

prijevod

tom
holert

prašina događaja i
kupka slika

foucault kao
teoretičar
vizualne nekulture

I.

Na krovu. Cigle su maknute, pogled se pruža sve do drvenog kostura krovništva. Naokolo stoje muškarci, gledaju, teško je odrediti način na koji se kreću i čime se bave. To je jedan zagonetan skup neodlučnih tijela koja se uspinju i spuštaju i čini se kao da nešto čekaju, između gomila cigli, na prozračnim gredama, iza njih i iznad njih nebo.

Slika - diptih Gérarda Fromangera *Pobuna u zatvoru u Toulou* iz 1974. godine temelji se na novinskoj fotografiji jedne pobune zatvorenika u francuskom gradu Toulou, iz prosinca 1971.

Slikar je na fotorealističan način transferirao dvije snimke zatvorenika koji su se popeli na razoreni krov zatvora te ih je prenio na kvadratična, jedan puta jedan metar velika platna. Preko zadržane podloge crno-bijelih slika rasporedene su mrlje boje koje jarkim žutim, crvenim, plavim i zelenim tonovima maskiraju (ili izrezuju) lica muškaraca, ali istovremeno se čine kao da, poput nepovezanih pravokutnika, plove površinom slike. Ovakvi zahvati u (već slikarski obrađeni) fotografski materijal podsjećaju na sličan estetski postupak američkog konceptualnog umjetnika Johna Baldessarija. On je, nekoliko godina nakon Fromangera, počeo oslikavati fotografije kružnim oblicima u prima-

rnim bojama. Jednostavna, ali efektna metoda za postizanje napetosti u odnosima između slikarstva i fotografije, prostorne iluzije i plošnosti slikane podloge, realizma preslika i apstrakcije, integriteta i modulariteta slike. Istovremeno, jasno biva vidljivom prijemljivost fotografije za iskrivljene, ikonoklastičke postupke te zbunjujuću činjenicu kako je njezino izražajno obličje podložno manipulaciji, a njeno pravo na objektivnost fragilno.

Kod Fromangera uz to dolazi do prekida dokumentarističkog karaktera i prepoznatljive funkcionalne namjene obaju motiva umetanjem elemenata boje. Moglo bi se još reći da je on, u vremenskom razmaku od cca. dvije i pol godine od samog povijesnog događaja, svoje aktere ponovno doveo u ono stanje anonimnosti iz kojeg su oni nakratko izronili, tada zahvaljujući pažnji medija. Sustav slikarskog postupka s jedne strane otuđuje, a s druge upućuje na nesiguran status fotografija kao slika u jednom sveobuhvatnom, kroz različite sustave reprezentacije i diskursa, isprepletenom prostoru vizualne kulture. On ujedno čini nesigurnim i sam status predstavljenih scena i njihovih protagonista. Kakva je to grupa, kakva se subjektivnost ovdje odslikava (odnosno proizlazi)? Što slikarstvo čini s povijesnim događajem koji bilježi, ali bilježeći ga ono ga i defigurira i naknadno ga obilježava svojim specifičnim kodom?

II.

Fromanger, jedan od najvažnijih političkih umjetnika u Francuskoj kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, bio je angažiran u grupi *Groupe d'information sur les prisons* (G.I.P.) - *Grupa za informacije o zatvorima*. G.I.P. su osnovali 1971. Michel Foucault i Daniel Defert. Među one koji su bili bliski grupi pripadali su i filozof Gilles Deleuze, povjesničar Pierre Vidal-Naquet i Jean-Marie Domenach, tadašnji glavni urednik časopisa *Esprit*. Obzirom na situaciju u francuskim zatvorima, za Foucaulta i druge bilo je od presudnog značenja što oni nisu provodili nikakvu ritualizirajuću političku mobilizaciju, već su djelovali poput nekog "anonimnog pokreta", bez organizacije i bez vodstva. Svatko je smio doći do riječi - pod jednim jedinim uvjetom, da na taj način i zatvorenicima smiju reći svoje.¹

Praksa G.I.P. sastojala se u pokušaju, da se diobom rada i uvrštavanjem velikog broja osoba koje su na jedan ili na drugi način bile

u svezi s izvršenjem kazne, razjasni mikrofizika moći u zatvorima. Uz pomoć upitnika i intervjua sakupljeni su podaci o tajnim stavovima ponižavanja i o specifičnim, nevidljivim bitkama koje se u pravosudnim kaznenim institucijama poduzimaju protiv moći, prisile i kontrole. "Informacije" o stanju u zatvorima trebale su pomoći da se identificiraju i javno objave ciljevi bitke na svim razinama, kako bi se u konačnici imenovalo odgovorne za te postupke.

