



Billedernes vilkår

Interview med Georges Didi-Huberman

Ved Frédéric Lambert og François Niney

Oversat af Karen Benedicte Busk-Jepsen

Over for billedet

FRÉDÉRIC LAMBERT: Det at stå over for et billede – som det hedder i titlen på en af Deres bøger [*Devant l'image*] – synes at være en stor oplevelse for Dem hver eneste gang.¹ De siger, at man er nødt til at give slip på sin viden over for billedet. Hvor afgørende er den uskyld eller fascination?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Ja, over for et billede kan man blive fascineret og begejstret – eller grebet af skræk og rædsel. Men der kan ikke være tale om uskyld. Det forholder sig aldrig sådan, at man forlader eller vender tilbage til en uskyldstilstand. Der findes ikke noget billedets paradis, hverken før eller efter kundskaben. Og der går ikke noget uskyldigt blik forud for det blik, jeg kaster på billedet her og nu. Det, der sker, er lidt mere kompliceret og i virkeligheden mere *dialektisk*. For der går en viden forud for enhver tilgang til og opfattelse af billeder, men der sker noget spændende, når vores forudgående viden, der normalt er forstenet i faste kategorier, krakelerer for en stund – og den begynder netop i det øjeblik, hvor billedet kommer til syne.

Når et billede kommer til syne, “griber” det os og tager noget fra os, hvis det er “stærkt” og virkningsfuldt nok. Det er hele vores sprog, der bliver – om ikke ligefrem undertrykt af billedets visuelle dimension, så – problematiseret, gjort målløst og suspenderet. Bagefter skal der tænkning og viden til – faktisk masser af viden – for at vedligeholde denne spørgende tilgang: for at vores sprog kan blive beriget med nye sammenstillinger, og vores tænkning med nye kategorier i mødet med det fremmedartede i billedet. Det at stå over for et billede handler altså på én gang om at drage sin viden i tvivl og tage den i brug. Man skal ikke være bange for *ikke at vide noget mere* (når billedet tager den sikre viden fra én) men heller ikke for *at få mere at vide* (når man skal forholde sig til selve det, at den sikre viden er gledet én af hænde, og man skal begribe dette inden for en større sammenhæng, der har med billedernes antropologiske, historiske eller politiske dimension at gøre).

<
Georges Méryllon: *La Pietà du Kosovo*,
28. januar 1990.

Tilsynekomst

FRÉDÉRIC LAMBERT: En læsning af Deres forhold til billeder kunne handle om deres tilsynekomst. Billedet kan komme til syne i en detalje, et uventet sted, lige med ét; det virker bevægende på Dem, og De får øjnene op for det. Det er ikke bare virkningsfuldt – det er mirakuløst! Hvordan har De det med alle de mediebilleder, der bliver produceret netop med henblik på at komme til syne?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: “Mirakuløst” er helt sikkert for meget sagt. Men det er rigtigt, at jeg opfatter tilsynekomsten som en helt afgørende dimension. I hvert fald har den altid været bestemmende for, hvordan jeg har valgt at arbejde, og hvilke emner jeg har taget op. Nogle billeder kommer til syne over for én og hensætter én i en tilstand af total forundring. Dét er netop øjeblikket af ikke-viden [*non-savoir*], som vi var inde på før. Men også i forhold til de billeder, man er allermest fortrolig med, kan der være hele områder, der pludselig kommer til syne – og får det til at gå op for én, i hvilken grad ens blik er styret, fokuseret, begrænset og upålideligt. Det var det, jeg oplevede over for Fra Angelicos berømte fresker i Firenze med deres forunderlige områder af farvede, “abstrakte” pletter, hvor malingen er kastet på den lodrette væg, lidt ligesom Jackson Pollock langt senere skulle kaste maling på lærreder der lå vandret på jorden.

Tænk bare på *Mona Lisa*, for eksempel: Man er fuldstændig overbevist om, at man har været hele vejen omkring det portræt, så kendt er det, det er arketype-kendt. Man genkender det uden videre. Men så en dag får man øje på, at Leonardo da Vinci har malet denne kvinde på en baggrund af bjerge ... set fra himlen. Dér dukker der noget mærkeligt op midt i det tilsyneladende velkendte: Nemlig at maleren har placeret damen på maleriet i flere tusind meters højde! Snarere end en let smilende kvinde, der sidder i en lænestol i en usynlig aristokratisk salon, er der fra da af tale om en *svævende kvinde* i himlen ... Det, jeg vil sige med dette enkle eksempel, er, at tilsynekomst faktisk er en afgørende dimension i vores erfaringer med billeder: Ved hvert “syn” [*voir*] bliver en hel viden [*savoir*], ja, al viden, draget i tvivl og sat på spil. Men med hensyn til mediebillederne, De nævnte, er det en anden sag: Som billeder kræver de af os, at vi ser dem, men fordi de er mediebarne, bliver de for det meste leveret til os på en måde, så de ikke kommer til syne, men snarere bombarderer os. Det, der kommer til syne, møder mig i øjenhøjde, mens mediebillederne næsten altid giver indtryk af at komme ovenfra, som om telekommunikationssatellitterne eller magtens institutioner kastede dem ned.

