με τα χαρακτηριστικά μιας τεχνικής διάταξης. Αλλά οι τεχνικές ιδιότητες ενός καθοδικού σωλήνα είναι ένα πράγμα, οι αισθητικές ιδιότητες των εικόνων που βλέπουμε πάνω στις οθόνες είναι ένα άλλο πράγμα. Για την ακρίβεια, η οθόνη διαθέτει τον εαυτό της στο να υποδεχτεί το ίδιο καλά τις παραστάσεις του *Ερωτήσεις για έναν πρωταθλητή* όπως και αυτές της κάμερας του Μπρεσόν [Bresson]. Είναι λοιπόν σαφές ότι αυτές οι παραστάσεις είναι εγγενώς διαφορετικές. Η φύση του παιχνιδιού που η τηλεόραση μας προτείνει και των συγκινήσεων που μας προκαλεί είναι ανεξάρτητη από το γεγονός ότι το φως έρχεται από τη δική μας μηχανή. Και η εγγενής φύση των εικόνων του Μπρεσόν παραμένει अपαράλλαχτη, είτε βλέπουμε τις μπομπίνες να προβάλλονται στην αίθουσα, είτε μια κασέτα ή έναν δίσκο πάνω στην οθόνη της τηλεόρασής μας ή ακόμα μια βιντεο-προβολή. Το ίδιο δεν είναι από τη μια πλευρά και το άλλο από την άλλη. Ταυτότητα και ετερότητα συνδέονται διαφορετικά η μία με την άλλη. Η συσκευή μας με το ενσωματωμένο φως και η κάμερα των *Ερωτήσεων για έναν πρωταθλητή* μάς κάνουν συμμετόχους σε μια παράσταση της μνήμης και της παρουσίας του πνεύματος που είναι και για αυτά τα ίδια ξένα. Από την άλλη, το φιλμ της αίθουσας προβολής ή η κασέτα του *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*, οπτικοποιημένη πάνω στην οθόνη μας, μας κάνει να δούμε εικόνες που δεν παραπέμπουν σε τίποτα άλλο, που είναι οι ίδιες παράσταση.

Η ετερότητα των εικόνων

Αυτές οι εικόνες δεν παραπέμπουν σε «τίποτα άλλο». Αυτό δεν σημαίνει ότι είναι, όπως θα λέγαμε χωρίς ιδιαίτερη σκέψη, αμετάβατες. Αυτό σημαίνει ότι η ετερότητα εισέρχεται στην ίδια τη σύνθεση των εικόνων, αλλά επίσης ότι αυτή η ετερότητα αναφέρεται και σε άλλα πράγματα πέρα από τις υλικές ιδιότητες του κινηματογραφικού μέσου. Οι εικόνες του *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* δεν είναι κατ' αρχάς οι εκδηλώσεις των ιδιοτήτων ενός ορισμένου τεχνικού μέσου, είναι λειτουργίες: σχέσεις ανάμεσα στο όλον και στα μέρη, ανάμεσα σε μια ορατότητα και μια δύναμη σημασίας και συγκίνησης που σχετίζεται μαζί της, ανάμεσα σε προσδοκίες και αυτό που έρχεται να τις ικανοποιήσει. Ας κοιτάξουμε το ξεκίνημα της ταινίας. Το παιχνίδι των «εικόνων» ξεκίνησε κιάλας όταν η οθόνη ήταν ακόμα μαύρη, με τις κρυστάλλινες νότες μιας σονάτας του Σούμπερτ. Συνέχισε όταν –και ενώ οι τίτλοι παρελαύναν σε ένα φόντο που θύμιζε το ίδιο καλά ένα βραχώδες τείχος, έναν τοίχο από στεγνές πέτρες ή από πεπιεσμένο χαρτί– ένα χλιμίντρισμα αντικατέστησε τη σονάτα, μετά η σονάτα επανήλθε, καλυμμένη στη συνέχεια από έναν θόρυβο κουδουνιών που συνδέονται με το πρώτο πλάνο του φιλμ: ένα κεφάλι μικρού γαϊδουριού που θηλάζει τη μητέρα του, σε κοντινό πλάνο. Ένα χέρι πολύ λευκό τότε διατρέχει προς τα κάτω το μήκος του σκοτεινού λαιμού του μικρού γαϊδουριού ενώ η κάμερα ανεβαίνει με αντίστροφη φορά προς το κορίτσι στο οποίο ανήκει αυτό το χέρι, τον αδελφό της και τον πατέρα της. Ένας διάλογος συνοδεύει αυτήν την κίνηση («Πρέπει να το έχουμε» - «Δώσ' το μας» - «Παιδιά μου, είναι αδύνατον») χωρίς να βλέπουμε ποτέ το στόμα που εκφέρει αυτές τις λέξεις: τα παιδιά απευθύνονται στον πατέρα τους γυρνώντας μας την πλάτη, τα σώματά τους

