

## Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 32 (2023)



Η εικόνα ως πειραματική διάταξη της σχέσης ανάμεσα σε λεκτικό και ορατό

Θωμάς Συμεωνίδης

Copyright © 2023, Θωμάς Συμεωνίδης



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Συμεωνίδης Θ. (2023). Η εικόνα ως πειραματική διάταξη της σχέσης ανάμεσα σε λεκτικό και ορατό. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 32, 23–36. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view/35751>

## ΘΩΜΑΣ ΣΥΜΕΩΝΙΔΗΣ

Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

### Η εικόνα ως πειραματική διάταξη της σχέσης ανάμεσα σε λεκτικό και ορατό

Ο τίτλος που έχω επιλέξει είναι δηλωτικός της πρόθεσής μου να εξετάσω την έννοια της εικόνας ως πειραματικού μηχανισμού για τη δημιουργία και τη ρύθμιση των σχέσεων ανάμεσα στο λεκτικό και το ορατό, αλλά επίσης και ως στοιχείου, σε σύνδεση με άλλα στοιχεία μιας σχεδιασμένης διάταξης που ορίζει και πάλι έναν ορισμένο μερισμό ανάμεσα στο λεκτικό και το ορατό.

Ο Jacques Rancière στο *Πεπρωμένο των εικόνων* υποστηρίζει ότι οι εικόνες μπορούν να σχηματιστούν με λέξεις, ότι η «εικόνα δεν είναι μια αποκλειστικότητα του ορατού», ότι «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». Αναλύοντας την ταινία του Robert Bresson, *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*, ο Rancière θα υποστηρίξει ότι οι εικόνες είναι λειτουργίες που επιτελούν «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 σε αυτό που έρχεται να ικανοποιήσει». Στην αρχή της συγκεκριμένης ταινίας, ο ήχος προηγείται του οπτικού, ακούμε μια σονάτα του Σούμπερτ, ενώ η εικόνα είναι μαύρη ακόμα. Στη συνέχεια, όταν εμφανίζεται η εικόνα, ακούμε ένα χλιμντρισμα να διακόπτει τη σονάτα χωρίς να βλέπουμε από πού προέρχεται. Στο πρώτο πλάνο του φιλμ, το παιχνίδι των εικόνων συνεχίζεται: ένα κεφάλι μικρού γαϊδουριού θηλάζει τη μητέρα του. Ακούμε έναν διάλογο να συνοδεύει την κίνηση ενός χεριού που διατρέχει προς τα κάτω τον σκοτεινό λαιμό του μικρού γαϊδουριού, χωρίς να βλέπουμε ποτέ τα στόματα που εκφέρουν τις λέξεις. Η χρονική μετατόπιση ανάμεσα σε λεκτικό και ορατό δημιουργεί έναν χώρο προσδοκιών τις οποίες όμως η ίδια η εικόνα στη συνέχεια αναιρεί. Έτσι, όταν ο Bresson συμπληρώνει την εικόνα του διαλόγου που έχει προηγηθεί, το πλάνο μάς δείχνει το ακριβώς αντίθετο από αυτό που αναγγέλλουν τα λόγια. Ο Rancière εντοπίζει σε αυτές τις εικόνες μια αλληλουχία ανάμεσα σε μια ρηματική απόφαση και την οπτική της αντίφαση, δηλαδή μια διπλή κίνηση σύνδεσης και αποσύνδεσης ανάμεσα στο ορατό και τη σημασία του, την ομιλία και το αποτέλεσμά της, τη δημιουργία και την αναίρεση προσδοκιών. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να θέσουμε ότι οι εικόνες είναι καταρχάς λειτουργίες, δηλαδή «σχέσεις ανάμεσα στο λεκτικό και στο ορατό, τρόποι να παίξεις με το πριν και το μετά, την αιτία και το αποτέλεσμα» (*Το πεπρωμένο* 18, 14, 17).

Η διάρρηξη της αφηγηματικής ακολουθίας και ο κατακερματισμός της εικόνας δεν είναι αποκλειστικότητα του κινηματογραφικού μέσου. Είναι δηλωτικές κινήσεις της μετάβασης από το αναπαραστατικό στο αισθητικό καθεστώς των τεχνών, σύμφωνα με το ερμηνευτικό σχήμα που προτείνει ο Rancière, δηλαδή της μετάβασης από ένα αίτημα για ομοιότητα, αληθοφάνεια, υπαρκτή και σταθερή λογική αιτιότητας, σε μια κατάσταση όπου η τέχνη προσεγγίζεται πλέον περισσότερο με όρους αλλαγής της ομοιότητας, μέσα από την κατάλυση των σχέσεων που ρύθμιζαν την εργασία και την αντιστοιχία ανάμεσα στο λεκτικό και το ορατό.

Το αισθητικό καθεστώς των εικόνων συγκροτείται τον 19ο αιώνα. Μια βασική του έκφραση είναι η πεζογραφία του Flaubert και η αμφιθυμία που τη χαρακτηρίζει ως προς το νόημα, τις αντιλήψεις, τις πράξεις, τις συγκινήσεις (Rancière, *Το πεπρωμένο* 16). Στο αισθητικό καθεστώς, η εικόνα αποσυνδέεται από τις προδιαγραφές που θέτει το καλλιτεχνικό μέσο, χάρη στην κατάλυση των ιεραρχιών που ρύθμιζαν την αντιστοιχία ανάμεσα σε θέματα και τύπους εικόνας στο εσωτερικό του αναπαραστατικού καθεστώτος. Η λεκτική διάσταση της εικόνας δεν ορίζεται πλέον από αυτό που ισχύει σε μια ορισμένη μορφή τέχνης, αλλά από το καθεστώς εικονικότητας στο οποίο υπάγεται η εικόνα. Εμβληματική εκδήλωση αυτής της μετάβασης είναι οι *Ιστορίες του κινηματογράφου* του Godard, όπου, σύμφωνα με τον Rancière,

ο κινηματογράφος τον οποίο μας διηγείται εμφανίζεται ως μια σειρά οικειοποιήσεων άλλων τεχνών. Και μας τον παρουσιάζει μέσα από ένα πλέγμα λέξεων, φράσεων και κειμένων, μεταμορφωμένων ζωγραφικών έργων, κινηματογραφικών πλάνων αναμεμιγμένων με φωτογραφίες ή τίτλους της επικαιρότητας, συνδεδεμένα, κάποιες φορές, από μουσικές αναφορές. (*Το πεπρωμένο* 61)

Αντίστοιχο παράδειγμα με αυτό του Godard είναι οι πρακτικές του Eisenstein, ο οποίος αναζήτησε στο λογοτεχνικό έργο των Zola και Dickens και στο εικαστικό του Γκρέκο και του Piranesi τα πρότυπα για το κινηματογραφικό μοντάζ.

Το καθεστώς εικονικότητας ορίζει, με έναν γενικό τρόπο, αυτό που κάνουν οι εικόνες και αυτό που κάνει τις εικόνες και προκύπτει μέσα από τον συνδυασμό διαφορετικών τρόπων εικονικότητας, δηλαδή τρόπων που κάνουν την εικόνα να είναι εικόνα και που λειτουργούν με τρόπο διαφορετικό ανάλογα με το πλαίσιο εμφάνισης και παρουσίασής τους. Ο Rancière διακρίνει τέσσερις τέτοιους τρόπους σύμφωνα με τους οποίους μια εικόνα μπορεί να είναι εικόνα είτε ως ορατή μορφή είτε ως αναπαράσταση κάποιου πράγματος είτε ως παραγωγή ενός μετασηματισμού είτε ως στοιχείου μιας σχέσης (Rancière και Calderòn 76).<sup>1</sup> Έτσι, ενώ σε ένα πρώτο και γενικό επίπεδο ο Rancière θέτει το καθεστώς εικονικότητας ως «ένα καθεστώς σχέσεων ανάμεσα σε στοιχεία και ανάμεσα σε λειτουργίες» (*Το πεπρωμένο* 15), μια πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση, που λαμβάνει υπόψη τους παραπάνω τρόπους της εικόνας, οδηγεί στον προσδιορισμό του καθεστώτος εικονικότητας ως «ενός συνόλου συνδυασμών ανάμεσα σε τρόπους κατασκευής μιας εικόνας, έναν ορισμένο τύπο κοινωνικής χρήσης, ένα ορισμένο περίγραμμα του ρόλου που οι εικόνες κατέχουν ως στοιχεία ενός κοινού κόσμου και τρόπους ανάγνωσης των εικόνων» (Rancière και Calderòn 76).

