

KONFLIKTEN MELLEM DISKURS OG FIGUR

Konstituering af et politisk ubevidste i visuel retorik

Man læser ikke, man forstår ikke et billede [tableau].
(J.-F. Lyotard, *Discours, figure* 10)

I den vestlige kulturtradition synes billeder altid at have givet anledning til konflikt og uro, hvilket ikonoklasmens lange historie viser os med stor tydelighed (Besançon). Siden filosofiens begyndelse har der således hersket en dyb skepsis over for de billeder, der alene appellerer til sansningen og blot gengiver det synlige. Sådanne billeder forstår Platon som *simulakra*, skygge- eller vrangbilleder, der snarere skulle være produkter af indbildning end afbildning af det virkelige. Ifølge ham bør et billede (*eikon*) kun accepteres, hvis det står i et mimetisk eller efterlignende forhold til virkeligheden forstået som en idé's abstrakte forbillede eller grundform (*eidos*). Det intelligible får med andre ord forrang frem for det sanselige, og dermed får den rationelt orienterede diskurs tildelt herredømmet over det visuelle, det *figurale*. Dette hierarki melder sig i en hvilken som helst undersøgelse af det komplekse forhold mellem billede og sprog, straks man stiller spørgsmålet: Hvad er et billede? Spørgsmål til billedets væsen og status er ganske vist en forudsætning for en vederhæftig drøftelse af billeder, men et sådant

ontologisk spørgsmål til billedets *onta*, som et faktisk eksisterende værende, stillet og besvaret gennem *logos*, tager uvilkårligt parti for diskursen på bekostning af billedets særegenhed, dets figuralitet.

Inden for filosofi, religion og politik, til tider i forlængelse af og andre gange i opposition til Platon, har der historisk hersket et ambivalent forhold til figuralitet med udfald mod den ene eller den anden form for billeder, der er blevet opfattet som falske, moralsk fordærvelige og intellektuelt skadelige. Som bestemmelse heraf taler kunsthistorikeren W.J.T. Mitchell ligefrem om, at en "ikonoklastisk retorik" har været kendetegnede for vestens intellektuelle historie: "det billede, der forkastes, bliver stigmatiseret med etiketter som kunstgreb, illusion, vulgaritet, irrationalitet; og de nye billeder (der ofte erklæres slet ikke at være billeder) får ærværdige betegnelser som natur, fornuft og oplysning" (165).

I det følgende vil jeg spørge til forholdet mellem billede og sprog, som typisk bliver misforstået som et dikotomisk forhold. Problemet vedrører altså billedets ontologi, som jeg giver nogle indledende bestemmelser under henvisning til Gottfried Boehm, der under inspiration fra Gilles Deleuze har markeret sig som en hovedskikkelse inden for moderne billedteori med særligt fokus på billeders figurale eller interne kvaliteter. Som primær kilde til bestemmelse af billedets egenart og dets ambivalente forhold til sprog og tanke henviser jeg til Jean-François Lyotards *Discours, figure* (1971), der på trods af sin alder stadig må betragtes som det nok mest centrale værk om denne problematik. Værket, der notorisk er blevet opfattet som vanskelig tilgængeligt, blev først i 2011 oversat til engelsk og har siden nydt en bredere, om end esoterisk international anerkendelse.¹ I Danmark har

1 Allerede inden dets oversættelse bliver værket grundigt behandlet af David Carroll i *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida* (1987) og i Martin Jays indflydelsesrige *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1994), hvor han overvejer læsevanskelighederne ud fra værkets performativitet, der forhindrer en parafrase af det. I et interview fra 1995 tillægger Lyotard selv den omstændighed, at værket blev oversat i sin samtid og først begynder at vinde anerkendelse over tredive år senere, at det er tilstræbt uakademisk i sit anlæg, og at det eksplicit forholder sig kritisk til strukturalismen (Olson og Lyotard). Blandt væsentlige nyere bearbejdnings af værket kan nævnes D.N. Rodowicks *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media* (2001). Som en kuriositet kan det desuden

værket ikke haft nogen stor indflydelse på trods af dets pertinente bidrag til den ontologiske forståelse af forholdet mellem billede og sprog udviklet i Frankrig i samme periode, bl.a. af Maurice Blanchot og Michel Foucault.

Efter en kort diskussion af problemet med at forstå forholdet mellem billede og sprog som dikotomisk vil jeg under henvisning til Foucault give en bestemmelse af den ontologisk bestemte inkongruens herimellem og dens betydning for en generel konflikt mellem syn og tale og for dén retoriske tale, der gør gestus til visuelle udtryk. I en afsluttende analyse af en kampagneplakat offentliggjort af Dansk Folkeparti i 2009 vil jeg ud fra Maurice Charlands begreb om "konstitutiv retorik" forsøge at vise, hvordan en sådan konflikt har indflydelse på konstitueringen af et retorisk publikum, og særligt, hvordan det visuelle udtryk fungerer konstituerende for et publikums følelser. Idet jeg fokuserer på billedets betydning i denne sammenhæng, ønsker jeg samtidig at skabe mulighed for en bedre forståelse for de konflikter, der overdeterminer politisk engagerede billeder.

Det er her væsentligt at understrege, at den retoriske konstituering af et publikum ikke vedrører et empirisk publikum; for Charland er et retorisk publikum en intern, rent diskursivt konfigureret størrelse. Min analyse er altså ikke empirisk, men ontologisk i sit sigte, og den figurale dimension, jeg her fremhæver i den konstitutive retorik, der anvender visuelle virkemidler, gør sig for så vidt ikke umiddelbart tilgængelig for studier af mere empirisk karakter.²

nævnes, at kunsthistorikeren Norman Bryson kalder første kapitel i sin *Word and Image* (1981) for "Discourse, figure", og han medtager da også Lyotards værk i sin bibliografi, men uden at citere det eller inddrage dets ontologiske indsigter og dekonstruktion af forholdet mellem diskurs og figur; tværtimod fastholder han en strukturalistisk forståelse af dette forhold som en dikotomi.

- 2 Den ontologiske analyse retter sig netop mod de *interne* forskelle, der respektivt konstituerer visuelle og verbale udtryk, mens den empiriske analyse fokuserer på *eksterne* forskelle og derfor typisk vil fastholde forholdet mellem billede og sprog i en dikotomi forstået som et udvendigt modsætningsforhold *mellem* to ting. "Forskellen "mellem" to ting er udelukkende empirisk, og de korresponderende bestemmelser eksterne" (Deleuze, *Différence et répétition* 43). Påvisningen af en dikotomi er således et postulat om muligheden for to forskellige repræsentationer af den helhed, som dikotomien søndrer i to dele. For en fremstilling af forskellen i

UBESTEMTHED OG DIKOTOMI

Når billedet primært forpligtes på en afbildende funktion, vil det også uvilkårligt blive underordnet sproget og erkendelsens evne til at udlægge og vurdere afbildningens kvalitet og effekter ud fra ligheden med det afbildede, på trods af at et billede jo må være noget i sig selv, uafhængigt af det afbildede, og dermed også noget andet og mere end dét, der i billedet lader sig reducere til afbildning. Billedets ontologi er således kompleks, eftersom det gennem en lighedsrelation synes knyttet til noget afbildet, men gennem en forskelsrelation viser ud over det afbildede mod en andethed, et overskud, bestående af rent billedlige kvaliteter. Denne sidste side af billedet lader sig ikke adækvat repræsentere eller gøre til genstand for sprog og erkendelse, idet et billedes kvaliteter består af interne forskelle inden for det visuelle felt, der i sig selv adskiller sig fra sproglige forskelle, og de virkeliggør sig derfor kun i sansninger, erindringer, fantasier og drømme.