κρύβουν το πρόσωπό του κατά την απάντηση. Ένα φοντί ανσενέ εισάγει τότε ένα πλάνο που μας δείχνει το αντίθετο από αυτό που αναγγέλλουν τα λόγια: πλάτες, σε μεγάλο πλάνο, ο πατέρας και τα παιδιά ξανακατεβαίνουν οδηγώντας το γαϊδούρι. Ένα άλλο φοντί ανσενέ με τη βάφτιση του γαϊδουριού, άλλο κοντινό πλάνο που μας αφήνει να δούμε μόνο το κεφάλι του ζώου, το χέρι του αγοριού που ρίχνει το νερό και το στήθος του κοριτσιού που κρατάει ένα κερύ.

Στους τίτλους και σε τρία πλάνα έχουμε ένα ολόκληρο καθεστώς εικονικότητας, δηλαδή ένα καθεστώς σχέσεων ανάμεσα σε στοιχεία και ανάμεσα σε λειτουργίες. Είναι κατ' αρχάς η αντίθεση ανάμεσα στην ουδετερότητα της μαύρης ή γκρι οθόνης και στο ηχητικό κοντράστ. Η μελωδία που ακολουθεί την ευθεία πορεία της σε καθαρά διαχωρισμένες νότες και το χλιμίντρισμα που τη διακόπτει δίνουν ήδη όλη την ένταση του μύθου που θα ακολουθήσει. Αυτό το κοντράστ υπογραμμίζεται με την οπτική αντίθεση ενός λευκού χεριού σε ένα μαύρο τρίχωμα, και με τον διαχωρισμό ανάμεσα σε φωνές και πρόσωπα. Αυτός ο διαχωρισμός έχει προεκταθεί με τη σειρά του από την αλληλουχία ανάμεσα σε μία ρηματική απόφαση και την οπτική της αντίφαση, ανάμεσα στην τεχνική διαδικασία του φοντί ανσενέ που εντατικοποιεί τη συνέχιση και στο αντίθετο αποτέλεσμα που μας δείχνει.

Οι «εικόνες» του Μπρεσόν δεν είναι ένα γαϊδούρι, δύο παιδιά και ένας ενήλικας· ούτε επίσης μονάχα η τεχνική του κλόουζ απ και οι κινήσεις της κάμερας ή τα φοντί ανσενέ που διευρύνουν το κλόουζ απ. Είναι λειτουργίες που συνδέουν και αποσυνδέουν το ορατό και τη σημασία του ή την ομιλία και το αποτέλεσμά της, που παράγουν και συγχέουν τις προσδοκίες. Αυτές οι λειτουργίες δεν απορρέουν από τις ιδιότητες του κινηματογραφικού μέσου. Υποθέτουν ακόμα και μια συστηματική απόσταση από τη