At se med ord

FRÉDÉRIC LAMBERT: De svinger ligesom. Nogle gange er det nødvendigt at se med ord, siger De. Andre gange er det paradoksalt nok noget navnløst, sprogløst eller fortrængt, De henleder vores opmærksomhed på i billedet. Hvilke tekster er billeder gjort af, og hvordan fremmaner man dem?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Det er ikke mig, der svinger sådan, det er selve billederfaringen, der ikke kan foregå uden den svingning. Det er et dialektisk taktslag: fra et ja til et nej til et ja, fra udfoldede vinger til sammenfoldede vinger til udfoldede vinger igen i en fortsat rytme. Sådan flyver en sommerfugl; sådan klapper de enkelte billeder af sted i en filmstrimmel, der passerer forbi projektorens lysstråler; sådan bevæger en tanke sig frem. Lad os vende tilbage til tilsynekomstens dialektik, som jeg begyndte med at beskrive. Altså, man har hovedet fuldt af ord, og man bladrer i et magasin eller går ind på et museum med alle sine forudfattede ord, myriader af ord, der er organiseret efter en art forud-syn [*pré-vision*], som fuldstændig betinger vores måde at se på. Men lige med ét – det være sig over for *Mona Lisa* eller en detalje i en fjernsynsudsending – kommer noget til syne over for én, noget uventet. Det, der kommer til syne, åbner en breche i sproget, i vores tænkningens forud-syn og stereotyper. Enten går man “forbi” det og lukker af, drevet af en slags blikkets selvcensur – det kunne være, at man får øje på bjergene bag *Mona Lisa* og ved sig selv tænker “Det var egentlig mærkeligt”, men passerer direkte videre til maleriets åbenlyse betydning, altså dets egenskab af aristokratisk portræt ... Eller også bliver man hængende og fordyber sig i sin oplevelse (hvad kan mon være grunden til, at denne kvinde, der jo ikke er Jomfru Maria, er bragt til at svæve i luften på den måde med sit ikke mindre svævende, uudgrundelige smil?). Men de *forudsete ord* kommer man til kort med.

Herefter har man et nyt valg: Enten forbliver man tavs om det, der er sket, og ingen, end ikke én selv, får noget at vide om det, for en tavs erfaring (i det øjeblik) kan aldrig blive en egentlig erfaring (den mulige visdom eller videnskab, man kunne uddrage af dette øjeblik). Eller også forsøger man at gøre noget, der på én gang forekommer mig nødvendigt og umuligt at gennemføre: *Trods alt* at finde ord for denne erfaring; finde frem til de sprogspil, der *trods alt* kan få erfaringen til at stemme overens med vores tænkning. Et billedes værdi kan kendes på, i hvor høj grad det virker ind på vores tænkning, altså fornyr vores sprog og vores bevidsthed om verden. Det er ligesom, da Jean Genet over for Rembrandts selvportrætter gav sig til at skrive: “Han griner, han har det sjovt” og ikke “Han smiler, han ler”. For i det at “grine” og “have det sjovt” ligger selve Rembrandts malerkunst, hans særlige strøg, hans billedskabende gestus, som rent faktisk fremprovokerer “grin” og “sjov” ved hjælp af maling på et lærred ... Så man kan faktisk se med ord, hvis de vel at mærke udgør en *poetik*, hvor det bliver muligt med ord at nærme sig det territorium i billedet, hvor ordene undslipper én.

Kunsthistorie og historie som kunst

FRANÇOIS NINEY: Det er hovedsagelig kunsthistorikere som Aby Warburg, Walter Benjamin, Jacob Burckhardt, Frantz Kugler, Siegfried Kracauer og Dem selv, der har kritiseret historien forstået som deterministisk, lineær, kontinuerlig og styret af frem-

skridtet. Hvorfor denne kritik? Og hænger den sammen med Nietzsches paradoksale opfordring til at gøre historien til kunst?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Når jeg bringer en poetik på bane, er det, fordi kunsthistorien kommer af et ret paradoksalt diskursivt regime. Det er en filologisk videnskab, der hele tiden bliver krydset af filosofiske spørgsmål. Og hvis man ikke anerkender, at alt, hvad en historiker foretager sig, baserer sig på en filosofisk tese, kommer man til at bedrive den værst tænkelige filosofi – den, Louis Althusser kaldte “lærde menneskers spontane filosofi” [*philosophie spontanée des savants*].³ Men den historiske diskurs om kunst er også en litterær genre, hvilket kan konstateres i alle de vigtige øjeblikke, hvor den formuleres og grundlægges på ny: I antikken valgte Plinius d. æ. at fremstille tingene ud fra en materiale-encyklopædi; hos ham indskrives malerkunstens historie sig i hans 35. bind af *Naturalis historia* som en historie om jorden, forstået som et materiale, der kan være farvet, altså jorden som pigment. Senere, i det 16. århundrede, valgte Giorgio Vasari stamtræet og familiesagaen som fremstillingsform – på nationalistisk vis, skal det tilføjes, for Firenze bliver konstant fremhævet på bekostning af andre italienske byer, for slet ikke at tale om hans hadefulde forkastelse af den nord-europæiske kunst – en grundlæggende “stor fortælling” med bedsteforældre (Giotto), fædre (Masaccio, Brunelleschi) og sønner, der selvfølgelig er vidunderbørn (Michelangelo) ... Dette skift af synsvinkel alene virker ind på hele vidensformen, skrivemåden og tilgangen til tingene. Det udspiller sig for øvrigt helt konkret, når man går fra et museum indrettet efter Vasari-logikken (hovedsagelig Uffizierne, som Vasari selv udtænkte arkitekturen til, men man kunne også pege på Louvre) til et museum organiseret efter materiale (hvilket er langt mere sjældent, men tag til London og besøg Victoria & Albert Museum; det er en fascinerende oplevelse, og det virker dristigt, selvom det er den ældste indretningsform). Efter Plinius og Vasari fik vi Winckelmann og Lessing, nyklassicismen – en position med et særligt filologisk forhold til antikken.