I sproglig forstand rummer et billede altså noget ubestemt, som jeg her betegner som *figur* og *figuralitet*. Disse begreber må ikke sammenblandes med *figuration* og *det figurative*, der betegner et billedes repræsentation. Ret beset modsvarer *figurationen* ikke det visuelle, fordi den *figurative* gengivelse eller repræsentation beror på andre ressourcer end *visualitetens*; diskursive og kognitive ressourcer, der undertrykker det visuelle ikoniske ubestemthed. Begreberne *figur* og *figuralitet* anvender jeg i forlængelse af Lyotards *Discours, figure*, hvor det figurale defineres som en plastisk, visuel *forskel*. Figuren står ikke i et dikotomisk modsætningsforhold til sprogets diskursivitet, men derimod i et heterogent forhold hertil. Selv om figuren *approprieres* af og dermed *udviskes* i diskursen, vil den som *forskel* betragtet stadig arbejde og stå i et dekonstruerende forhold til meningen og kohærens i den diskurs, der søger at beherske eller fortrænge dens *figuralitet*.³

Billedets ubestemte *figur* manifesterer sig i dets kontraster, herunder dets farvekontraster, det, Boehm kalder "ikonisk differens" ("Die Wieder-

sig selv som en indre forskel til forskel fra en repræsentation af forskellen, cf. første kapitel, "La différence en elle-même", i *Différence et répétition*, særligt s. 78-81.

3 En væsentlig videreførelse af Lyotards *figur*-begreb finder sted i Gilles Deleuzes *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981).

kehr der Bilder" 29-36). Kontraster udgør de mest elementære interne forskelle i et billede og frembringer alle andre rent billedlige kvaliteter. Ifølge Boehm organiserer ikoniske differenser sig på formelle betingelser gennem en "billedlogik": "Ved 'billeders logik' forstår vi en måde at danne betydning på, som er egen for dem, og som kun kan aflæses i dem selv" ("Unbestimmtheit" 208). Ubestemtheden i billeder, som "er en egenskab, som tilkommer billeder generelt" (200), har indflydelse på, hvordan vi sanser billeder, idet sansningen realiserer "en spændingsfyldt sammensmeltning af, hvad vi ser, og hvordan vi ser" (204). Billedets betydninger er derfor også noget andet end sproglige betydninger, og den ikoniske differens lader sig hverken læse eller udlægge (f.eks. ud fra en tegnlogik), men er kun tilgængelig som synsindtryk, f.eks. gennem sansninger. Ubestemtheden er derfor et udtryk for, at sproget og erkendelsen ikke direkte kan repræsentere eller bestemme billedet på trods af dets objektive karakter, men "det ubestemte er ikke en simpel ufuldkommenhed i vores erkendelse eller en mangel ved objektet; det er en fuldstændig positiv, objektiv struktur, der er virksom allerede i perceptionen som horisont eller fokus" (Deleuze, *Différence et répétition* 220).

Et godt eksempel på brugen af dikotomier til bestemmelse af forholdet mellem billede og sprog er Jens E. Kjeldsens artikel "Øjets frygt og ærefrygt" (2007), hvor han belyser, hvordan "topiske dikotomier" gennem tiden har forbundet verbal og visuel retorik med emotionelle appeller.⁴ En dikotomi kan her forstås som et binært modsætningsforhold mellem polære størrelser fremkommet gennem en tvedeling af en forudgående helhed. F.eks. udgør nærvær og fravær en dikotomisk tvedeling af *væren, mand og kvinde af menneske, det betegnende (signifiant) og det betegnede (signifié) af et tegn (signe)*. I filosofi og sprogvidenskab beror forståelsen af sådanne dikotomier gerne på Ferdinand de Saussures strukturelle sprogteori, hvor værdier får mening gennem dikotomisk reciprocitet. Således skulle f.eks. meningen af termen *god* alene følge ud fra termen *ond* eller *dårlig* som dens modsætning og omvendt. En bestemmelse af dikotomier i et betydningsfelt som billedets

4 Kjeldsen er doktoreret på en afhandling om *Visuel retorik* i 2002 og har siden markeret sig som forsker inden for feltet, bl.a. med værket *Tale med billeder – tegne med ord: Det visuelle i antik retorik og retorikken i det visuelle* (2011).

søger altså med sproglige forskelle at beherske dets ikoniske differens, at oversætte og dermed egentlig destruere dets ubestemte særegenhed, dets faktiske sansekvaliteter.

Kjeldsens kortlægning af topiske dikotomier følger det klassiske metafysiske mønster, hvor den ene side af dette dikotomiske modsætningsforhold i forskellige historiske, kulturelle og teoretiske sammenhænge bliver valoriseret højere end den anden. Således viser han, hvordan den retorik, der vægter sandhed og klarhed, rationalitet, *logos*, bevidsthed, indhold, det egentlige og det verbale osv., typisk er blevet valoriseret højere end den retorik, der vægter falskhed og forvirring, emotionalitet, *pathos*, det ubevidste, form, det figurative og det visuelle osv. Selv om han kritiserer funktionen af sådanne dikotomier som grundlag for Platons og de fleste senere angreb på retorik som manipulerende, så fastholder han i sin kortlægning af topiske dikotomier selv en dikotomi mellem det verbale og det visuelle, og han problematiserer på intet tidspunkt det grundlæggende binære modsætningsforhold mellem termer i en sådan dikotomisk tænkning.⁵

Eftersom billedlige kvaliteter består af interne forskelle inden for det visuelle felt, der samtidig adskiller sig fra sproglige og i sig selv interne forskelle, bliver det også klart, at en dikotomi i forholdet mellem billede og sprog udgør en rent ydre forskel, et modsætningsforhold pånødet dette forhold udefra uden hensyn til de ontologiske konstituenten i billede og sprog. Hvis vi ønsker en bedre forståelse for de konflikter, der synes at overdeterminere politisk engagerede billeder, bør vi derfor i en agtelse på deres figuralitet undersøge deres visuelle, ikke-diskursive elementer i deres egen ret.

5 Kjeldsen diskuterer sådanne dikotomier i Gorgias' berømte *Lovtale over Helena* og insisterer, at "uanset hvilke fortolkninger af lovtalen vi støtter os til, så findes de topiske dikotomier i teksten" ("*Øjets frygt og ærefrygt*" 23). Selv om han er klar over, at den retoriske virkelighed er mere kompleks, fastholder han ikke desto mindre, at "dikotomien indeholder en vis sandhed" (18). Artiklen er en bearbejdning af en central del om "Retoriske dikotomier" fra hans disputats, hvor han udvider perspektivet og fremholder en grundlæggende dikotomi mellem det figurative og det egentlige til forståelsen af forholdet mellem det visuelle og det verbale sprog.

