

Litt meir om Rancière: Det biletlege

© Lars Sætre 2008
Universitetet i Bergen

I --> Det biletlege; det produktivt omformande

Uansett dei sentrale elementa av *nærvære*, sanselegheit og materialitet som på ulike måtar kan gjere seg gjeldande i det estetiske (og poetiske) bildet, er det estetiske bildet samstundes grunnleggjande prega av *distanse* og *mediering*. I boka *The Future of the Image* (den andre boka av Rancière som eg har lese, i tillegg til *The Politics of Aesthetics*), slepper Jacques Rancière dette poenget aldri av syne i den mengda av andre kategoriar som han gjer bruk av. Han snakkar difor nesten like ofte om *det biletlege* (eller det biletmessige: *imageness*), forstått som nettopp denne dobbeltheten, når han (med eit vell av begrep, dog med indre systematikk) gir sine analysar av operasjonar og funksjonar, ulikskapar og likskapar, relasjonar og samanfall som bidrar til å konstituere det estetiske bildet. I talen om det biletlege er han på dette punktet i følgje med ei rekkje andre (sein)moderne bilde-tenkjarar, som eg innleiingsvis her berre vil minne om og vise flyktig til – før vi etter kvart eventuelt får tak i Rancière sitt partikulære bidrag til bilde-tenking i nyare tid. – Blant dei fem kapitla hos Rancière, hentar eg i det følgjande materiale særleg frå tittel-essayet ”The Future of the Image”, vidare frå ”Sentence, Image, History”, og frå sluttkapitlet ”Are Some Things Unrepresentable?”.

Dei ulike tenkjarane i den nyare tradisjonen omtalar det doble aspektet i det biletlege på forskjellige måtar og med alternative innfallsvinklar. T.d. hos Sartre er det snakk om ei imaginerande bevissthetsakt som ved å vere *i* det fantaserte bildet, negerer verda, medan det som intensjonalt blir intendert slik, ikkje finst i verda i det heile, og er eit fråvære (doppel negering, som dannar det biletlege). – Hos Gaston Bachelard er det heller ikkje primært snakk om det poetiske *bildet*, men om det poetisk *biletlege*, som hos Bachelard i fantasiarbeidet og førestillingskrafta dekkjer bildets doble rørsle av både *gjenklang* (atrkjenning, samanheng) og *undring* (brot, diskontinuitet, nytt, det annleise). – Hos Maurice Blanchot har det imaginære og biletarbeidet også to versjonar, som saman dannar det biletlege: bildet som dannar *den livgivande negasjonen, fråværet av tingen*, og (det samme) bildet som ei *nøytral fordobling av tingen*, der det framande fråværet blir nært, og der tingen einast liknar seg sjølv, men er fråkoplav livsverda. – Slike analysar kan ein knyte til det å vere sanseleg i, nær, det som er eller det som var eller det som ikkje er, og på andre sida til det å vere på veg bort frå, på flukt ut av dette: Det biletlege er då forstått som på den eine sida *bildeuttrykk, førestilling og sansenærvære*, og på andre sida som *figurasjon, vending, trope, rørsle mot utside* (Lis Møller).

I ulik grad, og på ulike måtar, er den dobbeltheten som eg begynte med hos Rancère, også involverte i desse andre sine tankar om bildet og det biletlege: både *nærvære*, sanselegheit og materialitet, og på den andre sida *distanse* og *mediering* (meir seinare om the double poetics of the image). Men Rancièr utviklar, som vi skal sjå, i tillegg ei rekkje andre kategoriar: operasjonar og funksjonar – ikkje først og fremst for å gi ein analyse av det estetiske bildet, men i første rekkje for å vise det *biletlege sine mulighetsvilkår*, og desse vilkåra sine konsekvensar for det biletlege arbeidet.

Og eg vil ikkje la det herske nokon som helst tvil om at Rancièr, ved utgangen av det 20. og starten av det 21. hundreåret då bokas kapittel er skrivne som enkelt-foredrag og -artiklar i ulike situasjonar (1999, 2001 og 2002, og altså om lag samstundes med *The Politics of Aesthetics* (2000/2004)), gjennom ein omfattande operasjonell-funksjonell analyse og genealogi, er fullt ut overtydd om, har full tiltru til det biletlege sine nyskapande, ny-representerande effektar. D.v.s. det biletlege sine sansemessig og diskursivt omfordelende, og historisk og samfunnsmessig/politisk omdannande og installerande effektar.

Dét er han altså, på ei tid i Vestens kulturklima då ein strid med apokalyptiske overtonar har vore og blir utkjempa om biletets og røyndommens statusar: ”Det finst ingen røyndom lenger, berre bilete” (dvs. simulacra, schizofreni); ”det finst ingen bilete lenger, berre ein røyndom som ustoggeleg re-presenterer seg sjølv for seg sjølv” (dvs. re-lanserer commodities, tafatt, flat konsensus). Striden har involvert den teknisk-elektroniske reproduserbarheten som teknikk, vidare sosiologi, økonomisk teori, media, genrar og film, kunst og litteratur, utstillingar, museum, installasjonar, lingvistikk, filosofi, kjønnteori, kritikk og motstand, konsum, reklame, fortolkning, trauma- og vitneteori, og samfunnsdiskursar. Nokre av deltakarane: Gidden?, Sennet, Barthes, Adorno, Habermas, Foucault, Bürger, Jameson, Eagleton, Norris, Bourdieu, Baudrillard, Lyotard, Huyssen, Bataille, osv., osv. Og før hhv. samtidig med dei, med ulike forteikn: (Platon, Aristoteles,) Burke, Kant, Schlegel, Schiller, Hegel, Nietzsche, Freud, Marx, Jacques Élie Faure, Althusser, Deleuze/Guattari, Lacan, osv., osv. – I denne topografien set Rancièr seg føre å undersøke/ kritisere ei viss oppfatning av skjebne/fate (forstått som patetisk endetids-diskurs), og imøtegår den med ei forståing av fate som genealogi. Og Rancièr set seg føre å undersøke/ kritisere ei viss oppfatning av bildet som emfatisk ikkje-etterliknandne, non-figurativt, medie- og teknikk-immanent (men dermed *ikkje* som ikkje-representerande), og Rancièr imøtegår denne oppfatninga med ei forståing av bildet som det estetiske bildet/det estetisk biletlege som ein dobbel poetikk.