Men hvad enten historiemodellen blev drevet frem af et “fremskridtsideal” eller en nostalgi fremkaldt af en “nedgangstid” i kunsten, kom historien i begge tilfælde – det er to sider af samme mønt – til at fremstå som en stor, deterministisk fortælling med en fastlagt retning. Fra og med Burckhardt og Nietzsche bliver denne historiediskurs kritiseret, dekonstrueret og sat sammen igen ud fra mere komplekse tidsmodeller. Men det var Aloïs Riegl og Aby Warburgs generation og dernæst Walter Benjamin, Siegfried Kracauer og Carl Einsteins generation – Kubler tilhører den næste generation igen – der i 1920’erne og 1930’erne tænkte problemstillingen helt forfra. Set fra det synspunkt er Erwin Panofsky stadig meget “deterministisk”, mens Warburg og Benjamin, der i denne henseende ligger tæt op ad den freudianske psykoanalyses begreb om “overdeterminering”, bogstaveligt talt fik den lineære kunsthistorie til at springe i luften. Men er det så det samme som at sige, som De var inde på før, at fra og med

Nietzsche er historien nødt til at blive til kunst? Jeg ved ikke, om man kan stille det op på den måde. Til gengæld er jeg overbevist om, at logikken i en historiefortolkning grundlægges i og med valget af skriveform. Hver gang jeg står over for en ny genstand – en ny billedgenre – spørger jeg mig selv, hvilken skriveform – hvilken litterær genre – der er i stand til at indfange denne genstands specifikke visualitet, fremtrædelsesform og særlige stil.

Symptom-billedet

FRANÇOIS NINEY: Med hensyn til symptom-billedet [*l'image-symptôme*] – som De finder eksempler på i Georges Batailles *Documents* og i fotografier af hysteriske anfald, såvel som i Eisensteins attraktionsmontager og Warburgs *Mnemosyne-Atlas* – på hvilken måde adskiller det sig så fra (eller tilnærmer det sig til) det, man i almindelig tale kalder repræsentation eller symbol?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Det, jeg beskrev lige før med udgangspunkt i billedets tilsynekomst, skal for alt i verden ikke forstås som en ontologi, en definitiv definition af billedets status. Processen forløber altid forskelligt. Det er en ret kompleks begivenhed, det er et stykke *betrækningsstid* [*temps de regard*]. Så det er en smule mere kompliceret end et klassisk repræsentationsforhold – simpelthen fordi det også handler om tid og ikke kun om betydning. En repræsentation i ordets klassiske forstand sigter mod at etablere en definitiv forbindelse til det, den repræsenterer (som når man siger, at en eneherker repræsenterer Guds vilje på jorden eller, hvis vi springer til et andet domæne, at man stiller sig tilfreds med at sige, at Vermeers *Udsigt over Delft* forestiller Delft, hverken mere eller mindre). Det samme gælder symbolet (hvis man fx siger, at løven er et symbol på styrke, hvilket man har gjort siden det gamle Egypten; jeg har valgt det eksempel her, fordi det også er Hegels eksempel i hans *Æstetik*). De store kunsthistorikere fra og med Aby Warburg forstod, hvor vigtigt det var at sætte denne synsmåde i bevægelse ved at forskyde den i både rum (derfor talte Warburg om *symbolernes vandring*) og tid (mht. tiden talte Warburg om *symbolernes overlevelse*). Men et symbol i bevægelse er et symbol, der undergår en forandring, ja, tilmed en krise i forholdet til det, det symboliserer: Fx kan en bestemt gestus, der har stået som symbolet på sejr i en bestemt kontekst og epoke, tages op igen ved en senere lejlighed i en anden kontekst og symbolisere præcis det modsatte.

I disse *kritiske forskydninger* af repræsentationen og symbolet stødte Warburg – der var præcis jævnaldrende med Freud – på *symptomet*, det vil sige en begivenhed, der spænder over modstridende symboler, “kobler” modsatrettede betydninger sammen, ja, kort sagt bringer repræsentationens og symbolets vante orden i krise. På den måde åbnede Warburg døren til en kritisk billedforståelse, hvilket Freud også praktiserede i sin “dybdepsykologi” med hensyn til drømme, fantasmer og symptomer. Det

er fascinerende at konstatere, at denne revolution inden for humanvidenskaberne er gået hånd i hånd med en mere overordnet udvikling på alle tænkelige områder – med hensyn til billedet (Picasso, dadaisterne), litteraturen (James Joyce), filosofien (Walter Benjamin), æstetikken (Georges Bataille, Carl Einstein) og filmen (Eisenstein) – når det gælder *montageteknikker*. Det er det, jeg – i analogi med Henri Michaux’ *Connaissance par les gouffres* – kalder en “montage-bevidsthed” [*connaissance par les montages*].