RETORIK MELLEM SYN OG TALE

Figurer og diskursive udsagn er altså konstitueret af væsensforskellige ontologiske træk, hvorfor de ikke kan være homologe eller isomorfe, selv hvis de i et udtryk synes at gøre fælles gestus. Billedet byder på den særlige vanskelighed, at dets væren må forstås som delvis uafhængig af, hvad det gengiver eller afbilder, når det drejer sig om repræsenterende eller figurative billeder. I ontologisk forstand er det *at tale* og *at se* simpelthen to gensidigt ekskluderende aktiviteter, hvilket Maurice Blanchot og senere Foucault vedholdende har gjort opmærksom på. Billedet er aldrig blot en illustration, f.eks. til en tekst, og teksten kan ikke forklare, hvad et billede udtrykker.⁶ I billedet vil der altid herske et overskud af betydning, som forbliver ubestemt, men som ud fra en retorisk anskuelse vil være bestemmen- de for, hvad et publikum opfatter, også ved en eventuel forklarende tekst.

Selv om de ud fra en epistemologisk horisont kan iagttages at indgå i en konfiguration med hverandre, er hverken figuren eller diskursen således i stand til at redegøre for eller autorisere en sammenhæng med eller forbindelse til den anden: Synet og talens registre er adskilte af en grundlæggende forskel, en *ikke-forbindelse*. I bestemmelsen af denne adskillelse pointerer Foucault det principielle, der ifølge ham har domineret den vestlige malerkunst fra det 15. til det 20. århundrede: "Det første [princip]

6 Cf. "Parler, ce n'est pas voir" (Blanchot 35-45). *At tale* og *at se* er her generelle bestemmelser for sproglige og visuelle udtryk. I sin analyse af forholdet mellem billede og tekst i René Magrittes maleri *Ceci n'est pas une pipe* genoptager Foucault Blanchots udtryk "non-rapport", en generel "ikke-forbindelse" mellem syn og tale. Hans bemærkninger i den forbindelse har epistemologisk status: "Billedet og teksten falder til hver sin side i overensstemmelse med deres respektive tyngde. De har ikke længere noget fælles rum, intet sted, hvor de kan stå i forbindelse med hinanden, hvor ordene skulle være modtagelige for at få en figur, og billederne skulle kunne indgå i den leksikale orden" (34). Magrittes maleri er altså en konsekvensdragnet af den ontologiske ikke-forbindelse mellem *at se* og *at tale*. For en diskussion af Foucaults analyse af "disjunktionen" mellem syn og tale som et epistemologisk vilkår, cf. Deleuzes *Foucault*, hvor han sammenfatter, at "'dét, vi ser, bliver aldrig indlejret i dét, vi siger', og omvendt", idet både synet og talen måske nok danner en viden (*savoir*), "men vi ser ikke dét, hvorom vi taler, og vi taler ikke om dét, vi ser" (71 og 117).

bekræfter adskillelsen mellem plastisk repræsentation (der indebærer lighed) og lingvistisk reference (der udelukker den). Vi viser ved hjælp af ligheden, vi taler igennem forskellen. På en måde, der sikrer, at de to systemer ikke kan krydse hinanden eller smelte sammen. Der må altså være en underordning: Enten er teksten styret af billedet [...]; eller også er billedet styret af teksten [...]" (39-40). Som tegn eller repræsentation betraget vil en figur eller en diskurs derfor altid dominere den anden i en grad, hvor denne må vige, forsvinde. Der hersker en uløselig konflikt mellem dem. Derfor ser vi ofte slet ikke billeder, især ikke figurative billeder, der, som Foucault siger, "viser ved hjælp af ligheden", og i stedet taler vi ustandseligt om at læse og aflæse dem, idet vi kun er i stand til at betragte dem som illustrationer, tegn, argumenter for det diskursive rums udlægning af den pågældende sag.

Hvad angår retorik, sådan som den f.eks. kommer til udtryk i politisk kommunikation, så vil den netop være udtryk for en *konflikt mellem syn og tale*, mellem dét, vi ser, og dét, diskursen, i form af en tilhørende tales referencer til en skønsomt udvalgt kontekst, gerne vil have os til at få øje på i en politisk sag. Retorik kan på denne måde defineres som fremstillingen af en sag, der er konstitueret af en grundlæggende strid. En retorisk sag er bestemt af en konflikt mellem stridende parter, der kan være uenige om alt, lige fra hvordan sagen skal udlægges, til hvilke handlinger den hævdes at fordre, eller om der overhovedet er en sag. Som sådan er en retorisk konstitueret sag en strid mellem synspunkter på sagen og, altså, mellem syn og tale. Det er imidlertid vigtigt at gøre sig klart, at en sag først *bliver* retorisk, når en strid vil have konstitueret den som en sådan, således at man med en modifikation af Aristoteles kan bestemme retorik som "den kunst at konstituere en sag, således at talen fungerer forandrende på den måde, hvorpå publikum eller den lyttende ser på den omtalte sag" (Madsen 44).

En politisk sag vil derfor også altid være en retorisk sag. I en politisk sammenhæng vil anvendelsen af retoriske billeder, uanset om det er som en retorisk figur eller en visuel retoriks figuralitet, have en afgørende indflydelse på konstitueringen af sagen, eftersom billedet konfigurerer den politiske holdnings visuelle fremtrædelsesform. Billedet vil samtidig fungere konstituerende på det publikum, der måtte tage det til indtægt

for en politisk observans, som synes at bekræfte de holdninger, hvormed det identificerer sig. Et retorisk publikum til et billede eksisterer ikke *før* billedet, men bliver til som en konsekvens, en effekt af billedet, idet det frembringer identifikationsmuligheder, der kalder på et modtageligt publikum. En sådan påkaldelse, eller *interpellation*, af et publikum vil dog også bero på andre kræfter end de rent figurale; den vil altid allerede være blevet tilvejebragt, om ikke af en hel ideologi, så i det mindste af en omgivende diskurs, en tidligere eller samtidig diskurs, der vil have overbevist et publikum eller åbnet en debat, en strid, mellem synspunkter på sagen.⁷ Billedet bidrager til en retorisk konstituering af sagen ved at stimulere konflikter mellem de tekstuelle og kontekstuelle diskurser, der søger at indramme og styre billedets betydning. Væsentligst i denne sammenhæng er dog den interne forbindelse mellem billedet og publikums emotionelle disposition for en sag, hvor figuren i billedfladens plasticitet, *forud for* en diskurs' udsagn og referencer, vil have konstitueret en affekt, en intensitet, i form af vrede eller mildhed, venskabelighed eller had osv.⁸

DET POLITISK UBEVIDSTE I VISUEL RETORIK

I en politisk sammenhæng forekommer denne problematik prægnant. Politisk kommunikation har altid ganske ubekymret gjort flittigt brug af billeder. Fra antikkens anvendelse af statuer, prægning af mønter, malerier og symboler, der har gjort magtens ansigt nærværende helt ud i samfundenes yderegne, over massemediernes evne til hastigt at propagandere politiske

7 Cf. Maurice Charland, der i forlængelse af Louis Althusser's begreb om interpellation beskriver, hvordan individers følelse af at få en identitet bekræftet af en diskursivt bestemt ideologi udgør betingelsen for deres eventuelle identifikation med retorikkens konstituerede publikum. Sådanne følelser vækkes netop gennem interpellation, dvs. anråbelse, præjning eller hidkaldelse af nogen på en måde, hvor de føler sig truffet, anråbt. Egentlig beror interpellationen på en list, et kneb: "Det ideologiske "trick" i en sådan retorik består i, at det fremstiller det mest retoriske, eksistensen af et folk [*peuple*], eller af et subjekt, som ekstra-retorisk" (Charland 137).