Nakon krvavog gušenja pobune zatvorenika u centralnom zatvoru u Toulou između 9. i 13. prosinca 1971. zatvorska psihijatrica Édith Rose obratila se s optužujućim izvještajem o uvjetima u zatvoru Generalnom inspektoratu institucija pravosuđa, predsjedniku Republike i predsjedniku Udruženja liječnika. Foucault 16. prosinca glasno čita taj izvještaj u jednoj konferenciji za tisak u Toulou. Uz financijsku potporu prominentnih prijatelja, poput glumice Simone Signoret, nakon toga je kupljena jedna stranica u *Le Mondeu*, gdje je bio objavljen cijeli izvještaj. U *Nouvel Observateuru* je 27. prosinca objavljen jedan Foucaultov članak u kojem se on osvrće na izvještaj očevidca, psihijatrice, i na javne reakcije na njega, kako bi još točnije ukazao na bizarnost ove intervencije: posebna odvažnost Édith Rose sastojala se u tome što ona nije upozoravala na strukturalne neprilike u sustavu izvršenja kazne, niti na kritiku općenito nedovoljnog financiranja zatvora i na preopterećenost tamo zaposlenog osoblja, već je izvještavala o konkretnim činjenicama koje je tamo "vidjela" i "čula". Budući da je zapostavila administrativnu perspektivu u korist promatranja pojedinačnog slučaja i jednostavnih činjenica, uspjelo joj je obratiti se javnosti i progovoriti o "nasilju odnosa moći".

Diskurs iz Toulou, kako Foucault naziva tekst psihijatrice (kao i cijeli postupak koji mu je prethodio i sljedio), dovodi do izražaja problem odnosa događaja i svjedočanstva, moći i reprezentacije, vidljivog i nevidljivog na jedan neuobičajen način. Odlučujuća snaga tog izvještaja bila je u tome što je prekinuo tabu govorenja o toj temi i proizveo je jedan mikropolitčki odnos prema zbivanjima i stanjima u zatvoru u Toulou. Načinom na koji je svjesno skandalozno u priču uvukao medije, bila je ucrtana jedna važna granica. Ona teče između "planova, statistika i krivulja" uprave ili između pojmova poput "uvjeti rada, bilance, investicije, broj zaposlenih", kako to običavaju govoriti sindikati, i jednog drugog, nesigurnog i

nereguliranog odnosa prema intenzitetu događaja.

Diskurs moći želi zlo "iščupati" ("iskorijeniti"), a to znači, "iskorijeniti ga tamo gdje ga nitko ne vidi i ne naslućuje - vrlo daleko od događaja samog, veoma daleko od snaga koje se sukobljavaju i od samog akta vladavine".² Nasuprot tomu, diskurs psihijatrica iz Toula odbacuje taj apel za distanciranjem. Blizina ili distanca prema događajima, prema *simple faits* (jednostavnim činjenicama), ovisi o poziciji koju zauzimamo prema nevidljivosti vidljivoga.

Foucault spominje kako je Rose bila stavljena pod takav pritisak jedne ispitivačke komisije te se činilo kao da "ti muškarci" uopće nisu bili zainteresirani za istinitost izrečenoga, već su htjeli da se sve to poništi. Tvrdnje liječnice, koje je izložila, o zlostavljanju zatvorenika od strane zatvorskog personala, ponovno su bile stavljene pod znak pitanja uz obrazloženje da ona zapravo nije "vidjela" ono o čemu govori - što naročito jednoj "medicinarki" nije dozvoljeno. Njeno pozivanje na izjave čuvara i bolničarki, diskvalificira njezin iskaz. Naročito tvrdokorno na tomu je inzistirao jedan svećenik koji je sudjelovao u ispitivanju. Na kraju svoga članka Foucault moli psihijatricu da upita tog svećenika da li je ikada vlastitim očima vidio "čovjeka s prikovanim rukama i nogama razapetog između dva razbojnika".³