Kategoriane av *nærvære*, sanselegheit og materialitet, og på den andre sida *distanse* og *mediering* gjeld i denne boka *det biletlege*, men i svært vid materialemessig forstand: I prinsippet

rettar Rancière seg inn mot alle kunstnarlege og (etter kvart) estetiske bilete – overalt og tverrestetisk på kryss og tvers av genrar, kunstarter, media, sansesamanhengar og diskursar. Hovudvekta ligg i denne boka likevel (for ein stor del) på litteratur, (framfor alt) på film (Bresson (*Au hazard Balthazar*), særleg Godard (*Histoire(s) du cinéma*), osv.), på video, TV, fotografi, design, og målarkunst, men også på fenomen som utstillingar. – Det konkrete materialet hans i denne boka er altså breidt, og verkar i første omgang tilsynelatande ueinsarta. I tillegg til bildet/det biletlege, dreier boka hans seg for så vidt like mykje om kunst, om estetikk, om imaginasjonen, og om dei skapande, omformande (kunstnarlege) produksjonsvilkår og dei (samfunnsmessige, økonomiske, politiske) livsvilkår for sansing, tenking og handling i det heile tatt. I drøftinga av det biletlege/ kunsten, er Rancière i denne boka, som i den forrige vi såg på, gjennomgåande opptatt av kunsten/ det biletlege som éitt av tre samverkande genealogiske nivå. Desse tre konstituerer og omformar i samverknad biletlege/kunstnarlege regimer, og dei tre nivåa er det estetiske biletet (kunsten, det estetiske ”sjølv”), det samfunnsmessige/ økonomiske/ politiske (kvardagslivets funksjonsformer, som også omfattar bilete), og den teoretisk-hermeneutiske diskursen om bildet/ kunsten/ det estetiske. Når Rancière snakkar om bildet, kunsten, og det estetiske, forbind han dei alltid med kvardagslivet og med politikken. – Det biletlege/ kunstnarlege materialet i denne boka omfattar altså såleis i og for seg all biletleghet/ kunst, både frå den seine moderniteten og frå tidlegare historiske samanhengar. Primærmaterialet hans er den tenkjande, arbeidande, kunsten som biletleghet, og alle tenkjande kunstnarar (særleg frå Balzac av, over Flaubert og Zola, gjennom filmskaparane Bresson og særleg Godard, over Mallarmé og andre poetar, Surrealistane og andre avantgardar, design (Peter Behrens), moderne dans (Loïe Fuller), og til forfattaren Robert Antelme og filmskaparen Claude Lanzmann).

Men det er først nå, med dagens kunst sine regimentelle mulighetsvilkår, vi kan sjå at det biletlege – som har sin doble poetikk i både det materielle nærværet og i distansen og medieringa – kan komme til sin fulle (demokratiske), produktivt omformande rett. Og denne retten gjeld både dagens kunst, og tidlegare tiders kunst. – For:

II --> Korleis/på kva måtar tenkjer Rancière historisk?

Når Rancière så sterkt framhevar det biletlege og kunsten sine både estetiske, epistemologiske og samfunnsskapande muligheter, er han for det første ikkje berre openberrt influert av den delen av den historiske avantgarden som knyter seg til Surrealismen. Han er, for det andre, heller ikkje berre politisk orientert i retning av noko som nærmar seg det anarkistiske.

Han er, for det tredje, samtidig influert av Kant. Det ser ein t.d. i vektlegginga hos Rancière av kunsten og det biletlege sin *autonomi*, i tydinga ”singulær produksjon” (42),

singulært arbeid. Dette arbeidet har radikalt fokus på eit sansemessig og diskursivt material, gjerne henta frå ulike samfunnssfærer. Men det er samansett utan førehandsgitte mål, og kan i det estetisk biletlege installere slike (nye) mål nettopp gjennom det estetisk biletlege sin radikale og singulære konfrontasjon med det, som arbeid. – Han er også influert av Kant sin *genius-teori*: om den aktive, norm-uavhengige naturkrafta: Dén er si eiga norm (aktivt produserande, arbeidande, ”framoverskridande”), men eig på den andre sida det ikkje-intensjonale, mulighetsgivande momentet av brot og passivitet, fordi den (ennå ikkje) kjenner seg sjølv, ikkje (ennå) veit kva den gjer og korleis den arbeider. – Rancière er også opptatt at Kant sin teori om *det sublime*, der forholdet mellom sansing, og tanke og diskursivitet, kan rykkast bort frå sine førehandskodingar, og avføde mulighetsgivande endringar i forholdet til livsverda.