Οι λειτουργίες, λοιπόν, μιας εικόνας της τέχνης επιστρατεύουν διαφορετικές λειτουργίες-εικόνες, διαφορετικούς τρόπους της εικόνας, έχοντας ως αναφορά όχι τους προσδιορισμούς ενός μέσου ή μιας μορφής τέχνης, αλλά τις δυνατότητες που παρέχει το καθεστώς εικονικότητας από τις οποίες εκπορεύονται οι λειτουργίες-εικόνες. Σε μια γενικότερη μορφή του και πάλι και σε ό,τι αφορά την ανάλυσή μας εδώ, ένα καθεστώς εικονικότητας είναι «ένα ιδιαίτερο καθεστώς άρθρωσης του ορατού με το λεκτικό», ενώ η πιο συνηθισμένη του μορφή είναι εκείνη που «σκηνοθετεί μια σχέση ανάμεσα στο λεκτικό και στο ορατό, μια σχέση που παίζει ταυτόχρονα πάνω στην αναλογία τους και πάνω στην ανομοιότητα-

<sup>1</sup> Όπου δεν γίνεται αναφορά σε μεταφραστική, οι μεταφράσεις είναι του συγγραφέα.

τά τους». Αυτό που μας επιτρέπει να αντιληφθούμε την εργασία μιας ορισμένης υποδομής εικονικότητας είναι η δυνατότητα παρουσίας τόσο του λεκτικού όσο και του ορατού χωρίς την υλική διαμεσολάβησή τους: «Το ορατό αφήνεται να διατεθεί με σχήματα λόγου που έχουν νόημα· η ομιλία αναπτύσσει μια ορατότητα που μπορεί να είναι εκτυφλωτική» (Rancière, *Το πεπρωμένο* 23, 19).

Στο αναπαραστατικό καθεστώς, το ορατό και το λεκτικό συμπληρώνουν το ένα το άλλο. Η λειτουργία της ομιλίας είναι να πει και η λειτουργία της ορατής παρουσίας να δείξει. Ένας ορισμένος καταμερισμός εργασίας και μια οικονομία των λειτουργιών οριοθετούν τη μεταξύ τους σχέση: η ομιλία μπορεί να πει, αλλά μέχρι ένα σημείο, όπως αντίστοιχα και η εικόνα μπορεί να δείξει, αλλά μέχρι ενός σημείου επίσης. Η συνοχή του αναπαραστατικού καθεστώτος διασφαλίζεται από μηχανισμούς που ρυθμίζουν τη σχέση ανάμεσα σε λέξεις και ορατές μορφές. Ένας τέτοιος μηχανισμός μπορεί να είναι μια έννοια, όπως η μυθοπλασία ή η ιστορία, δηλαδή ένας τρόπος σύνδεσης και μετάδοσης ανάμεσα σε κατασκευή (ποίηση), αναπαράσταση (μίμηση) και αίσθηση. Η ρήξη αυτής της τριγωνικής σχέσης, δηλωτική της μετάβασης στο αισθητικό καθεστώς, οδηγεί σε διαφορετικές αναγνώσεις ως προς τις συνέπειες και τις δυνατότητες που διανοίγονται. Στην αισθητική σκέψη του Lyotard, κυριαρχεί η έννοια του υψηλού με βάση την οποία οργανώνεται η επιβεβαίωση της κατάλυσης των σχέσεων ανάμεσα σε μορφή και ύλη, νοητό και αισθητό. Η τέχνη επιφορτίζεται πλέον για τον Lyotard με το καθήκον της παρουσίας της απώλειας αυτών των σχέσεων που ισοδυναμεί με την παρουσίαση του μη αναπαραστάσιμου. Αντίθετα, ο Rancière θα υποστηρίξει ότι δεν υπάρχει απώλεια των σχέσεων αλλά κατάλυση των κανόνων που τις προσδιόριζαν. Στη θέση του μη αναπαραστάσιμου, θα προτείνει την αναγνώριση της «βασίλειας των μεταμορφώσεων» (Rancière και Calderòn 40).

Στο αισθητικό καθεστώς, το πραγματικό αποδεσμεύεται από τις αξιώσεις αληθοφάνειας. Σε αυτό το πλαίσιο, η μυθοπλασία μπορεί να θεωρηθεί ως μια ορισμένη, πειραματική σύνδεση ανάμεσα στο πραγματικό και το δυνατό. Ο πειραματικός χαρακτήρας των εικόνων της τέχνης εκδηλώνεται στην επεξεργασία ιστών του κοινού: «Η τοποθέτηση μιας μορφής δίπλα σε μία άλλη, μιας λέξης με μία άλλη, μιας φράσης με μια εικόνα, είναι ήδη ένας τρόπος κατασκευής μιας κοινότητας, κατασκευής ενός ορισμένου ιστού του κοινού» (Rancière και Calderòn 67). Στο κείμενό του για την έκθεση *Menschen Dinge (Η ανθρώπινη πλευρά των πραγμάτων)* της Esther Shalev-Gerz, ο Rancière αναλύει τρόπους κατασκευής μιας αισθητικής κοινότητας μέσα από συγκεκριμένες επεξεργασίες της σχέσης ανάμεσα σε λεκτικό και ορατό. Στην έκθεση παρουσιάζονται αντικείμενα που φτιάχτηκαν από τους κρατούμενους στο στρατόπεδο συγκέντρωσης Μπούχενβαλντ. Ωστόσο, ο τρόπος παρουσίασης των αντικειμένων γίνεται μέσω μιας σκηνοθεσίας, μιας πειραματικής διάταξης, όπου στις φωτογραφίες και τα βίντεο των αντικειμένων υπάρχουν άνθρωποι που τα κρατούν, σχολιάζουν, αφηγούνται. Αυτοί που μιλούν δεν είναι μάρτυρες γεγονότων του παρελθόντος, αλλά άνθρωποι που εργάζονται με αυτά τα ευρήματα, που προσπαθούν να αποκαταστήσουν μια σύνδεση ανάμεσα στο τότε και στο τώρα. Η διάταξη στην προκειμένη περίπτωση είναι η σχεδίαση μιας κατανομής στον χώρο και ενός πλέγματος χρονικοτήτων που συγκροτούν μια κοινότητα ανθρώπων που ανήκουν σε διαφορετικούς χρόνους και τόπους και συνδέονται με χειρονομίες, ομιλίες, εικόνες.

Η ορατότητα ενός αντικειμένου δεν είναι αυτονόητη. Στην περίπτωση της Shalev-Gerz, το ερώτημα *τι σημαίνει βλέπω ένα αντικείμενο* αντικαθίσταται από τα ερωτήματα *πώς μπορώ να διαβάσω ένα αντικείμενο, πώς καθιστώ αναγνώσιμο ένα αντικείμενο*. Για αυτό τον λόγο, επιλέγει την παρουσίαση των αντικειμένων μέσα από τον πολλαπλασιασμό της εικόνας τους. Δεν πρόκειται για ένα αντικείμενο απλώς αλλά για μια χρήση του αντικειμένου που προέκυψε από τον μετασχηματισμό του: «Δείχνω τις “δύο πλευρές” του αντικειμένου. Κάνω δηλαδή αισθητό το μοντάζ που επεξεργάστηκε ο καλλιτέχνης του στρατοπέδου για να αποσπάσει το υλικό ή το αντικείμενο από τον προορισμό του» (Rancière, “Le travail” 19).