Édith Rose je potresla vladajuća pravila vidljivosti, jer je *točno pogledala*. Ali, to gledanje nije bilo registrirajuće gledanje koje bi se moglo upotrijebiti kao dokaz u pravnom procesu, nego je to bilo pravo gledanje, gledanje omogućeno znanjem, uzbuđeno i usmjerenog gledanje "istine" o odnosima vlasti. Psihijatrica će u Foucaultovom tekstu postati njegovom zastupnicom, neke vrste "Avatarom" one figure "vidovnjaka" (*voyant*), kakvoga je u njemu želio prepoznati Deleuze:⁴ "Foucault je oduvijek posjedovao tu osobinu; u nekom je smislu bio vidovnjakom. On je vidio stvari, i poput mnogih drugih ljudi, koji mogu vidjeti, koji nešto vide i to vide na jedan duboki način, smatrao je da je to što je vidio nedopustivo. Za njega je misliti značilo reagirati na nedopustivo, na nešto nedopustivo što je on vidio. A nedopustivo nikada nije bilo ono vidljivo; bilo je više od toga. Trebalo je biti na neki način vidovnjakom, da bi se to shvatilo."⁵

Ako prihvatimo vrstu i način njene uloge kako ju je Foucault tumačio u *Diskursu iz Toula*, Édith Rose se ponašala u skladu s

tom koncepcijom gledanja s onu stranu vidljivosti. Ona je postupala kao netko tko vidi, jer je druge navela da govore o nevidljivomu, u čiju je nedopustivost bila uvjerena, jer je ona to mogla "vidjeti".

III.

U korist svojeg angažmana u G.I.P.-u, koji nije smio doći ni u kakav neposredan korisnosvrhoviti odnos prema njegovom znanstvenom radu, Foucault je na dvije godine odgodio početak zapisivanja svoje velike, 1975. godine otpočete studije o rođenju zatvora.

U odnosu prema *Nadzoru i kažnjavanju*, njegovo razračunavanje službenim pojmovima o vidljivosti izvršenja kazne i svih drugih pojmova, koji su kroz praksu specifičnih intelektualaca poput Édith Rose proizveli vidljivost na razini događaja, zadobiva jasnije konture - naravno uz cijenu, da se stječe utisak, da je patos borbi između 1971. - 72. bio potrošen, a istina događaja, o kojima se u tim bitkama radilo, rasplinula se. Razlog takvom utisku sigurno leži u jednom centralnom rezultatu genealoške studije o "Isprepletenosti stvarnosti moći i predmeta znanja":⁶ radi se, naime, o tomu, da pogled kojeg aktivistički "gledatelji" bacaju u one "skrivenne zone našeg društvenog sistema, otvaraju jednu od mračnih čelija našega života",⁷ kao što su to zatvori, koji su identični s pogledom vlasti koja sprovodi disciplinu. U *Nadzoru i kažnjavanju* zatvor postaje arhitekturom vidljivoga, optička mašina koja omogućuje sveobuhvatni, kontinuirani i besprijekorni nadzor interniranih. Benthamsov *Panopticon* služi kao dispozitiv jednog disciplinskog rasvjetljavanja, koje u neumoljivoj transparentnosti nadziranja, pojedince stalno reproducira u delikvente.