Den fjerde, og ganske grunnleggjande påverknaden hos Rancière, er Michel Foucault. Dei tre genealogiske/ arkeologiske kunstregima som Rancière har beskrive (og som vi såg på forrige gong), er openbertt tenkte i lys av Foucault, og hans romleg-temporale ”paradigmer” av diskursive ”statements” og ”visibilitys”: Foucaults analysar av forholdet mellom det seielege og det synlege, og mellom desse og det tenkjelege og det vi kan vite, finn direkte nedslag hos Rancière. Hos begge fungerer desse relasjonane som mulighets/ vilkårsgivande kategoriar for sansing, erkjenning og handling i livsverda, og viser hos begge (som i forhold til Kant historiserer menneskets mulighetsvilkår) nok ein sterk påverknadsfaktor, her i Kants kategori-lære om menneskets mulighetsvilkår.¹ (Eg har for øvrig hatt stor gjenkjennings-glede i erfaringa av korleis Rancière sine tre kunstregime i mangt framstår som parallellar til Foucault sine spatio-temporale diskursive regime av visibilitys og statements. Ikkje minst i den boka av Foucault som eg sjølv har analysert, *The Birth of the Clinic*, og på tilsvarande måtar i Foucaults øvrige arekologiar. I *Birth* på vegen frå Pomme (1769) over Vicq d’Azur (1805) til Bayle (1825): den klassifikatoriske medisinen med dens epistemologiske idealisme (etisk-normativ kartlegging i forhold til eit ideelt skjema); den eigentlege klinikken med dens skaping av ein (autonom) heilskapleg samanheng i institusjon, vekt på personen/individet, totaliserande heilskapsprinsipp, den normative samanhengen mellom indre og ytre, av at alt synleg er seieleg, at nye synleggjorde kasus for blikket straks får eit diskursivt namn, osv.; og den klinisk-patologiske anatomien, med dens skapande opning gjennom ein differensielt-figurativ/temporal epistemologi, vekt på temporalitet,

¹ (Eg har for øvrig hatt stor gjenkjennings-glede i erfaringa av korleis Rancière sine tre kunstregime i mangt framstår som parallellar til Foucault sine spatio-temporale diskursive regime av visibilitys og statements. Ikkje minst i den boka av Foucault som eg sjølv har analysert, *The Birth of the Clinic*, og på tilsvarande måtar i Foucaults øvrige arekologiar. I *Birth* på vegen frå Pomme (1769) over Vicq d’Azur (1805) til Bayle (1825): den klassifikatoriske medisinen med dens epistemologiske idealisme (etisk-normativ kartlegging i forhold til eit ideelt skjema); den eigentlege klinikken med dens skaping av ein (autonom) heilskapleg samanheng i institusjon, vekt på personen/individet, totaliserande heilskapsprinsipp, den normative samanhengen mellom indre og ytre, av at alt synleg er seieleg, at nye synleggjorde kasus for blikket straks får eit diskursivt namn, osv.; og den klinisk-patologiske anatomien, med dens skapande opning gjennom ein differensielt-figurativ/temporal epistemologi, vekt på temporalitet, figurleg-retorisk, og dens vilkår i den tause tingen, som er betinga av døden som vilkår; pericardium (hjärte-membranen), arachnoiden (hjerne-vevet) gjennom obduksjonar.)

figurleg-retorisk, og dens vilkår i den tause tingen, som er betinga av døden som vilkår; pericardium (hjarte-membranen), arachnoiden (hjerne-vevet) gjennom obduksjonar.)

I Rancières tenking om re-distribueringa av det sansselege, er dei tre genealogiske/ arkeologiske regima *det etiske (idealistiske) biletreget, det representative kunstregimet, og det estetiske kunstregimet*. (Og desse skaper utfordringar for oss, t.d. i tenkinga av kunstens og litteraturens periodiseringar og i dens samfunnsmessige og politiske implikasjonar). I denne boka, *The Future of the Image*, ligg den analytiske vekta i omgangen med materialet Rancière har valt, mest på forholdet/ brotet mellom det representative og det estetiske regimet.

– *Det representative regimet* (som har sin tradisjon frå Aristoteles av og framover til seint 1700-tal): Autonomisering av kunsten i emne/stil/ genre-hierarki (autonomisering i tydinga normgivande ut/inn-grensing av framstillingsmåtar knytte til emne); avsondring av kunsten til dens eigen stad (teateret det fremste); forrang for tale/seielege over underlagt synlighet (der talen skal gjere synleg, og ordne el. temme det i seg sjølv synlege til ei kvasi-synlegheit); innføring av fiksjonen (dvs. mythos, handling, der vekta på handling og person skaper balanse mellom poiesis og aisthesis, dvs. bringar det sansselege og pathos under kontroll); ei normativ avgrensing av røyndommen ved at mythos-funksjonen gjennom etterlikninga kanaliserer det mulige/det uhyrlege inn i eit kontrollerbart forhold mellom erfaringa av handlingsspenning og gleden/frykten/ medlidenheten/ renselsen i gjenkjenninga; dette medfører normative krav om sannsynlighet, decorum, og samsvar; endeleg: affektar kjem til – berre, og *berre* i relasjon til den representative situasjonen som er framstilt.