Το λεκτικό παράγεται μέσα από την ακολουθία των εικόνων των αντικειμένων, μέσα από την κυκλοφορία τους στον χώρο της έκθεσης. Η κοινότητα των σημείων που συγκροτεί η πειραματική διάταξη της Shalev-Gerz είναι μια ορισμένη κοινότητα σημείων όπου το λεκτικό και το ορατό συνδέονται και αποσυνδέονται ως συνέπεια των διαστημάτων, των κενών που υπάρχουν, το *ανάμεσα*. Τα αντικείμενα των κρατουμένων στο στρατόπεδο συγκέντρωσης διατηρούν ένα μέρος από το αίνιγμά τους. Ήταν φτιαγμένα για σώματα, αντικείμενα, όπως ένα ζευγάρι γυαλιά ή μια χτένα, σώματα που τώρα δεν υπάρχουν. Οι άνθρωποι που εμφανίζονται, επομένως, στα βίντεο και μιλούν για αυτά, «πρέπει να επινοήσουν έναν τρόπο για να είναι μαζί τους, που είναι επίσης ένας τρόπος να τα τοποθετήσουν ανάμεσά μας, να συγκροτηθεί μια κοινότητα διαστημάτων». Είναι η επινοήση μιας διάταξης αλλά και ενός λόγου, η επιτελεστική διάταξη μιας τοπογραφίας σχέσεων, το αίτημα για την κατασκευή πραγματικών μορφών αισθητικών κοινοτήτων: «κοινοτήτων ανάμεσα σε αντικείμενα και εικόνες, εικόνες και φωνές, πρόσωπα και ομιλίες, που υφαίνουν σχέσεις ανάμεσα σε περασμένους χρόνους και ένα παρόν, ανάμεσα σε χώρους μακρινούς και το μέρος μιας έκθεσης» (Rancière, “Le travail” 21, 22).

«Δεν είμαστε μπροστά στις εικόνες», θα πει ο Rancière με αφορμή την πειραματική διάταξη που προτείνει η Shalev-Gerz. «Είμαστε ανάμεσά τους, όπως και αυτές είναι ανάμεσά μας» (11). Σε αυτές τις διατυπώσεις του Rancière, μπορούμε να διαβλέψουμε μια κριτική στις σχετικές θέσεις του γάλλου φιλοσόφου και ιστορικού της τέχνης George-Didi Huberman και τον προβληματισμό για την επίδραση και τη δύναμη των εικόνων (βλ. ενδεικτικά *Devant les images*). Στη δύναμη της γυμνής χειρονομίας και τη διαλεκτική εργασία της εικόνας που βρίσκονται στο επίκεντρο των θεωρήσεων του Didi Huberman, ο Rancière θα αντιπαραβάλει τις λέξεις:

Είναι οι λέξεις που παράγουν τη διαλεκτική εικόνα ακυρώνοντας τη συνηθισμένη διαλεκτική των σχέσεων των λέξεων με την εικόνα, θέτοντας σε κίνηση τις οπτικές μορφές, κάνοντας να μετακινηθούν οι λέξεις που τις ταυτοποιούν, επιταχύνοντας έναν χρόνο σε σχέση με άλλους χρόνους. (Rancière, “Images Relues” 366)

Η μετατόπιση των λέξεων διέρχεται μέσα από μια σειρά ενεργειών, τη διαδικασία κατασκευής μιας διάταξης η οποία αντανακλά τον τρόπο που βλέπει ένας καλλιτέχνης τις υποθέσεις του κόσμου: «Η θέση ενός καλλιτέχνη πρέπει να γίνει η θέση των εικόνων του σε μια επιφάνεια» (Rancière, “Images Relues” 366). Πρέπει αυτή η θέση να δειχτεί ως διάταξη, σύμφωνα με τον Rancière, για να με-

ταπέσει από μια παθητική κατάσταση σε μια ενεργητική και να λειτουργήσει ως *δυσ-θεσία* (dys-position), ως δύναμη διαφωνίας.

Στο *Essayer voir*, ο Didi-Huberman θα υποστηρίξει ότι *μπροστά στην εικόνα* διανοίγεται ένας ορίζοντας για την επινόηση του λόγου: νέες λέξεις, φράσεις. Χάνεται η δυνατότητά μου να μιλήσω, χάνω τις συνηθισμένες αναφορές των λέξεων. Το να είμαι *μπροστά στην εικόνα* σημαίνει αποδοχή του αποπροσανατολισμού, της μη-γνώσης (52). Στο ίδιο έργο, κάνει λόγο για μια σιωπηλή εμπειρία, για το ερώτημα που θέτει η ίδια η εικόνα και έρχεται να διανοίξει τη δυνατότητα ενός πειραματισμού στο δικό μας βλέμμα και στη δική μας ικανότητα να πούμε κάτι σχετικά (53). Ο Didi-Huberman αναρωτιέται, ποια θα μπορούσε να ήταν η γραμματική ενός πειραματισμού στο λέω με αναφορά στην εμπειρία του βλέπω. Υιοθετεί την μπεκετική αισθητική και ηθική αρχή του *προσπάθησε να πεις* [essayer dire]. Προσπάθησε να «πεις» μια γλώσσα κατά προσέγγιση, μια γλώσσα που πειραματίζεται με τη σύγχυση που προκαλεί στο εσωτερικό της η εμπειρία του βλέμματος:

Αυτό θα ήταν λοιπόν ένα *προσπαθώ να πω* μπροστά στην εικόνα: όχι να θέλω να την κρίνω, όχι να την αποδώσω σε ένα ορισμένο μέτρο μέσα στην ιεραρχία των αξιών ή της ιστορίας, αλλά να εξάγω τις δυνάμεις που μας φέρνει για να μετασχηματίσουμε –πειραματικά– την ίδια μας τη γλώσσα και σκέψη – μπροστά της. (55)

Ο Didi-Huberman υποστηρίζει την πειραματική επινόηση ενός λόγου μπροστά σε μια εικόνα. Ο Rancière προτάσσει την κατασκευή μιας πειραματικής διάταξης, μια ορισμένη χωροχρονική συνθήκη για την υποδοχή και τη δημιουργία εικόνων που θα εκφράζει τον τρόπο με τον οποίο βλέπει τον κόσμο ο καλλιτέχνης και την οπτική γωνία θέασης που χρησιμοποίησε για την κατασκευή αυτής ακριβώς της πειραματικής διάταξης, σκοπός της οποίας είναι να αντιπαρατεθεί σε παγιωμένες διατάξεις εικόνων και να συνεισφέρει στη δημιουργία μιας αισθητικής κοινότητας σημείων, όπου οι ενδιάμεσες αποστάσεις, η δυνατότητα του ενδιάμεσου, επιτελούν συμπληρωματικές προϋποθέσεις μιας ομιλίας.