8 Cf. Aristoteles, *Retorik*, II.2-11, hvor han redegør for følelser, der er særligt vigtige i retoriske sager. Foruden de nævnte definerer han frygt og mod, skam og skamløshed, velvilje og uvilje, medlidenhed og forargelse, misundelse, kappelyst og foragt (Aristoteles, *Retorik* 114-49).

synspunkter, til den stadige strøm af digitale billeder fra samtidens politiske aktører synes politisk engagerede billeder allestedsnærværende på en måde, hvor de upåagtet, ubevidst, griber formende ind i vores politiske virkelighed.

I én bestemt henseende fungerer politiske billeder stadigvæk som den klassiske politiske plakat, der er interessant, fordi "den eksplicit sætter samfundsindretningen [l'organisation de la société] i forhold til organiseringen af den plastiske overflade. Gennem denne organisering skulle vi kunne etablere en korrelation mellem den virkningsfulde bearbejdning af den plastiske overflade og den ønskede bearbejdning af det sociale rum" (Lyotard, "Espace plastique" 276.⁹ Lyotard anstiller på den baggrund og i en stærkt kritisk bearbejdning af den freudianske og lacanianske psykoanalyses forestilling om, at det ubevidste skulle være organiseret som et sprog, følgende hypotese: "Neden under den artikulerede betydningsdannelse eller den umiddelbart fremviste ikoniske mening, gør plakaten plastiske form sig gældende som symptom på et politisk ubevidste" (276).

Set i et retorisk perspektiv er denne hypotese interessant, fordi forestillingen om et politisk ubevidste kan give os en forståelse for, hvordan visuel retorik indvirker på et publikums emotionelle disposition (*pathos*) for at identificere sig med et ideologisk bestemt fællesskab. Imidlertid går billedets indvirkning på synet forud for diskursen om billedet og altså forud for de tekstuelle og kontekstuelle elementer, der inddrager billedets figurale elementer i en allerede kodificeret korrelation med det sociale og politiske rum. Derfor er det i agtelsen på billedets figuralitet vigtigt at forstå, at det gennem synsaktens *altid allerede*, forud for en bevidst, diskursivt bestemt forståelse, vil være trådt i en formende udveksling med beskuerens emotionelle disposition. Aristoteles bestemmer denne retoriske *pathos*-dimension mere præcist med begrebet *diathesis*, en emotionel tilstand eller stillingtagen, som, om end den ikke er fuldt kongruent dermed, har en

9 "Espace plastique et espace politique" anføres at være blevet til "i samarbejde med Dominique AVRON og Bruno LEMENUEL, *Revue d'Esthétique*, XXIII, 3-4 (december 1970)", men er udgivet i Lyotards navn. Dens redegørelse for det plastiske og det politiske rum ligger i forlængelse af *Discours, figure*.

relation til det, Lyotard i sin bearbejdning af Freud forstår som *intensiteter* og *affekter* i det ubevidste.¹⁰

Lyotards hypotese accentuerer imidlertid også den generelle konflikt, der her søges gjort gældende mellem diskurs og figur, sprog og billede. Forstået som et psykoanalytisk begreb vedrører en konflikt forholdet mellem et ønske, en lyst, der i det ubevidste viser sig som en *billedfigur* [figure-image], og det, der af det psykiske apparats censurinstans tillades ytret om dette ønske på bevidsthedens diskursive betingelser.¹¹ En sådan konflikt påvirker direkte billedfigurens fremtrædelsesform, idet figuren som *drømmeønske* kun kan manifestere sig i en form underlagt censur: "denne censur fremtvinger en forvrængning [Entstellung] af [ønskets] ytring" (Freud, *Drømmetydning* 238). Forstået ud fra et billedes plastiske bearbejdning af et ønske vil forholdet mellem diskurs og figur i en politisk-retorisk sammenhæng netop bero på en grundkonflikt mellem *ønsket* ("den ønskede bearbejdning af det sociale rum") og en ufravigelig *lov*, et *moralsk imperativ* (cf. "Conflit psychique", Laplanche og Pontalis 183-188).

10 For Aristoteles' primære bestemmelse af tilhørernes emotionelle disposition i en retorisk situation, cf. *Retorik*, 1356a3, hvor han første gang omtaler dette tekniske bevismiddel som et spørgsmål om, at "tilhørerne sættes i en bestemt stemning [ton akroaten diatheinai pōs]", hvilket først lidt senere indsnævres med den mere hævdvundne term *pathos* (1356a14-15, 34-35). I den rationalistisk dominerede kommentarlitteraturs fortolkning er dette blevet udlagt, som om taleren retter en intenderet henvendelse til passivt modtagelige tilhørere med det strategiske sigte aktivt at bringe dem i en bestemt sindstilstand gennem emotionelle appeller. Begrebet *diathesis*, disposition, anlæg, antyder dog en bredere forståelsesramme for dette bevismiddel: "inndelingen [taxis] af noget med dele vedrørende enten dets sted [topos] eller dets formåen [dynamis] eller dets form [eidos]" (Aristoteles, *Metafysik*, Δ, 1022b1-2). Følelserne aktiveres hos tilhørerne, fordi de allerede befinder sig i en stemning og derfor er disponeret for at opfatte et udtryk på en bestemt måde. En sådan emotionel disposition er ikke uden mellemregninger forenelig med Lyotards Freud-inspirerede forståelse af det ubevidste, men kunne med fordel gå vejen omkring hans forståelse af det ubevidste som en struktur af *libidinale dispositiver* (cf. Lyotard, *Économie libidinale*).

11 Med "billedfigur" forstår Lyotard "dét, der kommer til syne i en drømmescene eller kvasi-drømmescene. Dét, hvorimod der her øves vold, er formationsreglerne for den opfattede ting. Billedfiguren dekonstruerer perceptet, den er virksom i et forskelsrum" (*Discours, figure* 277).