– *Det estetiske regimet*: Eit brot med alle desse normativitetane (som inneber at det estetiske bildet/ kunsten *ikkje* betyr ei nødvendig fristilling frå likskap, etterlikning eller representasjon, men ei fristilling av likskap, etterlikning og representasjon i forhold til det representative regimets normative regulering av desse). Det inneber: Fristilling av det tidl. normative forholdet mellom emne/ motiv og stil/ genre; kunstens autonomi blir fristilt til å vere ei singular bearbeiding av heile livsverdas former og innhald; det synlege/visibilitetane blir heilt jamstelt med det seielege/diskursane /talen/ skrifta (og den ”synlighet” som talen tidl. skulle bringe fram åleine); synlegheitene/ tinga/ gjenstandane/ materialitetane får likeverdige tilgang til framstilling i biletet/ kunsten slik som dei framtrer i livsverda (med si teiing får dei nå så å seie tale sjølve), og dei synlege materialitetane blir likeverdige med talen/ skrifta/ det seielege/ meininga som måtte finnast i diskursane; dette inneber at det synlege ikkje blir kontrollert normativt lenger; fiksjonen blir omdefinert frå å vere mythos/ handlinga og dens lokale krav om sannsynlighet, decorum og samsvar i situasjonen, til å vere ”fiksjon” som det kunstnarleg og faktisk-empirisk-reelt førestillbare i det heile tatt, slik dette framstår som singularært arbeid i kunst-

verk; dette (ikkje minst) er det samme som at det estetiske bilete/ kunst-regimet jamstiller, ja paradoksalt identifiserer logos og pathos.

Brotet mellom det representative og det estetiske bilete/ kunst-regimet skaper som nemnt utfordringar for oss: Vi må ny-tenkje våre (normativt, vilkårsgitte) tillærde sansingar av og diskursar om periodiseringar av kunsten særleg i det moderne; vi må ny-tenkje forholdet mellom realisme og modernisme; vi må ny-tenkje forholdet mellom l'art pour l'art og den engasjerte/politiske kunsten, så vel som ny-tenkje forholdet mellom kunst og samfunn/ livsverd, kunst og forandring. – Samtidig kan det ikkje understrekast nok at Rancièrè på ingen måte meiner at representasjon er umogleggjort i det estetiske regimet; tvert imot: representasjon (så vel som likskapsdanning) er nå nettopp blitt stilt fri i det biletlege/ i kunsten, fri frå å fortsatt måtte vere ei sans- og handlings-avgrensande, normert verksemd, ei normert etterlikning, som tidlegare har hatt mulighetsvilkår berre under normas tvang. (Eksempel: Vitnesbyrd-litteraturen, vitnesbyrd-filmen.) – Mulighetsvilkåra i det estetiske bilete/ kunst-regimet er (nå) gitte som ein serie av fristilte motseiingar (119), som det kan produserast, skapast, aktivt *arbeidast* med: mellom passivt innbrot og handling/skaping, bevisste prosessar og ubevisste prosessar, mellom viten og vit-løyse, mellom handling og liding, mellom tanke og ikkje-tanke, mellom vilje/intensjon og ikkje-intensjonalitet, mellom konstruksjonen av meining og det passive materialets væren-dér (119), osv., osv.

Poenget mitt med å dra denne saga om Rancièrè sine inspirasjonar, og om déi bilde/ kunst-regime som han har analysert fram og beskrive, er å forsøke å peike på at Rancièrè si tenking er historisk betinga: Det er den 1) ved at han har affinitet til kunstnarlege og politiske frigjeringskrefter på seint 1800- og tidleg 1900-tal, 2) ved at han er innskripen i den delen av moderniteten som vi kan kalle ein postkantiansk tradisjon, og 3) ved at han er innskripen i ein foucault'sk tradisjon: Denne vidarefører han (som han sjølv seier i *Pol/Aesth* (50)) ved at han, som Foucault, heller til Kants transcendentale syn som erstattar sanningsdogmatisme (her: om det biletlege/ kunsten) med ei søking etter det biletlege/ kunsten sine mulighetsvilkår; dog vektlegg både Foucault og Rancièrè at mulighetsvilkåra er historiske ved å vere innskrivne i partikulære tanke- og diskursive system. Og han vidarefører denne tradisjonen ved å *ikkje*, slik Foucault gjer, oppfatte genealogiane og arkeologiane langs eit skjema av historisk nødvendighet, som sluttar ved eit punkt der ikkje lenger noko kan tenkjast eller formulerast. I staden oppfattar Rancièrè arkeologiane som liggjande oppå kvarandre og å gjensidig determinere kvarandre. Rancièrè forsøker å historisere det transcendentale, og å av-historisere systema/ regima av mulighetsvilkår for sansing (det synlege) og diskursivitet (det seielege) (*PA*, 50). – Det er eit enkelt poeng eg vil ha fram her/ med alt dette. Det er dei historie-filosofiske vilkåra for Rancièrè sin eigen analyse av

det estetiske bildet/ det biletlege, og av kunsten: Denne analysen kan ikkje tenkjast anna enn ut frå ei kunstfilosofisk radikal (avantgarden, Surrealismen) og politisk radikal (anarkistisk) tileigning av kombinasjonen av kunsten i det moderne og det sein-moderne (men ikkje det overflatisk postmoderne!). Analysen av det biletlege kan heller ikkje tenkjast som anna enn retta ut frå denne tileigninga av desse, og ut frå ei kunstfilosofisk og politisk radikal oppfatning av det seinmoderne Vestlege samfunnet. Med desse føresetnadene peikar analysen av det biletlege, i attersyn og i framoverskoding – hhv. på ein (nødvendigvis omvurdert) biletlege-estetisk litterær og kunst-tradisjon, og på ein mogleg *draum* av ei stadig ny-produktiv og fri, sanseleg, diskursiv og kunnskaps-orientert framtid. Alt og alltid i det moglege, det skapande, og det frigjerande sitt teikn. Positiv (ikkje minst med tanke på ein demokratisk kunstnarleg og livsverds-kvardagsleg felleskap); ikkje tungsindig, ikkje museumsvaktande, men heller ikkje uetterretteleg i forhold til det kunstnarlege materialet.