συνηθισμένη χρήση του. Ένας «κανονικός» σκηνοθέτης θα μας έδινε μια ένδειξη, όσο ελαφριά και αν ήταν, για την αλλαγή της απόφασης του πατέρα. Και θα χρησιμοποιούσε μια μεγαλύτερη γωνία για τη σκηνή της βάπτισης, θα είχε την κάμερα να ανεβαίνει ή θα εισήγαγε ένα συμπληρωματικό πλάνο για να μας δείξει την έκφραση του προσώπου των παιδιών κατά τη διάρκεια της τελετής.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο μπρεσονικός κατακερματισμός μάς δίνει, στη θέση της αφηγηματικής αλληλουχίας αυτών που ευθυγραμμίζουν τον κινηματογράφο με το θέατρο ή το μυθιστόρημα, τις καθαρές εικόνες που προσιδιάζουν σε αυτήν την τέχνη; Αλλά η σταθερή εστίαση της κάμερας πάνω στο χέρι που ρίχνει το νερό και πάνω σε αυτό που κρατάει το κερί δεν προσιδιάζει περισσότερο στον κινηματογράφο από ό,τι στη λογοτεχνία η εστίαση του βλέμματος του γιατρού Μποβαρύ στα νύχια της δεσποινίδας Έμμα ή της κυρίας Μποβαρύ πάνω σε αυτά του συμβολαιογράφου. Και ο κατακερματισμός δεν σπάει απλώς την αφηγηματική αλληλουχία. Επιτελεί από την πλευρά του μια διπλή λειτουργία. Διαχωρίζοντας τα χέρια από την έκφραση του προσώπου, μειώνει τη δράση στην ουσία της: μια βάπτιση συνίσταται σε ομιλίες και χέρια που ρίχνουν νερό σε ένα κεφάλι. Περιστεύοντας τη δράση στην αλληλουχία αντιλήψεων και κινήσεων και βραχυκυκλώνοντας την εξήγηση των αιτιών, ο μπρεσονικός κινηματογράφος δεν επιτυγχάνει μια ουσία που προσιδιάζει στον κινηματογράφο. Εγγράφεται μέσα στη συνέχεια της πεζογραφικής παράδοσης που ξεκίνησε με τον Φλωμπέρ: αυτή μιας αμφιθυμίας όπου οι ίδιες διαδικασίες παράγουν και αποσύρουν το νόημα, διασφαλίζουν και καταλύουν τις αντιλήψεις, τις πράξεις και τις συγκινήσεις. Η χωρίς λόγια αμεσότητα του ορατού ριζοσπαστικοποιεί αναμφίβολα την επίδρασή της, αλλά

αυτή η ριζοσπαστικότητα εργάζεται η ίδια μέσα από τη λειτουργία αυτής της δύναμης που χωρίζει τον κινηματογράφο από τις πλαστικές τέχνες και τον φέρνει πιο κοντά στη λογοτεχνία: τη δύναμη να προβλέψεις ένα αποτέλεσμα, ώστε να το μετατοπίσεις ή αναιρέσεις καλύτερα.

Η εικόνα δεν είναι ποτέ μια απλή πραγματικότητα. Οι εικόνες του κινηματογράφου είναι κατ' αρχάς λειτουργίες, σχέσεις ανάμεσα στο λεκτικό και στο ορατό, τρόποι να παίξεις με το πριν και το μετά, την αιτία και το αποτέλεσμα. Αυτές οι λειτουργίες επιστρατεύουν διαφορετικές λειτουργίες-εικόνες, διαφορετικές σημασίες της λέξης εικόνα. Δύο πλάνα ή αλληλουχίες κινηματογραφικών πλάνων μπορούν επομένως να αναφέρονται σε μια διαφορετική εικονικότητα. Και, αντίστροφα, ένα κινηματογραφικό πλάνο μπορεί να αναφέρεται στον ίδιο τύπο εικονικότητας όπως και μια φράση της πεζογραφίας ή ένας πίνακας. Αυτός είναι ο λόγος που ο Αϊζενστάιν μπόρεσε να ψάξει μέσα στον Ζολά ή στον Ντίκενς, όπως μέσα στον Γκρέκο ή στον Πιρανέζι [Piranesè], τα πρότυπα του κινηματογραφικού μοντάζ και ο Γκοντάρ μπόρεσε να συνθέσει ένα εγκώμιο για τον κινηματογράφο με τις φράσεις που χρησιμοποιεί ο Ελί Φωρ [Elie Faure] για τη ζωγραφική του Ρέμπραντ.