Ο Rancière θα προτείνει την έννοια της *φράσης-εικόνας* σε ένα πλαίσιο, όπου από τη μία κυριαρχεί μια τάση ακύρωσης της δύναμης των εικόνων, ένα πένθος της εικόνας σε μια κατάσταση του τέλους της εικόνας, με αναφορά κυρίως στο ιστορικό σχέδιο της περιόδου 1880-1920, για μια τέχνη απελευθερωμένη από τις εικόνες, για μια αισθητική ουτοπία και από την άλλη μια θεολογική σχεδόν αντιμετώπιση της εικόνας, μέσα από τη μετατροπή της σε εικόνισμα (icon) ή προσήλωση στην εκδήλωση του *punctum*. Η φράση-εικόνα ορίζει μια σχέση ανάμεσα στην εικόνα και στη φράση βασισμένη σε «μια λειτουργία παραγωγής φράσεων και μια λειτουργία διακοπής που δεν είναι αναγώγιμη στις συγκεκριμένες υλικότητες των λέξεων ή σε ορατές μορφές» (Rancière και Bassas 78). Πρόθεση του Rancière είναι η παραγωγή μιας σκέψης για τις κατανομές του λεκτικού και του ορατού η οποία θα υπερβαίνει τα τεχνικά αδιέξοδα των λόγων για την εικόνα που επιμένουν πεισματικά να τη θεωρούν μέσα από το πλέγμα σχέσεων που θέτει το αναπαραστατικό καθεστώς.

Με τη φράση-εικόνα, θα πει ο Rancière, «εννοώ την ένωση δύο λειτουργιών που πρόκειται να οριστούν αισθητικά, δηλαδή μέσα από τον τρόπο με τον οποίο καταλύουν την αναπαραστατική σχέση ανάμεσα στο κείμενο και την ει-

κόνα» (*Το πεπρωμένο* 67). Στο αναπαραστατικό καθεστώς, υπήρχε ένας αυστηρός καταμερισμός εργασίας. Το κείμενο παρείχε μια υποδομή για την ιστορία ή τη μυθοπλασία, σε κάθε περίπτωση, μια υποδομή για την αλληλουχία των πράξεων. Η εικόνα ήταν ένα συμπλήρωμα παρουσίας του κειμένου, ένα συμπλήρωμα συνοχής και εμφάνισης. Με τη φράση-εικόνα επέρχεται μια ρήξη σε αυτό τον καταμερισμό. Η λειτουργία-φράση συνεχίζει να επιτελεί την αλληλουχία. Ωστόσο, η συστατική της λογική είναι άλλη, οι δομικές μονάδες της αλληλουχίας προέρχονται τώρα από το χάος των ατόμων «της μεγάλης παθητικότητας χωρίς λόγο» (Rancière, *Το πεπρωμένο* 67). Η λειτουργία-εικόνα, από την άλλη, επιτελεί μια μετατόπιση σε σχέση με τον αναμενόμενο αισθητό συνδυασμό. Το οπτικό μπορεί να υποκατασταθεί από λέξεις ή ήχους ή εικόνες που βρίσκονται σε αναντιστοιχία με την αλληλουχία που παρέχει η λειτουργία-φράση.

Οι εκθέσεις του Alfredo Jaar για τη γενοκτονία της Ρουάντα και οι σχετικές αναλύσεις του Rancière είναι μια καλή βάση κατανόησης για τη λειτουργία της φράσης-εικόνας στη σύγχρονη τέχνη. Το σχήμα λόγου που αξιοποιεί ο Jaar είναι αυτό της μετωνυμίας. Αυτό που παρουσιάζεται είναι το αποτέλεσμα αντί της αιτίας ή το μέρος αντί του όλου. Για να το πετύχει αυτό ο καλλιτέχνης οργανώνει μια ορισμένη σκηνοθεσία του ορατού. Η φράση-εικόνα επιτελεί μια σκηνογραφία μέσω της κατασκευής μιας διάταξης που μετατρέπει την ορατότητα σε στοχαστική λειτουργία. Στην περίπτωση των εκθέσεων του Jaar, υπάρχει μια έντονη αρχιτεκτονική και θεατρική διάσταση στις χωροχρονικές διατάξεις που υλοποιείται στον προσδιορισμένο χώρο μιας έκθεσης. Στο έργο *The sound of silence*, ο Jaar κατασκευάζει έναν χώρο με αποκλειστικό σκοπό τη δημιουργία μιας σκηνής για την παρουσίαση, μέσω μιας επιβεβλημένης χρονικής ακολουθίας, μιας και μόνο φωτογραφίας. Κατασκευάζει μια άλλη διάταξη του αισθητού, προκειμένου να αισθανθεί ο θεατής τον ιδιαίτερο χωροχρόνο της φωτογραφίας που είχε τραβήξει ο νοτιοαφρικάνος φωτογράφος Kevin Carter: ένα μικρό κορίτσι στο Σουδάν σε κατάσταση λιμοκτονίας και ένας γύπας που στέκεται πίσω του. Μια φωτογραφία για την οποία έλαβε το βραβείο Πούλιτζερ αλλά και εξαιτίας της οποίας οργανώθηκε μια εκστρατεία διαμαρτυρίας που οδήγησε τον Carter στην αυτοκτονία. Στην εγκατάσταση *Real pictures*, ο Jaar κατασκευάζει μια αντίστοιχη διάταξη, όπου αυτή τη φορά οι εικόνες βρίσκονται κλεισμένες σε μαύρα κουτιά. Ο θεατής μπορεί να διαβάσει μόνο το κείμενο που περιγράφει το περιεχόμενο αυτών των κουτιών. Οι λέξεις εδώ δεν έχουν το καθεστώς της μαρτυρίας, αλλά είναι λειτουργίες-εικόνα, γίνονται οι ίδιες οπτικά στοιχεία, αλλά και λειτουργίες-φράση, καθώς παρέχουν τις πληροφορίες που αναμένονται από ένα κείμενο. Σε απόσταση από τη λογική της αναπαράστασης, συγκροτείται μια εικόνα, μια ορισμένη σύνδεση ανάμεσα στο λεκτικό και το ορατό, χάρη στον σχεδιασμό μιας διάταξης, όπου υπάρχει μια άλλη γραφή των λέξεων, μια άλλη συναρμογή που δημιουργεί ένα διαφορετικό τοπίο της σιωπής και της ομιλίας, σε ρήξη με τους κυρίαρχους τρόπους παρουσίασης και διακίνησης της πληροφορίας.

Η ανάλυση των *Ιστοριών του κινηματογράφου* του Godard, στις οποίες αναφερθήκαμε και πιο πάνω, παρέχει ένα πρότυπο για την κατανόηση της λειτουργίας της φράσης-εικόνας και το πώς της συνοχής και της λειτουργίας του αισθητικού καθεστώτος. Εάν στο αναπαραστατικό καθεστώς υπήρχε η απαραίτητη συμβολή μιας μυθοπλασίας ή μιας ιστορίας στα πρότυπα που έθετε ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του, στο αισθητικό καθεστώς, οι έννοιες της μυθοπλασίας και της ιστορίας διατηρούνται, αλλά με μία αρκετά διαφοροποιημένη αρχι-

τεκτονική, το διάγραμμα της οποίας ορίζεται από μια διπλή δύναμη ή μια διπλή ποιητική της εικόνας:

Από τη μια πλευρά, η εικόνα έχει αξία ως αποσυνδεδετική δύναμη, καθαρή μορφή και καθαρό πάθος που αποδιαρθρώνει την κλασική τάξη των διευθετήσεων των μυθοπλαστικών πράξεων, των ιστοριών. Από την άλλη, έχει αξία ως στοιχείο μιας σύνδεσης που συνθέτει τη μορφή μιας κοινής ιστορίας. Από τη μία πλευρά είναι μια απροσμέτρητη μοναδικότητα, από την άλλη είναι μια διεργασία ένταξης στην κοινότητα. (Rancière, *Το πεπρωμένο* 52)