Montage

FRANÇOIS NINEY: Montagen handler som kunstart om billedernes taktslag [*battement*]. Som i øjets blinken, hjertets banken, trommens slag og sommerfuglens vingeslag, men også som i at blande et spil kort [dette ordspil er uoversætteligt – på fransk bruges samme ord, *battement*, om blinken, banken, slag, vingeslag m.m., og at blande et spil kort hedder også *battre les cartes*]. Hvad skal der til, for at den (farefulde) handling, som det er at tilnærme, adskille og sammenstille billeder, kan “videnskabeliggøres” og blive anerkendt som ikke-tilfældig og meningsfuld?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Når man blander et spil kort, iværksætter man en række tilfældigheder. Men et hjerte slår jo ikke på må og få, og det gør en sommerfugls vinger heller ikke. Og hvis man slår på tromme, er det bedst at være inde i rytmen. Så de eksempler, De lige bragte op, rummer hele tre forskellige aspekter af montagen – et tilfældigt, et livsnødvendigt og et rytmisk. Disse tre aspekter arbejder sammen inden for det, man kunne kalde en “montage-bevidsthed”. Billedatlasset *Mnemosyne*, som Aby Warburg konciperede, var baseret på et korpus af ca. 1000 billeder fordelt på 79 plancher: I det valg ligger der åbenlyst noget vilkårligt og sine steder hasarderet, hvor det bliver en anledning mere end en nødvendighed, der ytrer sig. Eksempelvis var Warburg i Rom, da paven og Mussolini indgik Lateranpagten i 1929, og i den *anledning* besluttede han at opbygge en fotodokumentation af begivenheden. Han integrerede den i en montage, der spænder over et langt tidsspand og også indbefatter Rafaels fresker i Vatikanet, nogle antisemitiske træsnit og endog nogle fotos fra sportens verden. Der kan man virkelig tale om blandede kort, og måske snarere en leg med frie associationer ud fra det tilfældigt givne, som man lige er stødt på. Det er det, der giver Warburgs atlas dets gådefulde, ja, tilmed surrealistiske karakter, sådan som man også kender det fra Georges Batailles *Documents* og S.M. Eisensteins på en gang pædagogiske, fascinerende, intellektuelle, ekstatiske og i alle tilfælde *rytmiske* montager. Men i alle disse tilfælde sker der noget, der virker ind på bevidstheden: Tilnærmelsen af billederne til hinanden, hvor forskellige de end er, udløser en forandring, en *åbning* af blikket. Det er ofte sådanne iøjnefaldende montager, der gør det muligt at gå ind i nye spørgsmål omkring, hvordan vi forstår tingene. Når de er allerbedst, lykkes det dem at komponere en særlig rytme og vise, hvordan de “livsnødvendige taktslag” [*les battements vitaux*] – de antropologiske rytmer – virker i billedernes verden.

Anakronisme

FRANÇOIS NINEY: Anakronismen er historikernes sorte får og den dårlige elevs mareridt, men en anakronisme kan ikke desto mindre være andet og mere end en forbi-tring af tider. De har rehabiliteret den som en forbindelse mellem eller kortslut-ning af billeder på tværs af tid (figurer, gestikulationer, bevægelser ...). Hvilken anden slags historie end den (krono-logiske) historiografi åbner denne funktion op for? Og hvorfor er billedet den vigtigste strømpil i den?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Sammenblandingen af tider findes i alle tider, i hvert historisk øjeblik, i hvert billede, ja, jeg vil gå så vidt som til at sige i alle kroppens bevæ- gelser. Når jeg efterspørger en "montage-bevidsthed", er det, fordi alle sociale og histo- riske genstande er blevet til som montager. For tiden arbejder jeg for eksempel med begrædelsesbilleder af den slags, man nu om stunder ser rigtig mange af, særligt når det drejer sig om at dokumentere en krig. Når man analyserer pressefotos så berømte som Georges Mérellons *Pietà du Kosovo* eller Hocine Zaourars *Madone de Benthala*, bliver man klar over, at disse billeder, ud over at dokumentere et bestemt historisk øjeblik, indeholder lag på lag af former der stammer fra andre tider og steder.

Pietà du Kosovo dokumenterer en politisk begivenhed i regionen i januar 1990 – altså ni år, før Kosovokrigen i egentlig forstand brød ud. Så det har en profetisk eller i det mindste prognostisk funktion: Man kan se det som et symptom på en voldsom krise, der er på vej. Men det rummer også en mængde erindringsreferencer, der kolliderer inden for billedet og hinanden imellem, konstituerer det og sætter repræsentationen i krise: Der er referencer til fotojournalismens historie, selvfølgelig (grædekonerne for Capa i Italien, for Don McCullin i Vietnam etc.); vestlig kunsthistorie (barokkens, renæssancens og middelalderens *pietà'er*); og en antropologisk dimension, der rækker langt ud over kristendommens rammer (muslimske begrædelser og deres forbindelser til alt, hvad der er blevet praktiseret i Middelhavsområdet fra antikkens tragedier til de byzantinske, ortodokse og katolske mysteriespil).

Kort sagt er ethvert billede at forstå som en montage af forskellige, ja, faktisk modstridende, steder og tider. Det er derfor, at Warburgs atlas – navnlig med hensyn til selve det spørgsmål, der angår begrædelsespraksissernes varighed [*longue durée*] i Vesten – fremstår som et metodisk forbillede, en matrice man kan videreudvikle. Den indre montage i den enkelte begivenhed kunne man ud fra et historisk synspunkt kalde en *anakroni* eller en *heterokroni*. I forlængelse deraf kunne anakronismen så være den påkrævede bevidsthed om disse kompleksiteter, disse tidslige forviklinger. Over for et billede bør man nemlig ikke kun spørge, hvilken historie det dokumenterer, og hvilken historie det er samtidigt med, men også hvilken *erindring* der er aflejret i det, og hvilken fortrængnings tilbagekomst det er. Gør man det, er anakronismen pludselig ikke længere den lette løsning på, hvordan man fortolker fortiden ud fra de eneste kategorier