Η εικόνα στις ταινίες δεν αντιτίθεται λοιπόν στην τηλεοπτική μετάδοση όπως η ετερότητα στην ταυτότητα. Η τηλεοπτική μετάδοση έχει επίσης το άλλο της: την πραγματική παράσταση του πλατό. Και ο κινηματογράφος επίσης αναπαράγει μια απόδοση που πραγματοποιείται μπροστά στην κάμερα. Απλώς, όταν μιλάμε για εικόνες στον Μπρεσόν, δεν είναι για αυτήν εδώ τη σχέση που μιλάμε: όχι για τη σχέση ανάμεσα σε αυτό που έλαβε χώρα αλλού και αυτό που λαμβάνει χώρα μπροστά στα μάτια μας, αλλά λειτουργίες που συνιστούν την καλλιτεχνική

φύση αυτού που κοιτάμε. Η εικόνα ορίζει έτσι δύο διαφορετικά πράγματα. Υπάρχει η απλή σχέση που παράγει την ομοιότητα ενός πρωτότυπου: όχι απαραίτητα το πιστό του αντίγραφο, αλλά απλώς αυτό που αρκεί ώστε να λάβει υπόσταση. Και υπάρχει και το παιχνίδι των λειτουργιών που παράγει αυτό που ονομάζουμε τέχνη: δηλαδή, πιο συγκεκριμένα, μια αλλαγή της ομοιότητας. Αυτή η αλλαγή μπορεί να πάρει χιλιάδες μορφές: Μπορεί να είναι η ορατότητα που έχει δοθεί σε αχρειαστές πινελιές για να μας φανερώσουν ποιος είναι εκείνος που αναπαρίσταται στο πορτρέτο· μια επιμήκυνση των σωμάτων που εκφράζει την κίνησή τους σε βάρος των αναλογιών τους· μια στροφή της γλώσσας που οξύνει την έκφραση ενός συναισθήματος ή καθιστά πιο σύνθετη την αντίληψη μιας ιδέας· μια λέξη ή ένα πλάνο στη θέση εκείνων που έδειχναν ότι όφειλαν να ακολουθήσουν.

Με αυτήν την έννοια, η τέχνη είναι φτιαγμένη από εικόνες, είτε πρόκειται για παραστατικές είτε όχι, είτε αναγνωρίζουμε σε αυτές είτε όχι τη μορφή χαρακτήρων και ταυτοποιήσιμων θεαμάτων. Οι εικόνες της τέχνης είναι λειτουργίες που παράγουν μια απόσταση, μια ανομοιότητα. Οι λέξεις περιγράφουν αυτό που το μάτι θα μπορούσε να δει ή εκφράζουν αυτό που δεν θα δει ποτέ, φωτίζουν ή σκιάζουν σκόπιμα μια ιδέα. Οι ορατές μορφές προτείνουν μια σημασία προς κατανόηση ή την αφαιρούν. Η κίνηση της κάμερας δημιουργεί την προσδοκία ενός θεάματος και αποκαλύπτει ένα άλλο, ένας πιανίστας επιτίθεται σε μια μουσική φράση «πίσω» από μια μαύρη οθόνη. Όλες αυτές οι σχέσεις ορίζουν εικόνες. Αυτό σημαίνει δύο πράγματα. Πρώτον, οι εικόνες της τέχνης είναι, ακριβώς, ανομοιότητες. Δεύτερον, η εικόνα δεν είναι μια αποκλειστικότητα του ορατού. Υπάρχει ορατό που ανάγεται σε εικόνα, υπάρχουν εικόνες που αποτελούνται μόνο από λέξεις. Αλλά το πιο συνηθισμένο καθεστώς είναι εκείνο που σκη-

νοθετεί μια σχέση ανάμεσα στο λεκτικό και στο ορατό, μια σχέση που παίζει ταυτόχρονα πάνω στην αναλογία τους και πάνω στην ανομοιότητά τους. Αυτή η σχέση δεν απαιτεί με κανέναν τρόπο ότι οι δύο όροι θα είναι υλικά παρόντες. Το ορατό αφήνεται να διατεθεί με σχήματα λόγου που έχουν νόημα· η ομιλία αναπτύσσει μια ορατότητα που μπορεί να είναι εκτυφλωτική.