I potčinjavanje, kao i revolt tijela, nalaze se na razini one detaljno ispitane "sićušne materijalnosti", gdje se vrši "politička okupacija tijela".⁸

Vidljivost postaje klopkom subjekta. U vidljivosti *Panoptismusa* subjektiviranje je nerazdvojivo vezano uz decentralizirano sveprisutno oko vlasti. *Panopticon* je mnogo više od u kamen pretvorene i disciplini podređene arhitekture zatvora, kasarni, škola, tvornica itd., on je program povećavanja efikasnosti u vršenju vlasti, on je "dijagram mehanizma vlasti reduciran na idealnu formu", "oblik političke tehnologije, koja se može i mora odvojiti od njene specifične upotrebe".⁹ I tako se postavlja pitanje kako

treba gledati na panoptičku ekonomiju vidljivosti unutar i izvan zatvora. Kako se može uspostaviti blizina događajima i tijelima koja je bila cilj G.I.P.-a, ako društveno-disciplinarno nadziranje očito slijedi isti cilj, ako mehanizmi discipline postaju sve suptilniji, "opuštaju se" - u "sve mekše, uglađenije, prilagodljivije postupke kontrole?"¹⁰

Već je u 18. stoljeću funkcija policije bila koncipirana prema pojmovima jednog sveobuhvatnog nadzora. Ona treba promatrati i najsitnije postupke, najsitnije porive društvenog tijela: dakle, "prašinu događaja".¹¹ Ako se sa službene strane psihijatrica iz Toula predbacivalo da se bavi anegdotama i "jednostavnim stvarima", umjesto da gleda na velike strukturalne i administrativne probleme, tada se zadaća panoptičkog aparata u stvarnosti sastojala upravo u tomu da se bavi mikrologijom događaja. "Predmetom policije su 'one stvari onog svakog trenutka', one 'beznačajne stvari' o kojima je govorila Katarina II. u svojoj Velikoj Inspekciji", piše Foucault. Radi se o "beskrajno malom u političkoj vlasti".¹² Shodno tomu kritička se genealogija vlasti, koja mora počivati na minucioznom ispitivanju tjelesnih događaja u institucijama podjarmljivanja, kako bi odredila svoje ciljeve napada i artikulirala svoje zahtjeve, mora služiti upravo onom tehnikom koja dolazi na vidjelo u analizi odnosa vlast/znanje.

IV.

Jedan od putova da se riješi dilema otpora u "prašini događaja" sastoji se u tomu da se prvenstvo vidljivosti poništi, da bi se tako - možda paradoksalno - učinili vidljivima načini funkcioniranja režima discipline. To is-(i u-)ključuje i jednu estetsku dimenziju. Kamera filmskog režisera Wernera Schroetera bavi se u *Smrti Marije Malibran* (1971.) "umnozavanjem i pupanjem tijela". Foucault sanjari o jednoj anarhiji koja sva pozicioniranja i oznake stavlja pod znak pitanja i razbija svaku "organiziranost". U Schroeterovom filmu tijelo se ponaša poput tijesta koje se diže, koje rađa "slikama uživanja i slikama za užitak" i time omogućava jedan eroticizam s onu stranu discipline.¹³ Ovoj radikalnoj singularizaciji tijela putem kamere odgovara opet onaj "estetski intenzitet" "milijuna, milijardi" "mikrodogađaja", koji tijekom povijesti ulaze u tijelo i tamo se odlažu - kako to formulira Foucault 1976., u vrijeme njegove suradnje na snimanju filma o životu Pierrea Rivièrea.¹⁴ Ova *genealoška estetika* dozvoljavala je da

bude upotpunjena pozivom na teatralizaciju odnosa moći, na samoinscenaciju u svojstvu autsajdera ili androginog miješanog bića - kako bi se na taj način forsirala vidljivost nevidljivoga.