der foreligger, men en kompleks løsning rettet mod at forstå enhver historisk nutid som dannet af meget uregelmæssige *tidsknuder* [*nœuds temporels*]. Det er *Annales*-skolens fortjeneste at have etableret en skelnen mellem forskellige historiske *tempi*, varige fænomener [*phénomènes de longue durée*] og enkeltstående begivenheder [*événements punctuels*]. Man bør nok forholde sig til, at disse *tempi* sameksisterer i hvert billede og udgør en kompleksitet, som det er nødvendigt at tage sig tid og tålmodighed til at analysere. De spørger mig, hvorfor billedet er den vigtigste strømpil i denne historiske kompleksitet. Nuvel, jeg vil svare Dem blot ved at sige, at de to forfattere, der utvivlsomt har analyseret historiens erindringsaflejringer bedst, nemlig Aby Warburg og Walter Benjamin, gjorde tiden til billedernes sande dimension og billedet til historiens sande dimension – dens “læselighed”, som Benjamin sagde. Derfor måtte jeg også, efter at have skrevet en bog med titlen *Devant l’image*, supplere den med en anden, der hedder *Devant le temps* [“Over for tiden”, udg. i 2000].³

Genealogi

FRÉDÉRIC LAMBERT: Når man har fundet frem til et billedes genealogi, er man stadig ikke kommet nogen vegne, hævder De. Man er nødt til også at gå på jagt efter alle de billeder, der står i modsætning til denne billedfamilie. Den fordring har jeg svært ved at følge – man er jo glad og tilfreds, når man har fundet frem til oprindelsen, rødderne til et billedes eksistens. Deri ligger historikerens, antropologens og semiologens opgave. Så hvorfor lede efter modstanderklanens billeder?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Der skal ikke herske nogen tvivl om, at det langtfra er tilstrækkeligt at gå ud fra, at man kan forklare alt ved at sætte tingene på plads inden for “familiens” rammer. Derfor har jeg også kritiseret den Vasari’ske holdning, der har haft og fortsat har betydelig indflydelse på vores kunsthistoriebegreb, hvor det florentinske maleri indtager en grundlæggende plads, men ofte på bekostning dels af renæssancens middelalderlige aspekter, dels af det florentinske maleris flamske aspekter. Men jeg forbeholder ikke betegnelsen *genealogi* til den type familiehistorie – den afsnøring af identiteten – der stadig giver anledning til udtryk som for eksempel “den franske ånd”. Genealogien organiserer ikke tiden i en lige linje, hvis man læser Nietzsche og Warburg – og senere Foucault. Et træs rødder er altid indviklede, de forgrener sig helt ud i den ekstrem, som trævleroden eller rhizomet er, sådan som Gilles Deleuze og Félix Guattari har vist det. Tænk engang på det ord, som alle kunsthistorikere og litterater bruger, ordet *kilde*: En kilde er en meget kompleks proces, den “begynder” ikke på noget bestemt punkt i bjerget, men er resultatet af mange forskellige strømme, forgreninger og aflejringer; det er med andre ord en erratisk og flydende enhed, en *mangfoldighed*, der forårsager floden. Den determinerer ikke, den “overdeterminerer” den enhed, der bliver affødt af den.

Så kort fortalt – hvis man vil fremlægge en egentlig billedgenealogi, er man ganske rigtigt nødt til at træde ud af de familie- og genremæssige cirkler (det er også derfor, det er vigtigt ikke at isolere kunstens mesterværker i deres museale familier og stilistiske genrer, men i stedet tænke dem i sammenhæng med alt det mindre “finkulturelle”, en kultur også frembringer). For eksempel er det, der interesserer mig ved *Pietà du Kosovo*, at dets rumlighed og tidslighed på ingen måde lukker sig om sig selv: Vi befinder os i Balkanlandene, dvs. i skæringspunktet mellem nogle meget komplekse kulturelle folkevandringer, hvor man – til trods for, at identitetskrigenes mål er en regression mod nationalidentitetens fantasmagoriske “renhed” – ikke længere kan opretholde en skelnen mellem de kristne elementer (Byzans, den slaviske kirke, romersk katolicisme), de muslimske elementer (det tyrkiske imperium) eller de hedenske elementer (bestemte græsk-antikke antropologiske strukturers meget levende efterliv) . I dag denoterer en tilsløret kvinde for eksempel en muslimsk “identitet” – hvad enten det handler om at forkaste eller rehabilitere hende; men hvis De kigger på albanske fotos fra begyndelsen af det 20. århundrede, var de kristne kvinder dér lige så tilslørede som de muslimske, og alt viser sig i virkeligheden at være langt mere komplekst. Der findes ikke nogen “familie”, eller rettere sagt lever alle familier i et udvekslingsforhold med andre. Dét er genealogi. Og der kommer alle de begreber til deres ret, som Aby Warburg opfandt for at kunne redegøre for kulturelle “migrationer” og “efterliv”, som da han for eksempel afslørede en påvirkning fra arabisk astrologi i en renæssancefresko i Ferrara.