III --> Rancières syn på det estetiske bildet/ det biletlege og kunsten i det estetiske regimet er grunnleggjande lingvistisk?

Lat oss nå vende tilbake til der eg byrja, og halde fram her til slutt, med ei meir konkret begrepsmessig utdjuing av Rancièr sine egne bod på det estetisk biletlege. Eg meiner desse peikar i retning av ei grunnleggjande lingvistisk oppfatning av moderne kunst og av det estetisk biletlege.² – Utgangspunktet var påvisinga av Rancièr si i utgangspunktet gjengse oppfatning av det biletlege som den paradoksale samanstillinga av *sanseleg, materielt nærvære*, og på den andre sida *distanse og mediering*. (I) Så – kva er det biletlege sine komponentar, meir presist?

I undersøkinga av kunstregimas vilkårgivande forhold mellom *det seielege og det synlege, det synlege og det usynlege, og i forholdet mellom desse og det tenkjelege og det ein kan vite/the knowable*, legg Rancièr innanfor det estetiske regimet sterk vekt på dei ovanfor nemnde fristillingane. Den sterkaste vekta legg han på fristillinga av *pathos* i forhold til *logos*: Desse kjem nå ikkje eit eit under- og overordningsforhold til kvarandre, men i eit jamstelt, ekvivalent forhold. Dette forholdet er eit ("flatt") motsetnadsforhold, som Rancièr meiner er både

² I det eg legg fram frå Rancièr si bok i denne siste sekvensen, er det hovudsaklege biletlege/ kunstnarlege materialet i granskinga hans filmar (Bresson, Godard, Lanzmann), litteratur, ((Corneille), Balzac, Flaubert, Zola, Mallarmé, Rimbaud, Breton, Camus, Antelme), målarkunst ((Rembrandt), Chardin, Gauguin), design (Peter Behrens, AEG), dans (Loïe Fuller), teoretiske-fortolkande tekstar om litteratur og kunst (Barthes, Lyotard, (Deleuze), Adorno, Habermas, Goncourt-brørne, Albert Aurier)), og filosofiske, kunstrelaterte tekstar (Aristoteles, Kant, Edmund Burke, Marx, Freud, Foucault). – Det er umogleg i denne korte samanhengen å vere tilstrekkeleg etterretteleg og refererande til desse, og eg har heller ikkje valt å gi utdjuende eksempel. I staden har eg forsøkt å trekke ut frå Rancièr sine analysar dei begrep og begreps-konstellasjonar/motseiingar som gjennomgåande er dei sentrale for han i analysen av det estetiske biletlege i litteratur og kunst i det estetiske regimet. For desse peikar meg i ein (lingvistisk) retning i tilnærminga til det biletlege, og i ein retning som har affinitet til arbeid eg sjølv held på med.

kunstnarleg og samfunnsmessig (politisk) produktivt – eit motsetnadsforhold som han beint fram kallar for ein (skapande) identitet mellom pathos og logos. Relatert til det estetisk biletlege (og uavhengig av kva moderne eller historisk medium det biletlege framtrer i), meiner Rancière at samanstillinga av pathos og logos er hovudkomponentane i det han kallar for det estetisk biletlege sin doble poetikk. Relatert til det estetisk biletlege, blir pathos og logos, i Rancière si utlegging, jamført med den gjennomgåande motstillinga hans – i analysane hans av det estetisk biletlege – av hhv. materielt sansenærvære, og distanse og formidling.

Ifølgje Rancière, er *pathos* å forstå som *visibility*, det synlege, det som kjem til syne, det som kan sjåast, det som er umiddelbart sansbart og sanseleg. Pathos er hovudkjernen i det biletlege sitt råde, materielle nærvære. Pathos-elementa er brota og innbrota av interruption, av suspense, av rupture, av uformidla, ukoda showing, tilsynekomst i det biletlege si (verke)kraft. I denne krafta ligg altså Rancière sitt biletlege nærvære.

Motsett, er *logos*, ifølgje Rancière, signifikasjonens bidrag i det biletlege. Logos (på gr. både ord, rasjonale, fornuft, visdomskraft) er hos Rancière kodingas og av- og omkodingas kraft, logos er meiningas, lesingas, historias, tekstens, det syntaktiske si kraft. Krafta av det biletlege sitt tanke/kunnskaps-innhald. I denne krafta ligg Rancière sin biletlege distanse og mediering/formidling. – Desse to kreftene har alltid funnest, og vil alltid finnast som mulighetsvilkår for og i det estetisk biletlege.

Det biletlege har grunnleggjande difor alltid ei framtid, og er grunnleggjande alltid allereie retta mot ei framtid, skapande, (etter)liknande og likskaps og ulikskaps-skapande, representerande – uavhengig av det konkrete historiske regimets etiske, eller autonomt normative, eller fritt: rått, hevdande, eller metaforisk/symbolsk formande operasjonar overfor det materialet som blir tatt i bruk. Det biletlege sitt alltid representerande mulighetsvilkår, som mulighetsvilkår, er difor ikkje ei framstilling av Det Eine, eller Det Samme (som mange kunst- og litteraturteoretikarar har hevda med endetids-overtonar – anten desse har meint at det i vår tid berre finst bilete og ingen røyndom, eller dei har meint at det berre finst røyndom som fordoblar seg og ingen bilete finst (meir)). For som representerande ber det biletlege alltid i seg, ikkje likskap eller etterlikning som reproduktiv identitet – men, som representerande ber det biletlege alltid i seg ein Annethet, ei endring/forandring av likskapen. D.v.s.: Som representerande, ber biletet i sin likhet eller ikkje-likhet alltid med seg ein dis-semblans, det Andre, ein forskjell (som peikar utover, framover).