"Treba staviti 'u igru' sustave koji nama slobodno raspoložu, izložiti ih, transformirati i preokrenuti", značilo je to 1971.¹⁵ U istom dahu Foucault preporučuje da se bude prljav i bradat, da se nosi duga kosa i da se binarnost spolova podigne na razinu androginiteta. Takvu vrstu uvođenja u igru moći pomoću hibridizacije i singularizacije Foucault je također namijenio određenim predstavnicima slikarstva i filma svojeg vremena. Nakon što se sporadično šezdesetih godina bavio Velasquezom, Manetom i Magritteom, kako bi razjasnio pitanja odnosa predstavljanja, zarođenosti crtežom i viđenja lišenog subjekta, tako je i u tekstovima o umjetnosti sedamdesetih i osamdesetih godina o tomu tek rijetko javno govorio i pisao. U najvećem broju slučajeva radi se o povremenim radovima, koje je Foucault - manje ili više spremno - preuzimao na zamolbu prijatelja umjetnika ili kustosa. Tematsko usmjerenje koje im daje najčešće teče izvan njegovih glavnih tematskih područja, a njihov je opseg u usporedbi s njegovom ostalom produkcijom zanemariv. Ipak, ovi rasuti zapisi odašilju uporišne točke za spoznaju da je Foucault htio u nekim određenim umjetničkim praksama vidjeti mogućnost "vidovitoga" (Seher), koji se suprostavlja zahtjevu pogleda i vidljivosti. U središtu njegova interesa pritom se nalazio odnos između slikarstva i fotografije: gdje jedno prelazi u drugo, gdje se stvaraju miješane forme, razmjenjuju pozicije, tamo se može razmišljati o slikovnosti i vidljivosti na način koji izbjegava iz slika raditi objekte znanja. Istovremeno, estetski prostor oscilacije koji nastaje između slikarstva i fotografije uvijek je ponovno mjesto jedne posebne inteligibilnosti događaja: ovdje oni nisu uokvireni i zadržani, već se oni ovdje zbivaju ili "događaju" (*passieren*), a ovdje i nestaju i prolaze na isti način.

V.

Članak *Fotogenično slikarstvo (La peinture photogénique)* objavljen je u katalogu izložbe *Želja je posvuda (Le désir est partout)* u pariškoj galeriji Jeanne Bucher, na kojoj su u veljači 1975. bile izložene novije slike Gérarda Fromangera. Fromanger nije bio samo angažiran u G.I.P.-u, kako je već spome-

nuto, već je igrao i važnu ulogu u jednoj širokoj mreži umjetnika i intelektualaca, koji su 1968. godine osnovali lijevoradikalni *Atelier des Beaux Arts* (Umjetnički atelje) te bili prijateljevali i surađivali sa Gillesom Deleuzom i Félixom Guattarijem, Jean-Lucom Godardom, Jacquesom Prévertom, Alainom Jouffroy i drugima.¹⁶

Među djelima izloženim 1975. nalazio se i diptih spomenut na početku, o pobuni zatvorenika u Toulu. Foucault koji je u tom trenutku već podugo bio završio rad na tekstu rukopisa o *Nadzoru i kazni (Überwachen und Strafen)*, piše o ovoj dvostrukoj slici: "Pobunjeni zatvorenici na jednom krovu: jedna novinska fotografija koja je bila svugdje reproducirana. Ali tko je, u stvari, vidio o čemu se tu radi? Koji je komentar ikada objasnio taj jedinstven i mnogoznačan događaj, koji struji kroz tu fotografiju? Ali dok Fromanger postavlja svoje šarene mrlje, čiji razmještaj i kolorističke vrijednosti nisu proračunati u nekom odnosu prema njegovom platnu, on iz te fotografije izvlači bezbrojne svečanosti".¹⁷

Foucault se ne zadržava dulje kod diptiha - iako je (ili upravo zbog toga) prema događajima u Toulu i problematici zatvora imao jedan osobit, pa čak i autobiografski odnos. Možda je bio istog mišljenja, kakvo je deset godina kasnije izrazio Deleuze: G.I.P. je manje smjerao da zatvorenike navede da nasumice govore, a mnogo više da stvori jedno mjesto na kojemu bi javnost morala zatvorenike čuti - a upravo to mjesto *nije* krov zatvora za vrijeme pobune.¹⁸

Drugim riječima, fotografski zaustavljena i medijski rasprostranjena scena na krovu zatvora u Toulu nije slika kojoj bi bilo u interesu pokazati jedno određeno povijesno-vremensko zbivanje. Ni kao modeli, niti kao dokumenti jedne političke prakse, pa ni kao slikovna priča te fotografije ne dosežu razinu događaja samog. One su previše sastavnim dijelom jednog reprezentativnog reda koji traži svoje ikone pobune i militantnosti kako bi se očistio od događaja: u medijskoj logici novinske fotografije, a još više u televizijskoj slici, može se doživjeti da su subjekti otpora redovito lišeni svojih postupaka i iz aktera bivaju transformirani u gledatelje sebe samih. Suprotno tomu, postupak slikara koji projicira fotografije na platno pomoću dijaprojektora, ne fiksira ih crtežom, već direktno poseže za bojom, kako bi tako nastalu projiciranu sliku opremio naizgled slučajno postavljenim poljima jarkih boja, vodi k bitku jednog događaja "u unutrašnjosti slike",¹⁹ i generira