For at virke overbevisende, f.eks. inden for en politisk debats diskursive rammer, må politiske billeder, forstået som visuel retorik, underordne sig bestemte acceptable fremtrædelsesformer, i overensstemmelse med en almen samfundsmoral, en lovmæssighed, som, på sin side, også er diskursivt bestemt. Hvis billedet søges bragt til at udtrykke et ønske, f.eks. bevarelsen eller ændringen af en samfundsorden eller en tilbagevenden til en tidligere orden, og altså søger at realisere et *lystprincip*, men hvor ønsket er i konflikt med en almen samfundsmorals *realitetsprincip*, vil det typisk udfordre denne og skabe debat. Fordi ønsket i sin rå form, hvorom afsenderen selv typisk er ubevidst, ikke kan fremsættes direkte uden at overskride eller bryde med moralen, vil billedets plastiske figur være henvist til at fremtræde i forvrænget, karikeret form (som et *simulakrum*), således at samfundsmoralen kan siges at gribe bearbejdende ind i billedets plastiske organisering. Hvis et publikum, der i øvrigt er demokratisk indstillet, eventuelt skulle føle sig tilskyndet til at identificere sig med det ideologiske grundlag for et billedes visualisering af et ønske, så vil det utvivlsomt forvente, at det fremtræder i overensstemmelse med et realitetsprincip, og altså uden at overskride en gældende samfundsmoral, fordi billedet kun derved vil kunne understøtte en argumentation på præmisser, der lader sig opfatte som almengyldige. Derimod ville den uhildede, *ucensurerede* fremsættelse af et ønske i overensstemmelse med et lystprincip vække anstød selv hos et gunstigt indstillet publikum, hvis dette i øvrigt lader sig retlede af samfundsmoralens socialisering af drifterne. Derfor vil det politisk kommunikerede billede af potentielt moralsk udfordrende karakter typisk være henvist til at anvende vrangbilleder, karikerende fremstillingsformer, hvor figuraliteten da fremtræder som udtryk for et politisk ubevidste. På trods af en eventuel humoristisk og tilstræbt konfliktafvæbnende effekt vil karikaturen fremstå som resultatet af en forstyrrelse hos den socialkarakter, der, f.eks. på baggrund af narcissisme (når karakteren alene søger at spejle sig i lighed og genkendelighed), lader ønsket om forandring af det sociale rum komme til udtryk i en forvrænget plastisk figur.

En sådan billedanalytisk udlægning af det politisk ubevidstes arbejde i politisk kommunikation kunne forklare, hvorfor den i sin figuralitet ofte fremstiller det afbildede motiv gennem en satirisk streg eller andre former

for karikaturtegning. *Morgenavisen Jyllands-Postens* optrykning i 2005 af tolv satiriske tegninger af islams profet Muhammed fremviser således med tegningernes figurer et fortrængt ønske om følelsernes frie udtryk gennem en ubegrænset ytringsfrihed, der, forstået som udtryk for et lystprincip, ikke er bundet af respekt for et religiøst billedforbud. Flere af tegningerne fremviser således eksempler på forvrængede billedfigurer, fremsat med det erklærede formål at undersøge, om der finder selvcensur sted blandt danske tegnere, men med et latent ønske om at sige det uudsigelige.¹² Paradoksalt nok kan ønsket om en ubegrænset ytringsfrihed ikke udtrykkes verbalt, f.eks. i form af direkte udtryk som: "Ingen respekt for islam", "ingen plads til islam i Danmark", "vi hader, eller frygter, islam",¹³ dog ikke kun fordi det udtalt med en sådan narcissistisk kynisme formentlig ville overskride samfundsmoralen og give udtryk for et stridspunkt, der ifølge almene kulturelle og politiske regler ikke ville være institutionelt acceptabelt i dén form. Det latente ønske forbliver netop, qua latent, uudsigeligt og kan ikke komme til udtryk i nogen adækvat lingvistisk form. Når tegningerne undsiger islams billedforbud gennem karikaturens potentielle humoristiske effekt, er det ikke, fordi der skjuler sig et latent intelligibelt eller verbalt udsagn bag billedfigurens manifeste fremtrædelse. Den ønskede eller begærede ytringsfrihed, altså lysten snarere end retten til at sige hvad som helst om hvem som helst, er et fantasme, en fantasi, en drøm, der forstyrrer den sproglige orden og dermed former det verbale, intelligible udsagn.

Det politisk ubevidste skal derfor forstås som et *arbejde*, der er virksomt i billedfiguren som konsekvens af et begær, en drøm, idet "drøm-

12 Cf. kulturredaktør Flemming Roses bemærkninger til tegningerne: "Det moderne, sekulære samfund afvises af nogle muslimer. De gør krav på en særstilling, når de insisterer på særlig hensyntagen til egne religiøse følelser. Det er uforeneligt med et verdsligt demokrati og ytringsfrihed, hvor man må være rede til at finde sig i hån, spot og latterliggørelse. Det er bestemt ikke altid lige sympatisk og pænt at se på, og det betyder ikke, at religiøse følelser for enhver pris skal gøres til grin, men det er underordnet i sammenhængen".

13 I den form ville ønskets hadefulde udtryk være eksponent for en *dødsdrift*, "selve stridens princip, ligesom hadet (*neikos*), der for Empedokles allerede stod i modsætning til kærlighed (*philia*)" (Laplanche og Pontalis 186-187).

men ikke er begærets sprog, men dens arbejde [œuvre]" (Lyotard, *Discours, figure* 239). Eftersom det politiske begær ikke kan udtrykkes diskursivt, kommer det forvrænget til udtryk gennem en bearbejdning af figuren. Et sådant arbejde "er ikke et sprog; det er effekten på sproget fra den kraft, som det figurale (som billede eller form) udøver. Denne kraft bryder loven; den forhindrer hørelsen, men lader os se: Sådan er censurens ambivalens" (270). Som sådan angår denne forståelse af politisk kommunikation ikke afsenderens intention, men fortrængningen af det usigelige arbejder derimod som et politisk ubevidste og manifesterer sig i visuel retorik som vrangbilleder, deformationer af det visuelle udtryks billedfigur.

FIGURENS KONSTITUERING AF FRYGT

Vi kan ikke afgøre, hvilke specifikke følelser der aktiveres hos en empirisk beskuer af et billede. Men ud fra et billedes ikoniske differens, dets præ-ikonografiske ubestemthed og plastiske organisering, skulle vi kunne finde korrelationer til et publikums emotionelle disposition, sådan som den bliver konstitueret af et billede. Billedets konstituering vil således fungere som et politisk ubevidste, der i forvrænget form udtrykker følelserne for et objekt, mens en tilhørende diskurs vil fortolke billedet med henblik på en særlig bearbejdning af det sociale rum. Ved fortrinsvis at begrænse mig til dens figuralitet vil jeg prøve at undersøge denne relation i en kampagneplakat offentliggjort af Dansk Folkeparti i 2009. Plakaten blev optrykt i flere dagblade med overskriften, "NEJ til stormoskeer i København! Folkeafstemning NU", og var identisk med en landsdækkende plakat med titlen, "NEJ til stormoskeer i danske byer! GARANTI", bortset fra titlen og enkelte ændringer i teksten tilpasset den bredere sammenhæng.