Blant anna mot denne bakgrunnen, kan Rancière tillate seg, først å peike på at så vel Roland Barthes som François Lyotard (og fleire andre, som han også går inn på) har gjort tilnæringsvise her-og-nå-analysar av det biletlege sine verkemåtar. Dei har innsirkla det

biletlege i kunsten slik det framstår i det ytre, eller i deler, i sine analysar her og nå. Men, kan Rancière så raljere, dei har ikkje gjort dei nødvendige genealogiske/arkeologiske granskingane samstundes. Til dømes: Når Barthes i *Mytologier* gjer det han kan for å avsløre og meiningsutlegge at det biletlege talar annleis enn det ser ut til å gjere, så gjer den samme Barthes (truleg botferdig) det han kan i *Camera Lucida/Det lysende kamera* for å vinne tilbake den tidlegare fråskrivne, tapte, umiddelbare sansenære gleden ved det biletlege, som han i den boka finn att i punctum'et, i det som berre verande-er, eller verande-var, i bildet. I samme bok behandlar Barthes meininga, avkodinga, historie-utlegginga, det han der kallar studium, som eit mindre verdfullt element i fotografiet. Barthes har difor ikkje gjort det nødvendige genealogiske arbeidet. Men begge Barthes'ar byggjer på det samme prinsippet av mulighetvilkår for det biletlege, som to motstilte, identiske potensialitetar i bildet: bildet som rått materielt nærvære, og bildet som diskurs med ein koda historie til avkoding. Og: endetida for det estetiske biletet var slett ikkje kommen, slik Barthes i *Mytologier* kunne oppfattast å ønske (for bildet har sin temporalitet i framtida, det ligg støtt framfor oss, med begge sine potensialitetar!). Og: Slik var òg semiologien, som diskurs om kunsten, ein historisk spesifikk, melankolsk diskurs, som sørgde over eit like historisk spesifikt program som ønskte slutten på biletet, på den tida forstått som den eine delen av ei då svært forenkla, kontrastiv oppfatning av det elles komplekst samansvorne biletlege forholdet mellom studium og punctum. – Tilsvarende med Lyotard (men på eit anna nivå), som på slutten av livet sitt argumenterte sterkt for det sublimе bildet, den sublimе kunsten, som etter Holocaust berre kan vere ein katastrofens kunst. Lyotards (patetiske, endetidsorienterte) utlegging av det sublimе og av den midlertidig moglege kunsten som eit brot mellom det empirisk representerbare og den forståande tanken, er eit anna eksempel på dårleg utført genealogi av det biletlege.

Det biletlege sin doble poetikk: 1) Det estetiske biletet produserer alltid ein likskap (god eller dårleg, som kan nærme seg ulikskap), ein likskap som vi kan gjenkjenne eller ei, og som vi ut av det materielt nærværande i biletets likskap kan utlegge diskursivt, fortolkande, forståande (dette er biletets første negasjon). 2) Men det estetiske biletet ber òg i seg *eit arbeid, operasjonar*, eit aktivt forhold mellom det seielege, og det som kan sjåast/sansast i det materielle nærværet: Dette er bildets andre negasjon; den er det biletlege sin hyper-likskap, eit direkte avtrykk av tingen sjølv, som inntreffer som brot, forstyrning, suspense, ukoda showing, ein tilsynekomst. Når vi i det estetiske bildet seier at tingen får ein sansemessig tilsynekomst, så heng dette samtidig saman med at tinga (*mellom* bildets første og andre negasjon) nå både får tale sjølve, og er tause. Taus tale må forståast i to betydningar (13): a) bildet er tingens meining direkte innskrevet på tingens kropp, dvs. tingens synlege språk, som kan avkodast (f.eks. eit klesplaggs sosiale

tilhørighet, som gir historie-mening ved avkoding (logos)). b) Men tingens tause tale kan òg vere dens *emfatiske* teing: tingens oppbrytande, nakne, ikkje-signifikatoriske nærvære (f.eks. Charles Bovary sin hatt, som har eit språklaust, imbesilt-dumt-stumt preg av meningsløyse, tilsynekommen som materialitet). I forhold til den fristilte tingen, skjer det i deira tause tale her ei forskyving mellom to biletfunksjonar (frå representativ koda betydning, til estetisk fylde av betydningsløyse).