Θα μπορούσε να δείχνει περιττό να θυμηθούμε πράγματα τόσο απλά. Εάν πρέπει να το κάνουμε ωστόσο, είναι για τον λόγο ότι αυτά τα απλά πράγματα δεν σταματούν να θολώνουν τα όριά τους, επειδή η ταυτοτική ετερότητα της ομοιότητας παρεμβαίνει πάντα στο παιχνίδι των σχέσεων συγκρότησης των εικόνων της τέχνης. Το να μοιάζεις θεωρούνταν για καιρό προσίδιο της τέχνης, ενώ μία απειρία θεαμάτων και μορφών μίμησης προγραφόταν από αυτό. Το να μη μοιάζεις θεωρείται στον καιρό μας το καθήκον της, ενώ φωτογραφίες, βίντεο και εκθέσεις αντικειμένων παρόμοιων με καθημερινά αντικείμενα έχουν πάρει στις γκαλερί και στα μουσεία τη θέση των αφηρημένων πινάκων. Αλλά αυτό το ρητό καθήκον της μη-ομοιότητας εμπλέκεται το ίδιο σε μια ιδιαίτερη διαλεκτική. Γιατί υπάρχει μια αυξανόμενη ανησυχία: το να μη μοιάζεις, δεν σημαίνει να αποκηρύξεις το ορατό, ή ακόμα και να υποτάξεις τον απτό πλούτο σε διεργασίες και τεχνάσματα που βρίσκουν μέσα στη γλώσσα τη μήτρα τους; Μία αντιθετική κίνηση ορίζεται λοιπόν: αυτό που αντιπαραθέτουμε στην ομοιότητα δεν είναι η αποτελεσματικότητα της τέχνης, είναι η αισθητή παρουσία, το πνεύμα φτιαγμένο από σάρκα, το απόλυτα άλλο που είναι επίσης απόλυτα ίδιο. «Η εικόνα θα έρθει τον καιρό της Ανάστασης», λέει ο Γκοντάρ: η εικόνα, δηλαδή η «πρώτη εικόνα» της χριστιανικής θεολογίας, ο Υιός που δεν είναι καθόλου «όμοιος» με τον Πατέρα αλλά συμμετέχει στη φύση του. Δεν σκοτώνουμε ο ένας τον άλλον πλέον για το *ιώτα*

που χωρίζει αυτήν την εικόνα από το άλλο. Αλλά συνεχίζουμε να βλέπουμε σε αυτό μια υπόσχεση σαρκός, ικανή να διαλύσει μαζί τα ομοιώματα, τα τεχνάσματα της τέχνης και την τυραννία του γράμματος.

Εικόνα, ομοιότητα, αρχι-ομοιότητα

Η εικόνα, συνοπτικά, δεν είναι μόνο διπλή, αλλά τριπλή. Η εικόνα της τέχνης χωρίζει τις διεργασίες της από την τεχνική που παράγει τις ομοιότητες. Αλλά το κάνει αυτό για να ξαναβρεί στον δρόμο της μια άλλη ομοιότητα, αυτή που ορίζει τη σχέση ενός όντος με την προέλευση και τον προορισμό του, αυτή που απορρίπτει τον καθρέπτη προς όφελος της άμεσης σχέσης του γεννήτορα και του γεννημένου: όραμα πρόσωπο με πρόσωπο, ένδοξα σώματα της κοινότητας ή αναγνωριστικό του ίδιου του πράγματος. Ας την ονομάσουμε αρχι-ομοιότητα. Η αρχι-ομοιότητα είναι η πρωταρχική ομοιότητα, η ομοιότητα που δεν δίνει τη ρεπλίκα μιας πραγματικότητας, αλλά μαρτυρεί αμέσως το αλλού από το οποίο προέρχεται. Αυτή η αρχι-ομοιότητα είναι εκείνη η ετερότητα που οι σύγχρονοι μας διεκδικούν για λογαριασμό της εικόνας ή της οποίας θρηνούν την εξαφάνιση μαζί με την εικόνα. Αλλά, για να πούμε την αλήθεια, αυτή δεν εξαφανίζεται ποτέ. Δεν παύει στην πραγματικότητα να περνάει το δικό της παιχνίδι μέσα στο ίδιο το χάσμα που χωρίζει τις διεργασίες της τέχνης από τις τεχνικές της αναπαραγωγής, αποκρύπτοντας τους λόγους της μέσα στον λόγο της τέχνης ή μέσα στις ιδιότητες των μηχανών αναπαραγωγής, ακόμα και αν αυτό σημαίνει να εμφανιστεί κάποιες φορές σε πρώτο πλάνο ως ο ύστατος λόγος των μεν και των δε.