Plakaten møder beskuerens blik gennem den plastiske organisation af tre differentierende betydningselementer: kontrast, farve og figur. I total er billedfladen domineret af moskéens centrale figur i fladens nederste halvdel, mens den øverste halvdels hvide skriftbillede, indrammet af de to forreste minerater, falder tilbage i fladens dybde. Modsat sort skrift på hvid baggrund, hvor perceptet af kontraster lader bogstaverne springe frem, fungerer den hvide skrift i billedets ikoniske differens af kontraster

NEJ til stormoskeer i København! Folkeafstemning NU

Som et lyn fra en klar og fredelig dansk sommerhimmel besluttede politikerne i Københavns Kommune forleden at opføre en stormoske midt i byen.

Kun Dansk Folkeparti stemte imod!

Pengene kommer bl.a. fra terror-regimet Iran, men dét var der ingen af halal-partierne, der bekymrede sig om.

Om tre år er yderligere en kæmpemoske - på Amager og finansieret af diktaturstaten Saudi-Arabien - en realitet, hvis borgerne ikke siger stop.

I andre danske byer ligger der planer.
Dansk Folkeparti kræver folkeafstemning
i København om moskerne.

Vil du være sikker på modstand mod islamiske højborges,
så stem på Dansk Folkeparti ved kommunalvalget
den 17. november 2009.

stem dansk - også lokalt

 **Dansk Folkeparti**

www.dansksfolkeparti.dk Tlf. 3337 5199 E-mail: df@ft.dk

Fig. 1. Gengivet med tilladelse af Dansk Folkeparti

her vigende.¹⁴ Den vigende effekt bliver fremhævet, fordi der er anvendt en sans serif font i petit, hvilket i sig selv gør den mindre læsbar (understreget af at karaktererne er mindre forankrede i basislinjen end i en font med seriffer). Modsat forholder det sig med de to nederste, men mere undseeligt placerede skriftbilleder, én i håndskreven kursiv og én med seriffer, hvor den sidstnævnte, signaturen, indeholder en dannebrogsrød, der bryder med billedets koloristiske helhed. Bruddet er signifikant, fordi det viser ud over det rent visuelle forskelsrum og frem mod den *ethos*, der søges etableret med signaturen, og, som vi skal se, knytter an til det sproglige forskelsrum.

Den vigende karakter af skriften, sammen med de stærke kontraster af komplementærfarver, tillader billedfiguren at indtage den mest centrale placering i det visuelle felt. Endvidere aftvinger frøperspektivet en opadgående blikretning, der først fæstner sig ved de stærkeste kontraster i billedfladen, nemlig dem, hvormed moskéens figur løfter sig ud af mørket som fra en opadstigende grund. Først sekundært vil skriften, såvel i det øverste opråb som i den kursiverede imperativ og i signaturen, gribe strukturerende ind i det visuelle udtryk og påvirke dets betydningsdannelse. En billedfigur vil *altid allerede* have afsat et primært indtryk, en visuel betydning, idet den for sansningen manifesterer sig i et mindre komplekst forskelsrum end en diskurs, hvis betydningsdannelse først bliver fuldt intelligibel, når et betegnende rum [l'espace de la désignation] "omgiver diskursen og åbner den mod dens reference" (Lyotard, *Discours, figure* 73) og kontekst.¹⁵ Dette understreges af det omstændelige forklaringsbehov, skriften synes pålagt, modsat en plakats traditionelt visuelt dominerede udtryk. Derfor er det netop i *betragtningen* af billedfiguren, at en redegørelse for dens potentielle konfliktstof må tage sit udgangspunkt.

14 Percepter er ikke perceptioner men tværtimod selvstændiggjorte sansninger uafhængigt af et empirisk sansende væsen. De "er værensformer der har gyldighed i sig selv" (Deleuze og Guattari 208).

15 Cf. Deleuzes gengivelse af Paul Valéry: "sansningen er dét, der overføres direkte, hvorved den undgår omvejen eller kedsomheden ved at skulle fortælle en historie" (Deleuze, *Francis Bacon* 28). Man kunne sige, at sansningens (og den emotionelle) afstand til det sete er kortere end sprogets.

Perspektivet løfter billedfiguren op fra billedets nedre, sorte grund, der i kontur aftegner et buskads. Billedfladen er komponeret af tre overlappende tværsnit i ulige bredder: 1) nederst det mørke buskads, som i dybden danner forgrund; 2) i midten mellemgrunden i form af den centrale billedfigur, der figurativt afbilder en moské med sine karakteristiske minerater og kuppelformede arkitektur; 3) øverst skriftbilledet på en mørk baggrund, der udgør det underliggende billedes blåviolette himmel med sit tiltagende mørke skydække. Moskéens billedfigur er dannet af komplementære, men graduerede farvekontraster af blåviolette toner i samspil med gulorange og okker toner, således at de himmelstræbende slagskygger fremtræder som oplyst nedefra. Forstærket af kontrasternes rytmiske bevægelse op over minareternes balkoner og moskéens murer og tagdækkede kupler er billedfigurens bevægelsesretning, taget i sin helhed, *opadstræbende*, og den formeligt peger op mod tekstbilledet, men for synet mere væsentligt op mod himmelrummets tiltagende mørke. Beskuerens synspunkt er placeret på afstand *neden for* motivet, men på ingen måde afsondret *uden for det*. Tværtimod, det tiltagende mørke må komme glidende ind bagfra, uden for beskuerens synspunkt, bag om ryggen og hen over hovedet på den beskuende, således at denne gennem sit blikks realisering af motivet indskrives i dets bevægelse og dybde.

Plakatens koloristiske organisering konstituerer hermed en emotionel disposition hos sit indskrevne publikum, hvormed en beskuer vil identificere sig, hvis denne måtte føle sig anråbt heraf. I første omgang finder konstitueringen blot sted gennem synets fastholdelse af den seende i en position *foran* den opadstigende billedfigur i det tiltagende mørke. Imidlertid bliver publikum gennem sit blikks realisering af figuren dernæst indfældet *i*, bevæget ind *i det* scenarie, hvorom mørket er i færd med at lukke sig. Synspunktet pånøder den seende et medansvar for fremkaldelsen af det i øvrigt mennesketomme drama, hvori denne da kommer til at fungere som den eneste menneskelige aktør. Som sådan fungerer billedet som en drøm, hvori den drømmende skaber scenen for sit eget *traume-spil*. Idet det på denne måde realiserer sin egen synskreds, vil billedets konstituerede publikum emotionelt befinde sig i en tilstand af foruroeligelse eller beklemthed, forårsaget af den forvrængede billedfigur, der hæver sig op i synsfeltet,

samtidig med at mørket sænker sig *ned* over scenen. Perspektivet fikserer det konstituerede publikum i en situation, umiddelbart før billedets scene og publikum, som dramatiserende aktør, hylles i mørkets endeligt.