Efterliv

FRANÇOIS NINEY: Kan De præcisere, hvad det er, der overlever eller lever videre i billedet? På hvilken måde er billedet (billederne) stedet for det, der varer ved eller kommer igen, og som kronologien ofte overser? Jeg tænker her på Benjamins tese: “Det er et uigenkaldeligt billede af fortiden, der truer med at forsvinde sammen med enhver nutid, der ikke har erkendt sig selv som betydet af denne fortid.”⁴

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Det var Aby Warburg, der introducerede grundmotivet efterliv [*Nachleben*] i sin billedanalyse. Der er en fortælling, for eksempel, der går på, at Marcel Duchamp, der kom fra en familie af malere, en skønne dag besluttede sig for at bryde med traditionen. Han malede nogle fantastiske kubistiske malerier, og så besluttede han sig for at forlade malerkunsten én gang for alle. Sådan tager det sig ud fra den fortællings synspunkt, og det er der ikke noget forkert i som sådan. Det, der står på spil, handler om, hvordan dette brud skal forstås. Hvad leder det frem til? Til *readymade*'n på den ene side og til *La Grande Verre* på den anden side. Hvis man udelukkende tænker i termer af brud, modernisme og postmodernisme, bliver man ved *readymade*'n og gør Duchamps oeuvre til et rent intellektuelt forehavende, orienteret mod kunstens

status generelt. Men hvis man reflekterer over det – betydelige, tålmodige, komplekse – arbejde bag *La Grande Verre*, kan man hurtigt fastslå noget, nemlig at dette værk kun bryder med oliemaleriet (en renaissance-opfindelse), for så vidt som det sætter ... en glasmosaik i stedet (en teknik, der nåede et højdepunkt i middelalderen, og som Duchamp genoptager arbejdsgangene fra i detaljer, helt ned til hvordan han anvender bly). Men da Duchamp aldrig selv slår sig op på den “middelalderlige tradition”, hvilket man godt forstår, er der brug for et tidsbegreb, der kan redegøre for denne tekniske *erindring*, som ikke kan reduceres til en tematisk reference, en gotisk *revival* eller en genoptagelse af middelalderens æstetiktradition. Dér kan man sige, at der er tale om et *efterliv*, altså noget anderledes latent.

Det, der var mit anliggende i *L'Image survivante* [“Det overlevende billede”, udg. i 2002], var dybest set at fremkomme med en så præcis som mulig filosofisk bearbejdelse af ordet “efterliv”, som Warburg introducerede og brugte uden nogensinde at teoretisere det til bunds.⁵ Jeg forsøgte at sætte det i forbindelse med det begreb, som Freud udviklede på samme tid inden for psykoanalysen, nemlig begrebet *symptom* – at noget, der dukker op i nutiden (her er det ikke overraskende tilsynekomstens motiv, der er på færde igen) viser sig at være en ubevidst erindringsproces. Når Walter Benjamin tænker billedet i påfaldende overensstemmelse med Warburgs idéer, er det, fordi han også tænker billedet som et symptom – eller som det “lyn”, der opstår, når et nu (en begivenhed, et brud, en absolut nyhed) pludselig sættes i forbindelse med en knudret, kompleks, langvarig erindring. Benjamin tog afsæt i Marcel Proust og den berømte “ufrivillige erindring”: Når en enkel handling i nuet (at bøje sig ned for at binde sine snørebånd) bogstaveligt talt fremkalder *en erindring*, der omformer selve nuet.

Det aktuelle og det utidige

FRANÇOIS NINEY: Når begivenheder, værker og steder kommer i nyhedernes søgelys, fremstilles de ofte, som om de var rent nutidige og ligesom uden for kontekst. Hvordan bærer man sig ad, hinsides mediesensationer og mindehøjtideligheder, med at restituere begivenhedernes og billedernes dybere lag og utidige karakter (det, der ytrer sig i modtakt)?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: De gør ret i at stille det symmetrisk op: *Nyheds-historierne* går paradoksalt nok hånd i hånd med de mest officielt anlagte *minde-højtideligheder*. Men ikke mere, end at de lader til at ignorere hinanden gensidigt. Man lader, som om nutiden ikke har nogen hukommelse, og som om fortiden ikke har nogen eftervirkninger. Det fortrængtes genkomst – der synes mig at være historieskrivningens vigtigste emne – passer hverken ind det ene eller det andet sted. Man behandler nyhedsstoffet som ren og skær nutid og skærer “kilderne” fra. Omvendt gør man mindehøjtidelighederne til en ren fortid, som man afskærer fra sine nutidige implikationer.

Da fx 60-året for åbningen af koncentrationslejren Auschwitz blev mindet, blev der holdt et utal af store taler ud fra temaet “aldrig mere”. Men samtidig var der ingen – i hvert fald ikke i medierne – der fandt anledning til at diskutere det visuelle dokument, der fremstiller begivenheden mest præcist, nemlig de film, som Den Røde Hær optog i 1945: På den måde hænger fremstillingen af “Auschwitz’ befrielse” fast i en abstraktion om fortiden, som det er let at manipulere med. Samtidig brugte man udtalelserne fra de overlevende, der har oplevet at “vende tilbage fra lejrene”, som et middel til at undgå at tale om den *tilbagevendende fra lejre*, der finder sted i vores egen nutid: Sangatte, Lampedusa, Guantanamo ...⁶ Det tjener ikke noget formål at sige, at Sangatte ikke har noget at gøre med Auschwitz’ grusomheder (hvilket er sandt). Primo Levi hævdede, at det at have oplevet Auschwitz ikke var en undskyldning for noget, men derimod gjorde enhver virksomhed, der skitserer et princip om fængsling ud fra en undtagelsestilstand, hvor selve den retslige dimensionen er afskaffet, uundskyldelig.

Billedhistorikerens arbejde, hvor beskedent det end er – for billeder er jo bare fortidslevn, spor og symptomer – kan altså ikke blot sammenlignes med *arkæologi*, da den afdækker det, mediedækningen er tilbøjelig til at skjule, men også med en *kritisk stillingtagen* rettet mod at få en erindring til at komme op til overfladen i en aktuel begivenhed eller en nyhed til at løfte sig i historien. Deri ligger det, man kunne kalde enhver konsekvent billedanalyses *utidighed*.