Med desse to – den diskursive meningsutlegginga/ -lesinga, historie-, tekst-elementet (logos); og innbrotet i biletet av det sanslege nærværet av ein tilsynekomst – med desse to (den doble poetikken) går biletet med sine operasjonar inn i ei rekkje *funksjonar* i livsverda. I desse funksjonane arbeider biletet for å omforme relasjonane mellom det seielege og det synlege, og mellom desse og det tenkjelege, det som gjeld som kunnskap. – Erkjennelsen av det biletlege sin doble poetikk: Denne erkjennelsen i det estetiske kunstregimet – av det leselege avtrykket av ein historie skriven på ting eller kroppar (logos), og på den andre sida rå visibilitet, innbrotet av synlighet (pathos) – denne erkjennelsen har ingen ting med utviklinga av den tekniske eller mediale frambringelsen av det biletlege å gjere (som ein kanskje skulle tru i samband med fotografiet, eller med den elektroniske skjermen). Den doble poetikken er vaksen fram av endringar mellom det seielege og det synlege i romankunsten i første del av 1800-talet (Balzac) og vidare utover, då dei tause tinga og kroppane fekk mulighetsvilkår for å tale. Og den samme, doble poetikken er som mulighetsvilkår, vidare genealogisk forbunden med endringar innanfor det representative kunstregimet på 1600-talet, nå i målarkunsten. På denne tida, i det hollandske genre-måleriet og hos Rembrandt spesielt, utvikla det seg ei penselføring og ei lasering som, som synleg sansbart innbrot, dreide oppmerksomheten bort frå det direkte og normativt av-bilda objektet, og over mot eit materielt, taust, men nå litt etter litt tilsynekommande, talande lys. Bl.a. denne tidlege, innbrytande materielle komponenten hos tingen, er det 1800-talets romankunst fører vidare i framstillinga av dei narrativt-historiemessig framande/utvendige elementa av kroppar, kroppsdelar, lokalitetar, gjenstandar, og det kvardagslege (hos Balzac, Flaubert, Zola, osv.).

Eg har ei oppfatning av at Rancièrè si bilettenking, og av at hans partikulære bidrag til denne tenkinga, er *lingvistisk* i sine grunntrekk (og ikkje primært eidetisk, fenomenologisk, eller basert på aisthesis som sanselære eller filosofi for grunnleggjande, samanhengande, gradvis forlenga/utvida estetisk livsverds-erfaring). Når eg har denne oppfatninga, grunnar den seg på det foregåade og meir spesielt på det følgjande: Spesielt i det lange kapitlet ”Sentence, Image, History” (og andre stader) tar Rancièrè i bruk meir spesifikt lingvistiske begrep for å analysere den doble poetikken til det estetisk biletlege. Det er også her han på meir utprega vis forbind det

biletlege/ kunsten med livsverda, det kvardagslege, samfunnet og politikken. Med utgangspunkt i bl.a. ei utstilling og særleg i ein lang analyse av Godards *Histoire(s) du cinéma* søkjer han etter den felles måleeininga som den moderne, modernitiske, avantgardistiske kunsten ser ut til å mangle (*Sans commune mesure*, Frankrike, 2002): Denne kunsten er biletleg sett montasjar, collagar, samanstillingar av heterogene material og element (og er blitt misoppfatta som ein kunst med fokus på sin eigen medialitet, si eiga framstillingsform åleine). Det felles målet finn Rancière, for alle kunstartar, medier og genrar, og i den samfunnsmessige livsverda, i det han kallar *den store parataksen* (som bind saman signifikasjonar (logos) og materialitetar (pathos)). Han finn den felles måleeinheit i det han kallar *setnings-biletet* (45):

the combination of two functions that are to be defined aesthetically – that is, by the way in which they undo the representative relationship between text and image. [...] The sentence-function is [...] that of linking. But the sentence [...] links in as much as it is what gives flesh. And this flesh of substance is, paradoxically, that of the great passivity of things without anyb rationale. For its part, the image has become the active, disruptive power of the leap – that of the change of regime between two sensory rders. The sentence-image is the union of these two functions. It is the unit that divides the chaotic force of the great parataxis into *phrasal power of continuity* and *imaging power of rupture*. (46)

[Og vidare, med klar referanse til det moderne/seinmoderne, framandgjerande liberal-kapitalistiske forbrukartilværet og samfunnslivet:]

As sentence, it accommodates paratactic power by repelling the schizophrenic explosion. As image, with its disruptive force it repels the big sleep of indifferent triteness of the great communal [and commodified. LS] intoxication of bodies. The sentence-image reins in the power of the great parataxis and stands in the way of its vanishing into schizophrenia or consensus. (46)

[...]
The power of the sentence-image is thus extended between these two poles, dialectal and symbolic [montage]; between the clash that effects the division of systems of measurement and the analogy which gives shape to the great community; between the image that separates and the sentence which strives for continuous phrasing (58).

I det fraserte kontinuum finn vi att logos, distansen, medieringa, det seielege, den samanbindande, fortløpande, serielle tekstlege diskursen, signifikasjonsarbeidet. I det separerande, disruptive biletet finn vi att pathos, det materielle nærværet, visibiliteten, nærværet. Begge er nå, i det her tilsynekomne estetiske biletet, i ein slags mulighetsvilkåras balanse. Ut av denne kan mange slags konkrete estetiske bilettypar realiserast: Éin stad kallar han desse bilettypane for dei dialektiske hhv. symbolske/metaforiske bileta; ein annan stad kallar han dei det nakne bildet, det påståelege/hevda/ ostensive biletet, og (igjen) det metaforiske biletet. Felles har dei alle at dei lener seg mot kvarandre innanfor mulighetsvilkåras potensiale, og i den eine typen, dukkar element av den andre opp, og omvendt. Og ingen av dei har estetisk eksistens utan tilstadesveringa av dobbeltheten: av det fraserte kontinuum, og av det disruptivrt separerande biletet-som-nærerande-materialitet.