Foruroiligelsen synes at kunne korrespondere med tre distinkte former for emotionel disposition hos det konstituerede publikum: *skræk*, *angst* eller *frygt*.¹⁶ Af disse tre virker frygten mest oplagt, eftersom den knytter an til et objekt, den forvrængede billedfigur i mørket. Som sådan stemmer den overens med den retoriske bestemmelse af frygten "som en ulystbetonet følelse af uro, der udspringer af en forestilling [*phantasias*] om et nært forestående ødelæggende eller smertefuldt onde" (Aristoteles, *Retorik* 128). Det, der således bliver konstitueret med plakaten, er den "sindstilstand [*diakeimenoi*, at være disponeret for, cf. *diathesis*] der ligger bag ved, at folk frygter", nemlig en "forventning om, at der vil overgå en noget ødelæggende" (130). Den beskuer, der måtte føle sig anråbt af billedet, identificerer sig altså med dets fremkaldelse af frygt for den forvrængede figur i det skumrende scenarie.

Vi kan nu inddrage billedets ikonografiske og diskursive momenter, der fjerner ubestemtheden i dets ikoniske differens. Umiddelbart kunne disse momenter synes at bortvejre enhver foruroiligelse og frygt med sit realitetsprincip, men den emotionelle disponering vil allerede have manifesteret sig og uigenkaldeligt have farvet synet, således at følelsen af frygt vil stå i konflikt med diskursens bestræbelse på en mere rationel konstituering af publikum. Billedfiguren er rigtignok en forvrængning af noget reelt, som i billedets samlede værdiunivers forbindes med ulyst, nemlig Sultan Ahmets Moské, eller Den Blå Moské, i Istanbul. Sammenholdt hermed viser det sig, at hele billedet er stærkt manipuleret, primært gennem tilføjelsen af de overdrevent store månesegl på mineraternes spir, de korslagte krums-

16 Freud skelner imellem disse former for farefremkaldte neuroser i "Hinsides lyst-princippet": "Skræk, frygt og angst bliver med urette brugt som synonyme. De kan klart skelnes fra hinanden i deres relation til fare. Angst betegner en bestemt tilstand, hvor man afventer faren og forbereder sig på den, også selv om den er ukendt. Frygt kræver et bestemt objekt, som man er bange for, mens skræk er betegnelsen for den tilstand, man kommer i, når man udsættes for fare uden at være forberedt på det" (bd. 2, 25).

abler på hovedkuplens spir, fjernelsen af to bagvedliggende minerater, der burde ligge inden for det synliges felt, samt et i virkeligheden umuligt frøperspektiv, der isolerer bygningen fra dens omkringliggende byrum.

De politiske udsagn i teksten rejser en banal konflikt med andre politiske synspunkter gennem en serie af løst underbyggede påstande ud fra et ønske om en bevarelse af status quo i det sociale rum, hvilket skal forhindre opførelsen af "stormoskeer i København". Teksten forudsætter, at en anknytning til den forvrængede billedfigur, fremstillet til skræk og advarsel, vil visualisere dette ønskes modbillede, idet Sultan Ahmets Moské anvendes som et emblematiske udtryk for en stormoské. En sådan association kan dog kun opstå i et psykisk apparat med stærke censoriske instanser, der frasorterer et æstetisk blik på den afbildede moské, ofte regnet for én af verdens smukkeste bygninger; en dansk stormoské ville næppe nogensinde fremstå med samme pragt. I sin postulerende fremstilling af sagen, uden brug af gendrivelse, styrkemarkør eller rygdækning i forhold til mulige modargumenter, falder teksten desuden under almene retoriske normer.

Samspillet mellem billedfigur og tekst påkalder sig særlig interesse i den indledende halvsætning, "Som et lyn fra en klar og fredelig dansk sommerhimmel [...]", der underforstår en sammenhæng med den afbildede himmel. Her bidrager tilføjelsen af "fredelig dansk" og årstiden til det faste udtryk, "som et lyn fra en klar himmel", til manipulationen i plakats samlede udtryk. Diskursens argumentation er dog også i konflikt med den plastiske organisering af billedfladen, idet den ikke fuldt ud korrelerer hermed, men bliver den påtvunget som en fortolkningsramme, selv om synet allerede har konstitueret frygtens figur, der i det skjulte truer diskursens tilstræbte rationalitet med "et nært forestående ødelæggende eller smertefuldt onde". På den ene side har vi betydningskæden *klar, fredelig, dansk og sommer*, der sammen med *Dansk Folkeparti, borgerne, folkeafstemning og sikkerhed* står antitetisk placeret over for *stormoske, terror-regimet Iran, halal, kæmpemoske, diktaturstaten Saudi-Arabien og islamiske højborg*. Diskursens struktur af konnotative forskelle beror således på *danskhed* og *fred* over for *islamisme* og *terror*. Heroverfor har vi figurens forskelsrum, der ensidigt og som en ren affekt frembringer en frygt for "noget ødelæggende" knyttet til moskéen og mørket.

Hvor figuren *foruroliger* og konstituerer frygt hos publikum, dér tilstræber teksten at *berolige* under henvisning til en politisk observans og ud fra et forsøg på at grunde sin legitimitet og *ethos* på en underforstået værdi af danskhed. Selv om der ikke kan være nogen egentlig korrelation mellem figur og diskurs på grund af den principielle ikke-forbindelse mellem deres respektive indre forskelle, søger plakaten at fremstille et samlet betydning-sunivers, hvor "billedet er styret af teksten", som Foucault siger. Som en indre forskel i mødet mellem billedfiguren og et modtageligt publikum bliver frygtens affekt imidlertid konstitueret med en langt stærkere intensitet end det politiske budskab. Det skyldes, at *pathos*, som her frygt, udgør en voldsommere, mere lidenskabelig følelse, end den rolige og afbalancerede følelse forbundet med *ethos*. Hvor *pathos* manifesterer sig som én stærk og overvældende følelse, typisk forbundet med "vrede, had, frygt, misundelse og medlidenhed" (Quintilian 54), dér giver *ethos* sig til kende gennem mere blide og sammensatte, til tider endda modstridende følelser; de patetiske følelser "befaler [imperare]", mens etiske følelser "overbeviser [persuadere]" (48).

Derfor må vi også, med Foucault, sige, at i dette tilfælde "er teksten styret af billedet". Figurens *pathos* vil på forhånd have konstitueret plakaten publikum på en måde, der skal gøre det modtageligt for det politiske budskab, men udsagnets bestræbelse på at skabe sindsro vil kun kunne lykkes, hvis afsenderens *ethos* formår at overbevise det opskræmte publikum om at stemme på Dansk Folkeparti. Som nævnt er signaturen med dannebrogsvimpler, hvis røde farve bryder billedfladens koloristiske helhed, derfor interessant. Denne forskel åbner figurens rum og knytter det til diskursens rum, idet den søger at bære vidnesbyrd om en *ethos*, der kan mane til besindighed og fjerne frygtens *pathos*. Som forskel betragtet fungerer farven sammen med sit formelle udsagn om dansk tilhørsforhold som et *hængsel*, om end skævvredet, mellem diskurs og figur. Konflikten mellem en figuralt konstitueret frygt og et diskursivt bestemt løfte om sindsro hænger alene på tilliden til denne *ethos*, ikke sådan som den fremsættes gennem plakaten, men sådan som den i forvejen fungerer "hos dem, der mener, at en fare truer dem, og hos dem, der venter noget bestemt fra bestemte personer og på et bestemt tidspunkt" (Aristoteles, *Retorik* 130), som det hedder i forbindelse med frygten.