Citat og kontekst

FRÉDÉRIC LAMBERT: I dag skifter billederne ham og muterer. De flytter sig uden videre, skifter institutionel kontekst som man skifter skjorte, og lader sig citere og “løsrive fra citat” [*se décitent*] afhængig af tiden og stedet for deres udbredelse. Disse metamorfoser, eller “mediamorfoser”, om man vil, ser De dem som en slags utøjlede markeds kræfter, en bundløs økonomi, eller som en politisk mulighed, en øvelse i at frigøre blikket?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Jeg ville ikke være konsekvent over for mig selv, hvis jeg svarede på Deres spørgsmål med sådan et enten-eller, som De lægger op til. Man kan ikke give den type svar – med hensyn til billedernes ontologiske status og deres “mediamorfoser” i nutiden. Det er rigtigt, at billederne skifter ham og muterer nu om stunder, men jeg kan ikke se, at de nogensinde skulle have haft en fast og definitiv status, hvornår det så end skulle have været. Ja, billederne lyver, som man så ofte siger: De er udgangspunkt for de mest skandaløse manipulationer, og vi væmmes ofte ved dem på grund af deres vulgaritet og det snævre register af affekter, som de spiller på. Men det forholder sig på samme måde med billedet som med sproget, dvs. at det samme medium – fx det tyske sprog – er på færde lige så vel i en tale af Joseph Goebbels som i et digt af Paul Celan. Ethvert tegnsystem er til for at blive rokket ved, dvs. det rummer på godt og ondt muligheden for en transformation, en metamorfose.

Problemet skal altså ikke tages op på *sandhedsværdiens*, men på *brugsværdiens* plan. For at vende tilbage til eksemplet fra før, fotografiet af Georges Méryllon fra Kosovo, kan jeg konstatere, at dette billede har virket inden for begge de økonomier, De nævner: Først fungerede det som en øvelse i at frigøre blikket i en tid, hvor ingen så i retning af Kosovo, og det var derfor, *Time Magazine*, der havde betalt Méryllon for hans reportage, ikke mente, at det kunne betale sig at trykke billedet, da det ikke indgik i den “bundløse økonomi”, bladet fungerer inden for. Senere, da *Pietà du Kosovo* fik World Press Prize – efter en lidenskabelig diskussion, hvor Christian Caujolle [fransk kritiker og kurator med speciale i fotografi] satte alt ind på at overbevise juryen om, at det ikke var en aktuel begivenhed, man skulle belønne, men et billede som sådan – var det blevet trykt af magasiner over hele verden, men uden for kontekst og uden blik for, at det oprindeligt var fremkommet som et politisk indlæg. Censur fra én side, misforståelse fra en anden: Resultatet var stort set det samme.

Den store fejltagelse i nutidens billedkritik ligger i at ville udtale sig om en billedontologi. Jeg tør vove den påstand – fordi et billede først og fremmest er et billede af noget andet – at der per definition ikke kan findes en billedets ontologi. Man kan ikke sige, at et billede *er* dette eller hint. Det eneste, man kan sige, er: Dette billede *arbejder* sådan eller sådan, *omformer* dette eller hint eller *forvandler sig* på den eller den måde. Nu om stunder kører der en fuldstændig frugtesløs debat om fotografiet, hvor folk er oppe at toppes om, hvorvidt det “siger sandheden” (en fænomenologisk sikkerhed, der stammer fra Roland Barthes’ berømte “det-har-været” [“ça-a-été”] i *Det lyse kammer*), eller om det er ren løgn (en semiologisk mistillid, der også stammer fra Barthes og hans kritik af “virkelighedseffekten” [“l’effet de réel”] eller pressefotografiernes “overgjorthed” [*surconstruction*] i *Mytologier*). Hele den debat, der ansporede mit arbejde med Auschwitz-billederne over for fortalerne for løgne-billedet [*l’image-mensonge*] – et motiv, der er mindst lige så gammelt som Platon selv – blev afsporet på grund af dette begær efter en billedontologi, som jeg simpelthen ikke tror har gang på jord. Selv når et billede bruges inden for skuespilsamfundets rammer, selv når det er et våben i fjendens hænder, går det ikke an at lukke øjnene for det af den grund, tværtimod.

Forbudte billeder, billeder på trods af alt

FRÉDÉRIC LAMBERT: Alle billeder kan vises, siger De, så længe man ved, hvem der har fremstillet dem, hvem de er fremstillet til, og hvordan man får dem vist.

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Præcis som Dem er jeg underlagt de institutioner, der forvalter adgangen til billeder. Det er først og fremmest institutionerne – og navnlig fotobureauerne, reproduktionsrettens øverste organer – der afgør, om et billede “forbydes” eller vises. Eller måske godt kan vises – på nettet, for eksempel – men ikke bruges, hovedsagelig fordi kvaliteten er så middelmådig eller ustabil, at det bliver umuligt at

analysere det, hvorved man altså i realiteten er forment adgang til det. Det er ikke nok at se et billede passere forbi på en skærm, for at man kan sige, at man har det til rådighed, og at det er blevet vist: at *vise* noget er at give tid til at betragte det – åbne mulighed for at sætte det ind i en sammenhæng, give det kontekst, gøre det til udgangspunkt for en tænkning, for en *montage*. På et plan, der forekommer meget uskyldigt, husker jeg, at min overraskelse over for Fra Angelicos farveflader i Firenze kom sig af, at de aldrig før var blevet kommenteret endsige fotograferet (samtidig med at der ikke findes noget sted på jorden, der er mere dokumenteret og fotograferet end Firenze). De var altså aldrig blevet vist eller set, selvom de befandt sig lige for øjnene på alle og enhver. Jeg var nødt til at finde årsagen til den glemsel, som det ikke er overdrevet at kalde en principiel censur [*une censure théorique*]. Hvis det kan finde sted, når det gælder renæssancens hovedværker, er det ikke svært at forestille sig, hvor vidtrækkende censuren er i vores politiske histories, kriges og katastrofers slagmark af billeder.