"bezbrojne svečanosti". Mnogo godina kasnije Foucault će taj postupak, kojemu je ovdje dao ime "fotogenično slikarstvo", podignuti na razinu *événementialisation* ("događajnosti"), u rang jedne metode genealoške analize: dozvoljava se da na površinu isplivaju singularni događaji pred (ili u) zatvaranje i uokviravanje; predstavljanje onih veza, primjena, blokada, igara snage, koje predhode (a možda se i opiru) normalizaciji, univerzalizaciji i evidenciji.²⁰

Putem Fromangerovog antiiluzionističkog odnosno deziluzionističkog fotorealizma, Foucault razvija teoriju specifične inteligibilnosti slike - događaja. Karnevalska emfaza raspojasanosti i užitka približava njegovo pisanje pasažima iz Deleuze/Guattarijevog *Anti-Ōdipusa* ili iz *Lust am Text (Zadovoljstvo na tekstu)* Rolanda Barthesa. Protiv preziratelja "slike" i "spektakla" slavi se *fuite folle de l'imaginaire* ("ludi bijeg imaginarnoga").²¹ S jednako populističkim elanom Foucault se zauzima za proletarijat među slikarima, za nezakonite trgovce i producente, za diletante i lašce, za amatere i propale umjetnike.

Povijesno mjesto tih figura u okružju nastajuće *boheme (Bohème)* bilo je rano doba fotografije, kada je u 19. stoljeću na nekoliko desetljeća²² nastupilo ono jedinstveno povijesno-medijsko oduševljenje i ubrzanje prometom slika. Za taj turbulentni početak bila je karakteristična neometana razmjena što se odvijala između slikarstva i fotografije, nova "sloboda transpozicije, pomaka, transformacije, sličnosti i lažnog privida, reprodukcije, udvostručavanja, trikova."²³

Princip jedne neprestane, zabavne i bezobzirne "pljačke slika" za vrijeme kojeg su sve hijerarhijske vrste bile gumute u stranu, a estetski kodovi neuvažavani, omogućio je putovanje slika: po tiskanom papiru, porculanu, fotografskim snimcima, platnima. Nastajale su slikarske fotografije i fotografsko slikarstvo, kao i miješani oblici slikarstva i fotografije. Pored svih otvorenih ili skrivenih estetskih ambicija konačno je kombinacija i bastardizacija postupaka dovela do jedne antiumjetničke "sveobuhvatne požude za slikom i to svim sredstvima: do zabave, do uživanja u slici."²⁴

Foucault odbija shvatiti taj umjetnički i medijsko-povijesni proces kao kategorije poetikvanja ili rasula; što bi sa gledišta materijalističke povijesti fotografije predstavljalo vrlo ambivalentno ukrašavanje demokratizacije i industrijalizacije nastajuće masovne kulture te ovom njegovom trenutačnom sli-

kom on postaje prijelaznim stanjem i otvorenosti gdje slike i želje mogu slobodno cirkulirati.

Iako takav stav može izgledati dosta spekulativan, Foucault se s druge strane u potpunosti pokazuje kao intiman znalac materije. On od ranih dagerotipista i kalotipista pa sve do viktorijanskih slikara - fotografa i fotografkinja, kao što su Oscar Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson ili Julia Margaret Cameron, spominje imena koja upućuju na pomno čitanje i istraživanje, koja sežu čak i dalje od standardnog djela *Fotografija i društvo* Gisèle Freund, objavljenog 1974. godine.