Ο Godard παρουσιάζει μια σειρά από ετερογενή στοιχεία των οποίων, ωστόσο, η σύνδεση είναι αινιγματική. Και αυτό γιατί ο Godard δημιουργεί σε μια εποχή, όπου η σύνδεση των πάντων με τα πάντα δεν είναι κάτι το ανατρεπτικό αλλά μια αναγνωρίσιμη λειτουργία του δημοσιογραφικού, του διαφημιστικού και του αισθητικοποιημένου εμπορευματικού λόγου. Χρειάζεται μια μετατόπιση, ένας επιτελεστικός προσανατολισμός στην παραγωγή της μη αποφασισιμότητας μέσα από τη μεταμορφική λειτουργία της τέχνης, το παιχνίδι δηλαδή «πάνω στην αμφισημία των ομοιοτήτων και στην αστάθεια των ανομοιοτήτων, την επιτέλεση μιας τοπικής αναδιάταξης, μιας μοναδικής αναδιευθέτησης των εικόνων που βρίσκονται σε κυκλοφορία» (Rancière, *Το πεπρωμένο* 40). Αναλύοντας στον *Χειραφετημένο θεατή* τις φωτογραφίες της σειράς *W/B (West Bank)* της Sophie Ristelhueber, ο Rancière θα κάνει λόγο για μια άλλη πολιτική του αισθητού, μέσα από την επιλογή της Ristelhueber να αποφύγει τις κυρίαρχες μιντιακές αναπαραστάσεις-εικόνες του “προβλήματος της Μέσης Ανατολής” αξιοποιώντας το σχήμα της μετωνυμίας: «Δεν φωτογράφησε το έμβλημα του πολέμου αλλά τα τραύματα και τα σημάδια που αφήνει σε μια περιοχή» (130). Οι εικόνες της Ristelhueber υπάγονται στο σχήμα της φράσης-εικόνας, καθώς η ρηματική ακολουθία (το πρόβλημα της Μέσης Ανατολής) συνεχίζει να υπάρχει αλλά μέσα από την οπτική ρήξη που επιφέρει η λειτουργία-εικόνα. Υπάρχει ένα θόλωμα των βεβαιοτήτων και παράλληλα η πρόκληση της περιέργειας, η πρόκληση της επιθυμίας να δει κανείς από πιο κοντά.

Η φράση-εικόνα είναι ένα νέο είδος μέτρου που έρχεται να αντιπαρατεθεί με τη θεωρητική απροσδιοριστία της εικόνας σχηματιζόμενης μέσα από την επίκληση μιας μη μετρησιμότητας, μίας εμμενούς υπερβατικότητάς της που έχει τον χαρακτήρα μιας παραλυτικής ετερότητας. Συμπτώματα αυτής της θεωρητικής απροσδιοριστίας είναι, για τον Rancière, η αισθητική του Lyotard, η πίστη στο διαλεκτικό σοκ της εικόνας στον Benjamin, η ερμηνεία και οι συνδηλώσεις του *punctum* στον Barthes, η υποχρέωση της εικόνας και του έργου τέχνης να φέρουν μέσα τους τις εγγενείς αντιφάσεις της κοινωνίας στον Adorno. Η ετερότητα δεν εξαλείφεται από τη φράση-εικόνα. Αντίθετα, αξιοποιείται ως νέα λογική συναρμολόγησης, ως ένας νέος τρόπος να υπάρχουν από κοινού σημεία, χάρη στη μεταμορφική διεργασιμότητα της εικόνας, για τη συγκρότηση «μιας μεγάλης χαοτικής παράθεσης, μιας μεγάλης αδιάφορης ανάμειξης σημασιών και υλικότητων». Σε αυτή τη σχηματιζόμενη κοινότητα σημείων, ο Rancière δίνει την ονομασία *μεγάλη παράταξη*. Βασική υπόθεση είναι ότι το χάος, αυτή η απροσμέτρητη ετερότητα, μπορεί να οργανωθεί: «Ο νόμος της μεγάλης παράταξης είναι ότι δεν υπάρχει πλέον κοινό μέτρο, υπάρχει μόνο το κοινό. Είναι το κοινό του άμε-

τρου ή του χάους που δίνει πλέον τη δύναμή του στην τέχνη». Η φράση-εικόνα είναι το μέτρο της τέχνης στο αισθητικό καθεστώς. Η σύνδεση των πραγμάτων επιτυγχάνεται μέσω της παρατακτικής σύνταξης την οποία ο Rancière ονομάζει επίσης *μοντάζ*, «μέτρο του χωρίς μέτρο ή πειθαρχία του χάους» (Rancière, *Το πεπρωμένο* 64, 65, 69).

Η φράση-εικόνα δομείται σε μια άλλη κλίμακα θεώρησης των πραγμάτων: μονάδες που κυκλοφορούν ελεύθερα, μια μοριακή θεωρία, ένας σπινοζισμός του υλικού ανάλογος με αυτόν που έχουν θέσει στο έργο τους οι Deleuze και Guattari. Αντίστοιχες εκδηλώσεις του στο επίπεδο της γραφής είναι το έργο του Flaubert και του Zola, αλλά και αυτό της Woolf και του Cendrars. Μονάδα αναφοράς δεν είναι πλέον η ιστορία ως συναρμολόγηση πράξεων και εγγύηση ορθολογικότητας, αλλά το άτομο ως σχήμα λόγου της ύλης που έρχεται να υποκαταστήσει την απουσία λόγου στα πράγματα. Δεν υπάρχουν πλέον ιστορίες με την αναπαραστατική έννοια αλλά ένας κόσμος όπου:

όλες οι ιστορίες έχουν διασκορπιστεί σε φράσεις, και αυτές σε λέξεις ανταλλάξιμες με τις γραμμές, τις πινελιές ή τους 'δυναμισμού' στα οποία διασκορπίζεται κάθε ζωγραφικό θέμα, ή με τις ηχητικές εντάσεις όπου οι νότες της μελωδίας συγχωνεύονται με τις σειρήνες των πλοίων, τους θορύβους των αυτοκινήτων και τα κροταλίσματα των πολυβόλων. (Rancière, *Το πεπρωμένο* 65)

Η ποιητική λειτουργία στο αισθητικό καθεστώς είναι αρχιτεκτονική. Συνδέεται με τον σχεδιασμό ενός νέου κόσμου, μιας εύθραυστης αρχιτεκτονικής, μιας κοινότητας που κάνει να υπάρχουν μαζί διαφορετικοί τρόποι ύπαρξης, όψεις ή αποσπάσματα των πραγμάτων, οι αισθήσεις τους, τα ισοδύναμά τους.

Με έναν τρόπο ανάλογο προς αυτόν της διάταξης ο Rancière αντιλαμβάνεται την έννοια του πλαισίου. Ένας τρόπος κατανόησης της εικόνας στην επιτελεστική της μορφή είναι η δομή και η λειτουργία της εικόνας-πλαίσιο ως μιας ευάλωτης αρχιτεκτονικής, ενός πειραματικού πλαισίου συνύπαρξης ετερογενών στοιχείων. Ο Rancière αντιλαμβάνεται το ετερογενές με δύο τρόπους: στην απλή του μορφή, ως συνύφανση και στην πιο σύνθετη, ως συνύφανση που διασχίζεται από εντάσεις, που διακόπτεται ανά διαστήματα από παύσεις και διαφυγές. Η λειτουργία-πλαίσιο είναι αυτή της συγκρότησης ενός ορισμένου πλέγματος. Η λειτουργία της εικόνας-πλαίσιο ως παραδειγματική λειτουργία της εικόνας είναι ακριβώς ένας τρόπος «να τεθούν μαζί διαφορετικά στοιχεία αλλά επίσης και διαφορετικοί τρόποι κατασκευής μιας εικόνας για να συγκροτηθεί όχι απλώς κάτι που προσφέρεται στο βλέμμα αλλά επίσης ένας κοινός κόσμος». Η εικόνα-πλαίσιο είναι κάτι το αντίστοιχο προς την εικόνα-φράση: είναι η προσέγγιση της σχέσης λεκτικού και ορατού με έμφαση όμως στο πλαίσιο εντοπισμού και ανάδειξης του αισθητικού παιχνιδιού στο οποίο συμμετέχουν (Rancière και Calderón 78, 79).