Αυτή είναι που εμφανίζεται μέσα στη σύγχρονη επιμονή να

διαχωριστεί η αληθινή εικόνα από το ομοίωμά της ξεκινώντας από τον ίδιο τον τρόπο της υλικής παραγωγής της. Δεν αντιπαραθέτουμε πλέον την καθαρή μορφή στην άσχημη εικόνα. Στη μία και στην άλλη αντιπαραθέτουμε εκείνο το αποτύπωμα του σώματος που το φως χαράζει χωρίς να το θέλει, χωρίς να υπάρχει αναφορά του ούτε στους υπολογισμούς των ζωγράφων ούτε στα γλωσσικά παιχνίδια της σημασίας. Αντιμέτωποι με την αυταίτια εικόνα [image «cause de soi»] του τηλεοπτικού ειδώλου κάνουμε τον πίνακα ή την οθόνη μια βερονίκη όπου έρχονται να εκτυπωθούν η εικόνα του θεού που γίνεται σάρκα ή εκείνη των πραγμάτων κατά τη γέννησή τους. Και η φωτογραφία, που κάποτε την κατηγορούσαν ότι αντιτίθεται προς τα μηχανικά και χωρίς ψυχή ομοιώματά της στην έγχρωμη σάρκα της ζωγραφικής, βλέπει την εικόνα της να αντιστρέφεται. Αντιμέτωπη με τα ζωγραφικά τεχνάσματα, γίνεται πλέον αντιληπτή ως η ίδια η εκπόρευση ενός σώματος, όπως μια επιδερμίδα αποκομμένη από την επιφάνειά του, αντικαθιστώντας εντελώς τις εμφανίσεις της ομοιότητας και προκαλώντας σύγχυση στα εγχειρήματα του λόγου που θέλουν να την κάνουν να εκφράσει μια σημασία.

Το αποτύπωμα του πράγματος, η γυμνή ταυτότητα της ετερότητας του στη θέση της μίμησής του, η υλικότητα χωρίς λόγια, χωρίς νόημα, του ορατού στη θέση των μορφών του λόγου, αυτό είναι που διεκδικείται από το σύγχρονο εγκώμιο της εικόνας ή τη νοσταλγική αναπόλησή της: μία εμμενής υπερβατικότητα, μία ένδοξη ουσία της εικόνας εγγυημένη από τον ίδιο τον τρόπο της υλικής παραγωγής της. Χωρίς αμφιβολία, κανένας δεν έχει εκφράσει καλύτερα αυτό το όραμα από τον Μπαρτ στον *Φωτεινό θάλαμο*, ένα έργο το οποίο έγινε κατά ειρωνεία της τύχης η βίβλος αυτών που θέλουν να σκεφτούν τη φωτογραφική τέχνη, ενώ ο στόχος του είναι να δείξει ότι η φωτογραφία δεν είναι τέ-