Det er for øvrigt ikke kun ved hjælp af usynlighed, et billede kan “forbydes”: Censuren gør billeder *usynlige*, det er klart nok, men den forskelsløse strøm af billeder og deres “overeksponering” i medierne gør dem også uanselige [*irregardables*], hvilket dybest set har den samme forbudseffekt. Jeg ligger meget på linje med Jean-Luc Godard, når han drager en parallel – og ikke kun peger på en modsætning – mellem det angivelige “billedforbud” hos talebanerne og det højst komplekse amerikanske “skuespilsamfund”. I begge tilfælde drejer det sig om at påtvinge os bestemte billeder (som det af talebaneren, der *poserer* for en fotograf, mens han *destruerer* en fotofilm) og censurere andre (som det notorisk var tilfældet med fotos fra de nylige krige i Irak). I denne situation, hvor viden er underlagt en overordnet kontrol, er det oplagt historikerens opgave at grave det usagtes og modsigelsens dokumenter frem. Det er særligt Michel Foucault, der har givet os de filosofiske redskaber til at gennemføre denne forpligtelse på diskursens og de skriftlige arkivers område (se for eksempel blandt hans arvtagere Arlette Farges’ arbejde med et arkiv over historiens “glemsler”). Et lignende arbejde må til på billedernes område. Med åbne øjne for, at intet visuelt arkiv kan redegøre udtømmende for den verden, det repræsenterer; bundlinjen i arkivets økonomi er lakunen, resterne og *trods alt*’et. De billeder, der er destrueret, overstiger langt dem, der er bevaret. Så det er nødvendigt at tænke både på det eksisterende arkiv og på destruktionsen af alt det, der er unddraget vores blik. Man er nødt til at arbejde *på trods af alt*, på trods af de generelle betingelser for adgang til billederne, der, må man sige, altid vil være “betingede” friheder – kort sagt på trods af de umulige arbejdsvilkår og umuligheden af en kritik, der står på et fast grundlag. Ser De, det er ikke et spørgsmål om moral, men om politik og viden.

At folde ud

FRÉDÉRIC LAMBERT: Handler det så om at folde billederne ud? De finder jo udfoldningens gestus allerede i folderne i et stykke tøj, i et lagen eller i voks. Hvorfra kommer Deres mellemværende med billedet? Jeg ser Dem for mig siddende ved Deres arbejdsbord, mens De med håndryggen langsomt, nærmest uendeligt, folder et billede ud, der er trykt på avispapir?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Ja, det, De antyder der, holder stik. Dette at et billede altid virker på en dobbelt, dialektisk eller tvetydig måde – det siger i det mindste min egen erfaring mig, og den afspejler naturligvis et valg og en forkærlighed for en bestemt type billeder. Et og samme billede kan vise noget og holde noget andet skjult på en og samme tid. Ét sted åbenbarer det noget, et andet sted lukker det sig om sig selv. Det bærer på en grad af sandhed, og det bringer en grad af fiktion med sig. Det er med andre ord selv struktureret som en fold, hvilket er et motiv, der har interesseret mig længe, fra de krøllede lagner i de hysteriske kvinders senge på La Salpêtrière til Simon Hantaïs malerier, men også i de antikke nymfers draperier, i de kristne svededuge, i Stéphane Mallarmés slør, i Georges Batailles uformelige bylter og i Gilles Deleuzes barokbegreber. Det kan siges på den måde, at man hele tiden er nødt til både at folde billederne sammen og folde dem ud. Krølle dem sammen, som Hantaï gjorde, for at sætte de områder af billederne, der endnu ikke er bevidst om hinanden, i kontakt, og åbne dem vidt og bredt. Det er nødvendigt, at vi udfolder os om billederne – men det er ikke nok i sig selv. Vi er også nødt til at forstå, på hvilken måde de angår, vedrører og *implicerer* os selv.

Frédéric Lambert og François Nineys samtale med Georges Didi-Huberman, der her bringes i oversættelse, men uden det oprindelige forord og noteapparat, blev første gang bragt som “La Condition des images” i *MédiaMorphoses* 22, 2008, pp. 6-17, og siden i Marc Augé, Georges Didi-Huberman og Umberto Eco: *L'expérience des images*, Paris 2011, pp. 81-107.

NOTER

- 1 Georges Didi-Huberman: *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.
- 2 Louis Althusser: *Philosophie et philosophie spontanée des savants*, Paris 1967.
- 3 George Didi-Huberman: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000.
- 4 Oversættelsen af Benjamin-citatet er hentet fra Walter Benjamin: “Om historiebegrebet”, *Kulturkritiske essays*, København 1998, s. 161.
- 5 Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.
- 6 O. Le Cour Grandmaison, G. Lhuillier et J. Valluy: *Le Retour des camps? Sangatte, Lampedusa, Guantanamo...*, Paris 2007.