Ο Rancière προσανατολίζει διαρκώς τη σκέψη του στη συνύφανση ανάμεσα σε λεκτικό και ορατό εντός της εικόνας, προκειμένου να υπάρξει ένας λόγος που να υπερβαίνει συγκεκριμένα αδιέξοδα που εκπορεύονται από καταστάσεις που έχει

αποδώσει ως ηθική στροφή της αισθητικής και της πολιτικής<sup>2</sup> και θεωρητική υπερβολή του μη αναπαραστάσιμου.<sup>3</sup> Ο Rancière αποφεύγει να ενταχθεί σε ένα σχήμα τελεολογιών και για αυτό τον λόγο ο όρος μεταμοντέρνο και ό,τι προηγείται ή ακολουθεί χρονικά έχουν αντικατασταθεί από ένα άλλο σχήμα, τη διάκριση ανάμεσα σε ηθικό, αναπαραστατικό και αισθητικό καθεστώς. Η λειτουργία του αναπαραστατικού καθεστώτος βασίζεται σε μια συναίνεση, μια ορισμένη κατανομή εργασίας ανάμεσα στο λεκτικό και το ορατό. Σε εκείνες τις περιπτώσεις, όπου υπάρχει κατάργηση της λειτουργίας-λεκτικό ή της λειτουργίας-ορατό, εκδηλώνεται το αντι-αναπαραστατικό που είτε στη λεκτική είτε στην ορατή του έκφραση είναι ένα σύμπτωμα που έχει την καταγωγή του σε μια ηθική απαγόρευση της παρουσίας σε εικόνα και της ομιλίας για την εικόνα. Τα πράγματα θα ήταν πολύ πιο απλά, εάν το στοιχείο της ηθικής απαγόρευσης ήταν εξαρχής εμφανές ως τέτοιο. Ωστόσο, στη σύγχρονη θεωρία, με αναφορά κυρίως στις αναγνώσεις και ερμηνείες της αναλυτικής του υψηλού στον Καντ, το μη αναπαραστάσιμο αποδίδεται σε τεχνική αδυναμία της νόησης και της φαντασίας και όχι ως ηθικό βραχυκύκλωμα. Ένα επαναλαμβανόμενο παράδειγμα στον Rancière είναι η *Σοά* του Claude Lanzmann, όπου η εικόνα δεν χρησιμοποιείται για να δείξει αυτό που είχε συμβεί στο παρελθόν, αλλά υποκαθίσταται από τη δύναμη της ομιλίας και το πώς αυτό που είχε συμβεί αποτυπώνεται στα πρόσωπα αυτών που το έχουν βιώσει και τώρα το αφηγούνται. Ένα πιο πρόσφατο παράδειγμα είναι η ταινία *Ο γιος του Σαούλ* του Νάζλο Νέμες, όπου οι εικόνες των σωμάτων αντικαθίστανται από τις κραυγές τους, το οπτικό τοπίο από ένα ηχητικό το οποίο, όμως, παραμένει σε κάθε περίπτωση χαοτικό και χωρίς την παροχή καμίας εξήγησης για αυτό που συμβαίνει (Rancière και Bassas 80).

Το αντι-αναπαραστατικό αποκτάει μια άλλη σημασία στον Rancière η οποία θεμελιώνεται περισσότερο σε μια κριτική της αναπαραστατικής λογικής της ιστορίας και συγκεκριμένα στην άρνηση του αριστοτελικού μοντέλου, όπου η εξήγηση μιας γενοκτονίας μπορούσε να προέλθει από την αποκατάσταση μιας αλληλουχίας αιτιών και αποτελεσμάτων. Από αυτή την άποψη, το αντι-αναπαραστατικό στον Rancière εκφράζει μια δύναμη διαφωνίας με ένα πρόσημο περισσότερο αισθητικό και λιγότερο ηθικό. Η αισθητική διαχείριση μιας εικόνας ανάγεται στη διαχείριση δύο διαφορετικών λειτουργιών που ο Rancière εντάσσει στο σχήμα της φράσης-εικόνας και το οποίο εξασφαλίζει πλέον τη συνοχή στο εσωτερικό του αισθητικού καθεστώτος των εικόνων. Το αντι-αναπαραστατικό ως αισθητική επιλογή πλέον, ως συνύφανση μιας λογικής αλληλουχίας και μιας λογικής διάρρηξης αυτής της αλληλουχίας, υπερβαίνει τον περιορισμένο χώρο μιας διαφωνίας ανάμεσα σε μια αναπαραστατική και μια ηθική λογική αντίστοιχα. Το αισθητικό καθεστώς αντιτείνει τη σκηνοθεσία της διαφωνίας ανάμεσα σε μια απτή πραγματικότητα και την οποιαδήποτε απόπειρα οριστικής της ερμηνείας. Η διαφωνία επιτελείται μέσα από την εργασία της φράσης-εικόνας, μια εργασία μετατόπισης τόσο του λεκτικού όσο και του ορατού, που δημιουργεί έναν χώρο κυκλοφορίας διαφορετικών εκδοχών, συνδέσεων και αποσυνδέσεων ανάμεσά τους. Ένα παράδειγμα που επικαλείται συστηματικά ο Rancière, για να δείξει αυτή ακριβώς την επιτελεστική διάσταση της εικόνας-φράσης, είναι οι ταινίες του πορτογάλου σκηνοθέτη Pedro Costa. Στην

<sup>2</sup> Βλ. την ομώνυμη ενότητα στο Rancière, *Δυσφορία*.

<sup>3</sup> Βλ. αντίστοιχα την ομώνυμη υποενότητα στην ενότητα «Εάν υπάρχει το μη αναπαραστάσιμο» στο Rancière, *Το πεπρωμένο*.

ταινία *Colossal youth*, για παράδειγμα, τα όρια ανάμεσα σε πραγματικότητα και μυθοπλασία είναι δυσδιάκριτα, γινόμαστε μάρτυρες μιας μετατόπισης ανάμεσα στις εικόνες των σωμάτων και τις ιστορίες που αφηγούνται, αποδέκτες μιας αμφιβολίας για τις μεταξύ τους συνδέσεις και κυρίως την αντιστοιχία τους, καθώς υπάρχει μια αβεβαιότητα ως προς την πραγματικότητα στην οποία βρίσκονται τα σώματα αλλά και ως προς τη σχέση με την πραγματικότητα που φέρουν τελικά οι αφηγήσεις τους (Rancière και Bassas 81).