KONKLUSION

Konflikten mellem diskurs og figur bekræfter således en grundlæggende strid om, hvordan vi skal betragte en sag. Konflikten er ganske vist uløselig, men den er også dynamisk og konfigurerer uophørligt forholdet mellem diskurs og figur på nye måder. Det væsentlige i en sådan konflikt, hvor figuren påkalder sig interesse, må imidlertid være at bestemme, hvordan den *altid allerede* vil have konstitueret *pathos*, den emotionelle disposition, hvorved en beskuer kunne føle sig kaldet til at identificere sig. I det analyserede tilfælde udgør konstitueringen et klart symptom på et politisk ubevidste, der gennem kampagneplakatens samlede udtryk bliver konfigureret som en frygt for islam, idet dens plastiske organisering er bestemt af et latent ønske om, at frygtens objekt bliver fjernet. Mere præcist kunne man sige, at den begærede bearbejdning af det sociale rum her er rettet mod en, etisk-juridisk ganske problematisk, fjernelse af islam fra det synliges felt.

I forholdet mellem de respektive ontologiske forskelle i diskursen og figuren er det altså afgørende at være opmærksom på, hvordan figurens affekt konstituerer sit publikum forud for diskursen. Derfor vil det også være en kategorifejl at sætte diskursen som udgangspunkt (og ligeledes som mål) for en kritisk analyse af retorik, der anvender såkaldt visuelle virkemidler. Alene ud fra den opmærksomme betragtning af selve *figuraliteten* i visuelle virkemidler, og for så vidt også i retoriske figurer i sproget, som vi typisk kun læser på diskursens niveau, bliver vi i stand til at agte på, hvordan retorik konstituerer sit publikum, bag om diskursen, uden om den kritiske bevidsthed og publikum selv uafvidende.

CARSTEN MADSEN, lektor ved Afd. for Litteraturhistorie og Retorik, Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet. Ph.d.-afhandling: *Om læsning. Kierkegaard, Kafka, Mallarmé og Jacobsen* (Aarhus Universitetsforlag, 1995). Disputats: *Poesi, tanke & natur. Per Højholts filosofi og digtning* (Klim, 2004). Beslægtede artikler: "Magtens repræsentation af danskhed. Konstitueringen af nationalidentitet i Dronning Margrethes nytårstaler", *Passage* 76 (2016), "Retorisk konstituering af en sag. *Den græske tradition*", *Rhetorica Scandinavica* 81 (2020) samt "Emotions in Rhetoric: From Technical to Generalized Pathos" (s.m. Marie Lund), *Rhetoric and Communication* 48 (2021).

THE CONFLICT BETWEEN DISCOURSE AND FIGURE

Constituting a political unconscious in visual rhetoric

In this article, the author seeks to show how an ontologically conditioned conflict between discourse and figure defines a fundamental controversy over how an audience should and can view a rhetorical matter. Inspired by J.-F. Lyotard's *Discourse, figure* (French 1971, English 2011), the author emphasizes that the figurality of an image in its primary appeal to the senses always already will have constituted the emotional disposition (*pathos*) with which an audience may feel called to identify. The author distinguishes sharply between the internal differences that constitute the ontology of an image and the external, dichotomously determined differences that a discourse produces between itself and an image. As an example of how this conflict between discourse and figure can manifest itself in the relationship between word and image in a political statement, the author analyzes a campaign poster published by The Danish People's Party in 2009. The author further argues that the rhetorical critique of visual rhetoric in its prioritization of discourse typically overlooks the peculiar indeterminacy of images and its constitutive and thus unconscious influence on an audience.

KEYWORDS

- DA: Det figurale; det ubevidste; billedets ontologi; forskelstænkning; visuel retorik; konstitutiv retorik; *pathos*; Lyotard; Dansk Folkeparti
EN: The figural; the unconscious; ontology of the image; the thinking of difference; visual rhetoric; constitutive rhetoric; *pathos*; Lyotard; The Danish People's Party

LITTERATUR

- Aristoteles. *Metafysik Δ* [Ton meta ta physica Δ]. I Aristoteles. *Graeca*. Red. Immanuel Bekker. Berlin, 1831.
- Aristoteles. *Retorik*. København: Museum Tusulanums Forlag, 1996.
- Besançon, Alain. *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris: Fayard, 1994.
- Blanchot, Maurice. "Parler, ce n'est pas voir". *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969. 35-45.
- Boehm, Gottfried. "Die Wiederkehr der Bilder". *Was ist ein Bild?* Red. Gottfried Boehm. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. 11-38.
- Boehm, Gottfried. "Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes". *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin UP, 2007. 199-213.

- Bryson, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Carroll, David. *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York og London: Methuen, 1987.
- Charland, Maurice. "Constitutive Rhetoric: The Case of the *Peuple Québécois*". *The Quarterly Journal of Speech* 73 (1987): 133-150.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éds. de la différence, 1981.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris: Éds. de Minuit, 1986.
- Deleuze, Gilles, og Félix Guattari. *Hvad er filosofi?* København: Gyldendal, 1996.
- Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Paris: Éd. Fata Morgana, 1973.
- Freud, Sigmund. *Drømmetydning*, bd. I. København: Hans Reitzels Forlag, 1988.
- Freud, Sigmund. "Hinsides lystprincipper". *Metapsykologi 1 og 2*. København: Hans Reitzels Forlag, 2020.
- Jay, Marin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Kjeldsen, Jens E. *Visuel Retorik*. Bergen: Universitetet i Bergen, 2002.
- Kjeldsen, Jens E. "Øjets frygt og ærefrygt. Om Helenas pris og modviljen mod retorik og visuelle appeller". *Rhetorica Scandinavica* 41 (2007): 11-25.
- Kjeldsen, Jens E. *Tale med billeder – tegne med ord: Det visuelle i antik retorik og retorikken i det visuelle*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2011.
- Laplanche, Jean, og J.-B. Pontalis. *Vocabulaire du Psychanalyse*. Paris: PUF, 1981.
- Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Éds. Klincksieck, 1971.
- Lyotard, Jean-François. "Espace plastique et espace politique". *Dérive à partir de Marx et Freud*. Paris: Union générale d'éditions, 1973.
- Lyotard, Jean-François. *Économie libidinale*. Paris: Éds. de Minuit, 1974.
- Madsen, Carsten. "Retorisk konstituering af en sag. Den græske tradition". *Rhetorica Scandinavica* 81 (2020): 32-47.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Olson, Gary A., og Jean-François Lyotard. "Resisting a Discourse of Mastery: A Conversation with Jean-François Lyotard". *JAC* 15 3 (1995): 391-410.
- Quintilian. *Institutio oratoria*, VI.2. Loeb Classical Library. Cambridge, MA og London: Harvard University Press, 2001.
- Rodowick, David N. *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*. Durham og London: Duke University Press, 2001.
- Rose, Flemming. "Muhammeds ansigt". *Morgenavisen Jyllands-Posten* 30. september 2005. <https://web.archive.org/web/20060204154719/http://www.jp.dk/kultur/artikel:aid=3293102>