χνη. Ο Μπαρτ θέλει να αναδείξει, ενάντια στη διασκορπισμένη πολλαπλότητα των λειτουργιών της τέχνης και των παιχνιδιών της σημασίας, την άμεση ετερότητα της Εικόνας, δηλαδή, *stricto sensu*, την ετερότητα του Ενός. Θέλει να εγκαθιδρύσει μια άμεση σχέση ανάμεσα στην ενδεικτική [indicielle] φύση της φωτογραφικής εικόνας και του αισθητού τρόπου σύμφωνα με τον οποίο μας επηρεάζει: το *punctum*, αυτό το άμεσο παθικό [pathique] αποτέλεσμα που αντιτίθεται στο *studium*, δηλαδή στις πληροφορίες που μεταδίδει η φωτογραφία και στις σημασίες που υποδέχεται. Το *studium* κάνει τη φωτογραφία ένα υλικό προς αποκωδικοποίηση και εξήγηση. Το *punctum* μας χτυπάει κατευθείαν με την πραγματική ισχύ του *αυτό ήταν*: αυτό, δηλαδή, αυτή η οντότητα που, αναμφισβήτητα, ήταν μπροστά στην οπή του σκοτεινού θαλάμου, της οποίας το σώμα εξέπεμψε ακτινοβολίες που συνελήφθησαν και εκτυπώθηκαν στον σκοτεινό θάλαμο, που έρχεται να με επηρεάσει εδώ και τώρα μέσα από το «ένσαρκο μέσο» του φωτός «όπως οι διαφορισμένες ακτίνες ενός άστρου»².

Είναι σχεδόν απίθανο να είχε πιστέψει ο συγγραφέας των *Μυθολογιών* στην παρα-επιστημονική φαντασμαγορία που κάνει τη φωτογραφία μια άμεση εκπόρευση του σώματος που έχει εκτεθεί. Είναι πιο αληθοφανές αυτός ο μύθος να του χρησίμευσε προκειμένου να εξιλεωθεί για το αμάρτημα του μύθου του παρελθόντος: το αμάρτημα να έχει θελήσει να απεκδύσει τον ορατό κόσμο από την αίγλη του, να έχει μετασηματίσει τα θεάματά του και τις απολαύσεις του σε έναν μεγάλο ιστό συμπτωμάτων και σε ένα παρακμιακό εμπόριο σημείων. Ο σημειολόγος μετανιώνει που έχει περάσει ένα μεγάλο μέρος της ζωής του λέγοντας: Προσοχή! Αυτό που παίρνετε για ορατή απόδειξη είναι στην πραγματικότητα ένα κρυπτογραφημένο μήνυμα μέσω του οποίου η κοινωνία ή μια εξουσία νομιμοποιείται φυσικοποιώντας τον εαυτό

της, θεμελιώνοντάς τον στην απόδειξη χωρίς λόγια του ορατού. Συστρέφει τη ράβδο προς την άλλη κατεύθυνση δίνοντας αξία, υπό τον τίτλο του *punctum*, στην απόδειξη χωρίς λόγια της φωτογραφίας για να απορρίψει μέσα στην κοινοτοπία του *studium* την αποκρυπτογράφηση των μηνυμάτων.

Αλλά ο σημειολόγος που διαβάζει το κρυπτογραφημένο μήνυμα των εικόνων και ο θεωρητικός του *punctum* της εικόνας χωρίς λόγια στηρίζονται στην ίδια αρχή: μια αρχή ισοδυναμίας, αντιστρέψιμη ανάμεσα στην αφωνία των εικόνων και την ομιλία τους. Ο πρώτος έδειχνε ότι η εικόνα ήταν στην πραγματικότητα το όχημα ενός σιωπηλού λόγου το οποίο επιχειρούσε να μεταφράσει σε φράσεις. Ο δεύτερος μας λέει ότι η εικόνα μάς μιλάει τη στιγμή που σωπαίνει, όταν δεν μας μεταδίδει πλέον κανένα μήνυμα. Και οι δύο συλλαμβάνουν την εικόνα ως μία ομιλία που σωπαίνει. Ο ένας κάνοντας να μιλήσει η σιωπή της, ο άλλος κάνοντας αυτήν την ησυχία ακύρωση της κάθε φλυαρίας. Αλλά και οι δύο παίζουν πάνω στην ίδια μετατρεψιμότητα, ανάμεσα σε δύο δυνάμεις, της εικόνας: την εικόνα ως παρουσία του ακατέργαστου αισθητού και την εικόνα ως λόγο που αποκρυπτογραφεί μια ιστορία.