Η επιτελεστικότητα της φράσης-εικόνας βρίσκει ένα αντίστοιχο της στον τρόπο που ο Rancière προσεγγίζει την έννοια του σχήματος (*figure*) στο οποίο αποδίδει δύο αντιθετικές λειτουργίες: τη γενική και ίσως πιο διαδεδομένη σύμφωνα με την οποία το σχήμα δηλώνει μια σημασιολογική μετατόπιση και όχι την επίκληση μιας οπτικής μορφής και από την άλλη, εκείνη τη λειτουργία όπου η σχηματική ερμηνεία είναι μια ερμηνεία που αποκαλύπτει μια αφηρημένη σημασία σε μια αισθητή παρουσία. Η σχηματική γλώσσα, επομένως, σε σχέση αντιστοιχίας με την επιτελεστική διάσταση της φράσης-εικόνας, παράγει μια μετατόπιση των λέξεων ως προς τις σημασίες τους, μια διαφωνία ανάμεσα σε αυτό που δείχνουν να σημαίνουν και την αισθητή τους παρουσία. Αυτό το οποίο δημιουργείται δεν είναι μια κατάσταση άρνησης ή συνεχούς διαφυγής του νοήματος. Είναι περισσότερο η δημιουργία δυνατοτήτων για καινούργιες σχέσεις και συνδέσεις ανάμεσα σε λέξεις, σημασίες, χώρους, ομιλίες, ανάμεσα σε ετερογενή στοιχεία. Η σχηματική γλώσσα, όπως την εννοεί ο Rancière, είναι συνυφασμένη με μια πειραματική χρήση της γλώσσας και την παραγωγή μετατοπίσεων, ώστε να προκύψουν νέοι σχηματισμοί ετερογενών στοιχείων, ιστοί ενός κοινού κόσμου. Τα ετερογενή αυτά στοιχεία μπορούν να είναι παλαιότερες σημασίες των πραγμάτων, να ανήκουν σε μια ιστορία των σημασιών μιας λέξης που, ωστόσο, έχουν συσκοτισθεί από εικόνες που τους έχουν αποδοθεί. Το παράδειγμα που χρησιμοποιεί εδώ ο Rancière είναι η λέξη *προλετάριος* και η μετατόπιση που επιχειρεί μέσω της αποκοπής της λέξης αυτής από την εικόνα ενός εργάτη και την επανασύνδεσή της με την αρχική της σημασία που είναι αυτή ενός ατόμου χωρίς όνομα, που η μοναδική του συνεισφορά στην κοινότητα είναι η αναπαραγωγική του ικανότητα (Rancière και Bassas 86, 90).

Η μετατόπιση ως αποτέλεσμα της επιτελεστικότητας μιας πειραματικής χρήσης της γλώσσας αλλά και ως μιας ορισμένης σχέσης ανάμεσα στο λεκτικό και το ορατό, όπως προδιαγράφεται από τον εννοιολογικό χώρο της φράσης-εικόνας, συνδέεται σε τελική ανάλυση με το ερώτημα για το δυνατό και το αδύνατο, τη διερώτηση της συναινετικής λογικής που οδηγεί σε συμφωνία για αυτό που είναι δυνατό και αυτό που είναι αδύνατο. Το ζητούμενο λοιπόν εδώ είναι, σύμφωνα με τον Rancière, σε αυτή τη συναινετική διάταξη των πραγμάτων, να αντιπαρατεθεί μια πειραματική διάταξη που να δείχνει τη δυνατότητα του αδύνατου (Rancière και Bassas 90). Η έμφαση στον πειραματισμό είναι ένας τρόπος αποκέντρωσης της εργασίας μετατόπισης των συναινετικών ορίων του δυνατού και αποσύνδεσής της από την έννοια της πράξης, η οποία φέρει μέσα της το αποτύπωμα της αριστοτελικής συνέχειας ανάμεσα σε αιτίες και αποτελέσματα. Η πρόθεση αντικαθίσταται από την έννοια της βούλησης και με αυτή δηλώνεται περισσότερο η επιμονή στην εργασία του πειραματισμού και λιγότερο η δύναμη της δημιουργίας προσδιορισμένων από ένα κέντρο πράξεων. Με άλλα λόγια, η μετάβαση από την έννοια της πρόθεσης στην έννοια της βούλησης δηλώνει εδώ τη μετάβαση από την πίστη στη λειτουργία ενός μηχανισμού που συνέδεε αιτίες

με αποτελέσματα στον πειραματισμό και το αδύνατο του προσδιορισμού των τρόπων ανακατανομής ανάμεσα στο δυνατό και στο αδύνατο.

Η πειραματική διάταξη των πραγμάτων και η μετατόπιση στον άξονα δυνατό / αδύνατο προϋποθέτει την ύπαρξη ενός «χώρου μεταφορικοποίησης της λέξης», όπου η έννοια της μεταφοράς δεν σημαίνει έναν φαντασιακό τρόπο διατύπωσης ενός πράγματος, αλλά περισσότερο τη συνεισφορά στη συγκρότηση ενός τρόπου ύπαρξης (Rancière και Bassas 94). Η δημιουργία ενός νέου κοινού κόσμου, μιας κοινότητας ετερογενών στοιχείων, δομείται στην πειραματική αναζήτηση του συνδετικού υλικού, του αισθητικού ιστού με τον οποίο θα υφανθούν νέες συνθέσεις των ετερογενών. Η μετατόπιση των λέξεων στο εσωτερικό ενός χώρου μεταφορικοποίησης της λέξης δημιουργεί νέες ζώνες συνάφειας ανάμεσα σε διαφορετικές εικόνες της ίδιας λέξης, σε διαφορετικές σημασίες και συνδέσεις της ίδιας εικόνας.

Η λέξη μπορεί να αναφέρεται στην εικόνα ενός ατόμου ή μιας κοινότητας. Διαφορετικές σημασίες της λέξης μπορούν να προκύψουν από μια αλλαγή οπτικής γωνίας, από μια αλλαγή θέσης στο εσωτερικό μιας τοπογραφίας θέσεων. Έχει μεγάλο ενδιαφέρον η δήλωση του Rancière για τον τρόπο που εννοεί ο ίδιος και τελικά αντιλαμβάνεται την έννοια της διάταξης. Ξεκινώντας από μια ορισμένη χρήση της στον Φουκώ, ως μηχανισμού που επιβάλλει τρόπους διεύθυνσης ενός υποκειμένου σε έναν χώρο αναγνώρισης και θέασής του, ο Rancière αισθάνεται ότι τη χαϊντεγκεριανή σύλληψη της διάταξης ως «μηχάνευσης θέσεων, όρασης, δυνατοτήτων εκφοράς λόγου» (Rancière και Jdey 30) αποδίδει πιο πιστά αυτό που είναι η διάταξη. Επομένως, η έννοια της πειραματικής διάταξης έρχεται να αντιπαρατεθεί σε αυτή τη στατική θεώρηση της διάταξης που, παρά το γεγονός ότι προσφέρεται σε διαφορετικές σημασίες, δεν μπορεί να επεκταθεί πέρα από τον τόπο που ορίζει ο άξονας της μηχανεύσης. Από αυτή την άποψη, η έννοια της σκηνης που εισηγείται ο Rancière βρίσκεται στην προέκταση της έννοιας της διάταξης, με τις όποιες συναινετικές, αστυνομικές κατά Rancière, μηχανευτικές συνδηλώσεις και γειτνιάζει περισσότερο με την έννοια της πειραματικής διάταξης, καθώς και εδώ, αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι το τυχαίο, το απρόβλεπτο της συνάντησης, η αναδιανομή:

Η έννοια της διάταξης λέει: αυτό είναι που παράγεται, αυτό που αντιλαμβάνεστε και αυτό που σκέφτεστε. Η σκηνή είναι περισσότερο αυτό που εκθέτει τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους ένα πράγμα μπορεί να γίνει αντιληπτό: είναι πάντα για μένα η στιγμή που τα πράγματα μπορούν να μεταπηδήσουν. (Rancière και Jdey 31)