Med andre ord: Materialitetens sanseleg-nærverande oppbrot, suspense, rupture framstår i mi lesing nå tydeleg som eit lingvistisk determinert fenomen: som rytme, som ellipse, som omkasting/inversjon, som endra stilleie, osv. Ubalansert mot den andre lingvistiske polen, vil dette i samfunnslivet og livsverda avføde schizofreni, melankoli osv. (jfr. Kristeva her); men det er nettopp frå samfunnslivet denne materialiteten kjem inn i kunsten som ubearbeidd material. – på den andre sida: Det fraserete kontinuumets kombinatorikk er eit like framtrudande lingvistisk fenomen, ein diskursiv-tekstleg serialitet, som utan tøyning, ubalansert mot den andre lingvistiske polen, vil avføde den kommodifiserte, flate konsensus (jfr. igjen t.d. Kristeva her); men det er igjen nettopp frå samfunnslivet denne signifikatoriske, kontinuumets kombinatorikk kjem inn i kunsten som ubearbeidd material. – Men Rancière meiner endå meir med dette: HAN kallar setnings-bildet, som organiserer klasj og som konstruerer kontinuum, for det rommet der klasjet og kontinuumet ber samme namn: Historia (med stor H): For Historia kan nettopp vere to motseiingsfylte ting: den diskontinuerte linja av tilsynekommande og avslørande samanstøytar, og eit kontinuum av sam-være. (60)

(2) Kva, nå mot suttan, er så det estetisk biletlege sine genealogiske nivå (der denne *mélange*, blandinga er distribuert og sirkulerer som materiale-bidrag til kunstarleg, autonom produksjon ved kunstnarleg arbeid, til skaping av nye (og ifølgje Rancière: nye frigjerande) rom og konstallasjonar av det seielege og det synlege, og desses forhold til det tenkjelege, og til kunnskap)? Kva er det estetisk biletlege sine genealogiske nivå, gitte som mulighetsvilkår i kunstregimet/ kunstregima?, nivå som samverkar ved over- og underordning, ved faseforskyvingar, ved temporale og spatiale både lakuner og verksame realiseringar? – Det finst i denne boka analysar av tre slike nivå, og i samanvevinga av dei, historisk forskjellig frå tid til tid, og frå regime til regime, blir det biletlege /kunsten som nemnt forbunden med samfunnet, politikken og med livsverda: det er a) det estetiske biletet (i seg sjølv); det er b) samfunnets og kvardagslivets billedlighet, dets sirkulasjon av førestillbare og talande ting, kroppar, tankar og idéar; og det er c) nivået for den teoretiske-hermeneutiske diskursen om det biletlege/ kunsten. Også denne nivåmessige, men temporalt forskyvelege dybden, ligg deler av mulighetsvilkåra for det estetiske biletets materiale og for dets autonome, produktive samanveving i det biletlege-kunstarkkege arbeidet: Jfr. t.d. betydninga i ulike regime av Aristoteles, Kant, Foucault, eller av Barthes, Lyotard, Adorno, Habermas osv. Eller jfr. betydninga av brørne Goncourts teoretiske diskurs om eit måleri av Garnier frå det representative regimet (80), der Goncourts'ane i sin grundige kritikk fasktisk frigjer, omdannande, eit representatvt Stilleben til Impresjonisme og avantgardekunst ved anlytisk vekt på tekstur, materialitet, penselstrøk, og nærverande taktibilitet og likviditet: Maleriet ber i seg vilkår for den seinare estetiske biletligheten. Goncourt-brørne

peikar endrande på korleis ny visibilitet inntreffer i det seielege: ”They transform representations of fruits into tropes of matter” (81). – Eller jfr. betydninga av Albert Aurier (1890) sin drøftande kritikk av Gauguin sitt måleri, som beskriv korleis måleriet i realiteten består av tre biletlegheiter, frå ulike kunstregime, og slik m.a. bidrar til å frigjere, inne i det impresjonistiske måleriet, pågåande endringar frå både Raphael, frå Rembrandt og hollendarane, og frå Gauguin sitt eige bidrag: forandringar i forholdet mellom det seielege og det som kann sjåast og tenkjast.

III -->Vegen vidare?

Eigne eksempel: Eg skal avrunde her. Rancièrè si tenking om mulighetsvilkåra for pågåande endringar i konstallasjonane *mellom det seielege, det synlege, av det synlege og det usynlege, og av forholdet mellom desse og det tenkjelege og det vi kan vite*, skjer gjennom studiet av den motseiingsfulle, men identifikatoriske fri- og samanstillinga av (det parataktiske) setnings-bildets fraserete kontinuum og det separerande, disruptive biletet, begge forståtte som lingvistiske kategoriar. Eg vil signalisere at denne tenkinga gir meg inspirasjon i arbeidet mitt med to forfattarskap som gjennom hhv. ekspansjon og konsentrasjon av romlege, ideologiske størrelsar, kvar på sin måte utforskar vekta av hhv. massive innslag av disruptive, taust talande bilete, og på den andre sida vekta av stadig utvida litterær formidling, der det i minimale, momentane augneblinkar inntreffer taust talande bilete. Begge produktive, arbeidande autonomiar hentar materiale frå så vel kvardagsliv og teoretiske-hermeneutiske diskursar og frå det biletlege /kunsten sjølv i den tekstuelte handlande framstillinga av topografiar og rom. Nettopp i det disruptive, materielle og sterkt sanslege innslaget av biletlegheit (biletkraftas pathos) i den kontinuum-aktige, serielle, men fraserete, teksthandlen (kontinuitetens fraseringsmakt, logos), opnar dei, kvar på sin måte, opp ei kritisk rift/kløft i det elles ideologiserte rommets framstilling. Eg tenkjer på hhv. Marguerite Duras og Jon Fosse. Å komplementere analysen av déi med innslag frå Jacques Rancièrè si bilettenking og sine analysar av det estetiske bildet og dets paradoksale, motsette utverkande krefter, må imidlertid skje i ein annan samanheng. I neste kapittel.