Αυτό που έχει ενδιαφέρον στη σύνδεση ανάμεσα σε πειραματική διάταξη και σκηνή είναι το πώς αυτές σχεδιάζονται και αποκτούν μια λειτουργία στο εσωτερικό ενός έργου η οποία εκδηλώνεται με μια αναστολή των προσδοκιών της μορφής: «η εικόνα που εμφανίζεται δεν είναι αυτή που θα περίμενε κάποιος» (Rancière και Calderon 48). Ένα παράδειγμα αυτής της μορφής είναι η πρακτική του Raymond Depardon και η εργασία του πάνω στις αναπαραστάσεις της Αφρικής. Ο Rancière σχολιάζει την ταινία *Afrique, comment ça va avec la douleur?* όπου ήδη από τον τίτλο (*Αφρική, πώς τα πάμε με τον πόνο;*) υποστηρίζει ότι υπάρχει η εργασία μιας μετατόπισης μέσα από την τοποθέτηση μιας εικόνας στη θέση μιας άλλης, την αντικατάσταση των κυρίαρχων αναπαραστάσεων της πεί-

νας, της εξαθλίωσης και του πόνου με μια άλλη δραματουργία της κατάστασης την οποία ο Depardon επεξεργάζεται ως οπτικό ανάλογο του τίτλου που έχει επιλέξει. Το γενικό σχήμα που θέτει ο Rancière ως μοντέλο ανάλυσης των μετασχηματισμών που έχει υποστεί η λειτουργία της τέχνης και αντίστοιχα της εικόνας είναι αυτό μιας σχέσης ανάμεσα σε αίσθηση και αίσθηση: «Η αίσθηση ως τρόπος αισθητής παρουσίας και η αίσθηση ως η σημασία που πρέπει να περάσει μέσα από αυτόν τον τρόπο παρουσίας» (Rancière και Bassas 78). Η δυνατότητα των διαφορετικών συνδέσεων, ανάμεσα σε αυτές τις δύο διαφορετικές κατηγορίες αίσθησης, που ανήκουν αντίστοιχα στο ορατό και το λεκτικό παρέχει το υπόβαθρο για ένα άλλο βλέμμα σε αυτό τον πληθυσμό που προσεγγίζει ο Depardon «μέσα από την εργασία στα οπτικά όρια της εικόνας, το μοντάζ, τη διανομή των μορφών σε ένα χώρο και τη διανομή των γεγονότων σε μια χρονικότητα» (Rancière και Calderon 48). Επανερχόμενος στο ερώτημα *τι είναι σκηνή*, ο Rancière θα συνδέσει την ιδέα της σκηνής με την ιδέα μιας αποκοπής και μιας συγκεκριμένης αρχιτεκτονικής του δεδομένου (Rancière και Calderon 49). Αυτό το οποίο παρέχεται εντός των οπτικών ορίων μιας εικόνας είναι, επίσης, μια απόπειρα οριοθέτησης μιας κατάστασης προς περιγραφή και σκέψη. Η σκηνή λοιπόν είναι «μια κατασκευή της σκέψης που εμφανίζεται ως ένα είδος στιγμιαίας τομής στον μερισμό του αισθητού» (Rancière και Calderon 50). Η πειραματική διάσταση αυτής της κίνησης επιβεβαιώνεται στα ερωτήματα που παράγονται ως αποτέλεσμα μιας νέας παρουσίας της κατάστασης: με τι τρόπο μπορούν να αλλάξουν οι κατανομές του ορατού, αυτά που μπορούν να λεχθούν, αυτά που μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο σκέψης; Η σκηνή λοιπόν ως μια εκδοχή πειραματικής διάταξης αλλάζει τις αντιστοιχίες ανάμεσα σε εικόνες και λέξεις, ανάμεσα σε ορατό και λεκτικό.

Με την αναφορά στο έργο του Depardon, αυτό που επιτυγχάνεται είναι μια νέα οπτική και επομένως ένας νέος λόγος, μια διαφορετική ακολουθία λέξεων και σημασιών για αυτό που σημαίνει και είναι να ζεις εντός μιας ορισμένης αρχιτεκτονικής, σε ένα τοπίο φτώχειας, καταστροφής και βίας, μια άλλη οπτική της ικανότητας να ζεις σε έναν δεδομένο κόσμο. Ο λόγος (logos) δεν είναι μόνο η διατύπωση μέσω της γλώσσας (Rancière και Bassas 56), αλλά η αναγνώριση ότι κάποιος μιλάει, έχει ένα όνομα και μια ορισμένη θέση στην τοπογραφία μιας κοινότητας. Η δημιουργία μιας σκηνής είναι βασική προϋπόθεση για την ανάπτυξη ενός λόγου. Μέσω της σκηνής, η σκηνοθεσία μιας ομιλίας οδηγεί στην αναγνώριση του δικαιώματος για ομιλία στο υποκείμενο που την εκφέρει. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι το ερώτημα της εικόνας είναι συνδεδεμένο με κάτι μεγαλύτερο από την απλή θεώρησή της ως οπτικής μορφής. Αφορά τον κόσμο, τους μετασχηματισμούς αυτού του κόσμου, είναι ένας τρόπος σκέψης, πειραματικός και σχεδιαστικός, που προσανατολίζεται στην κατανόηση της δομής του κοινού κόσμου και σε τρόπους δόμησης αυτού του κοινού κόσμου.

### Βιβλιογραφία

- Didi-Huberman, Georges. *Essayer Voir*. Minuit, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant les images. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Minuit, 1990.
- Rancière, Jacques, and Javier Bassas. *Les Mots et les Torts*. La fabrique, 2021.
- Rancière, Jacques. *Το πεπρωμένο των εικόνων, μετάφραση Θωμάς Συμεωνίδης*. Στερέωμα, 2020.
- Rancière, Jacques, and Andrea Soto Calderòn. *Le travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderòn*. Les presses du réel, 2019.
- Rancière, Jacques. *Δυσφορία στην Αισθητική, μετάφραση Θωμάς Συμεωνίδης*. Εκκρεμές, 2018a.
- Rancière, Jacques, and Adnen Jdey. *La Méthode de la Scène*. Lignes, 2018b.
- Rancière, Jacques. "Images Relues - La Méthode de Georges Didi-Huberman." *Penser l'image III: comment lire les images?*, edited by Emmanuel Alloa, Les Presses du réel, 2017, pp. 351-368.
- Rancière, Jacques. *Ο χειραφετημένος θεατής, μετάφραση Αλέξανδρος Κιουπκιολής*. Εκκρεμές, 2015.
- Rancière, Jacques. "Le travail de l'image." *Esher Shalev-Gerz, κατάλογος έκθεσης*, Fage éditions και éditions du Jeu de Paume, 2010, pp. 8-23.
- Rancière, Jacques. "Le théâtre des images." *Alfredo Jaar. La politique des images, κατάλογος έκθεσης*, JRP|Ringier, 2007, pp. 71-80.

## Summary

Thomas Symeonidis

### **The image as an experimental arrangement of the relation between saying and seeing**

My chosen title is indicative of my intention to examine the concept of the image as a *dispositif* that offers the possibilities for experimenting with the space and the language that concern the possible relations between the sayable and the visible. My analysis follows and reflects on the possibilities offered by conceptual innovations in the thought of Jacques Rancière and especially his proposed schema of transition from the representational to the aesthetic regime of art on the one hand, and the different regimes of imageness on the other. Experimentation with sense, space, aesthetic tissue and language can be summarized under the idea of the metamorphic processability of the image. In my paper, I am suggesting that this particular idea is possible due to a certain form of space and language, namely the space of the metaphorization of the word and the schematic language. Particularly critical in this context is the concept of the phrase-image, that is, a mechanism that carries two contrasting functions; one that generates phrases (connection) and one that inhibits their meaning (disconnection). With reference to contemporary artists such as Esther Shalev-Gerz, Alfredo Jaar, Sophie Ristelhueber, Raymond Depardon, the Portuguese director Pedro Costa, but also to more classical ones such as Gustave Flaubert, Robert Bresson and Jean-Luc Godard, my paper supports in an illustrative and concrete manner a grammar of experimentations and a typology of connections between saying and seeing that open up an aesthetic space of indistinction between word and image in contemporary art.