Na koncu, i sam naslov članka izrazito se poziva na metodu *photogenic drawing* ("fotogenični crtež") Henryja Talbota, koju je ovaj pionir fotografije dao patentirati 1841. godine. Ta referenca ispunjava u tom kontekstu različite funkcije: Foucaultova polemika - pozivajući se na stare trgovce slikama u graničnom području između slikarstva i fotografije, kao i na suvremeni fotorealizam (pa i na pop-art) - upućena je protiv prema slikama neprijateljski raspoloženom purizmu kritike spektakla i modernističke umjetnosti. U modelu "fotogenike" (*Photogenik*) (ili "fotogeničnoga") on nalazi zamršenu povezanost između obrta, slikarske tehnologije, estetskih projekata, kao i nesputan užitek u slici, čak i prije one industrijske podjele rada i mogućeg razlikovanja umjetnosti/ne-umjetnosti u vizualnoj kulturi 20. stoljeća.

Uz to bi se moglo predmnijevati da i osebujuća virtualnost slike koja nastaje u Talbotovoj metodi kalotipije (*Kalotypie*) odgovara koncepciji "fotogeničnog slikarstva", koja proizvodi događaje i pušta ih u promet: jer taj se postupak zasniva na osvjetljivanju nosača slike koji je prepariran srebrnim nitratom, octenom i Gallusovom kiselinom, u kojoj se slika pokazuje kao negativ tek nakon nekog vremena provedenog u kupki razvijaa. Talbotov pojam "latentne slike" označava tu podjelu između procesa osvjetljavanja i onog razvijanja.²⁵ Slika iz kupke razvijaa čini se da je upotrebljena metaforički, kada Foucault govori o tomu kako pop-slikari i hiperrealisti šezdesetih i sedamdesetih godina slijede fotogeničko poimanje, kada slike "ne integriraju u njihovoj slikarskoj tehnici, već ih produžuju u velikoj kupki slika".²⁶

Foucault ne vjeruje u dubinu fotografije, koja slikarstvu otima neke eventualne tajne. Ali on govori o "otvaranju" fotografije putem slikarstva. Slikarstvo doziva "nelegitimne slike" i propušta ih da prođu kroz njih same.

Između mogućih prostora slikarstva i fotografije rasprostire se "beskrajna šikara"²⁷ slika. Takva *rhizomatika* imaginarnoga dostatna je kod Foucaulta bez estetske terminologije u užem smislu. Ne gubi se ni jedna riječ o činu opažaja ili osjeta. Umjesto pitanja o stvarno estetskom u slikarstvu, koje je postalo prolaznim mjestom slika - događaja, ovdje ga prije svega zanimaju politički potencijali jedne društvene participacije u klizanju i protjecanju slika. Gérard Fromanger izjavljuje u jednom kasnijem razgovoru, kako je šezdesetih i sedamdesetih godina s bojom postupao sve više bez estetiziranja i simboliziranja. Kodirane vrijednosti izraza i afekta (izražajnosti) boje zamijenjuju se u korist njihove namjerno samovoljne upotrebe. U izvjesnoj je mjeri to značilo dati prednost politici na "komandnom mjestu" umjetnosti. Fromanger se obvezao jednom egalitarizmu, koji je gledao na boje kao na ravnopravna bića u estetskom procesu.²⁸

Tako su slike postale društvenim poljima eksperimentiranja, mjestima događanja, mjestima priznanja. U članku o slikaru Paulu Rebeyrolleu Foucault je 1973. napisao: "Slikarstvu je barem nešto zajedničko s diskursom: kada kroz sebe propušta snagu koja stvara povijest, ono je tada političko".²⁹ Ta "snaga" koja proizvodi povijest i od slikarstva čini politički čin (ali i kvazidiskurzivan uvjet postojanja određenog znanja i određenih zbivanja), lokalizira konkretne slike i prakse u borbama, a Foucaultova je genealogija posvećena upravo tomu. Slikarstvo tako postaje relej, čvorište, mjesto na kome se mogu izravno spojiti struje slika, gdje se događaji umnožavaju, međusobno pojačavaju, rasipaju, gdje mijenjaju svoju vrijednost i stvaraju nemir. Govor o "snazi" koja dozvoljava to "prolaženje" slikarstva, nalazi se pritom u tradiciji kulturno-povijesne energetike slike i umjetnosti: Aby Warburgova "Fizika Engramma" ili "dijalektičke slike" Waltera Benjamina, doprinjeli su na različite načine slici slike poput transformatora, pretvarača ili mašinskog sklopa. I shvaćanje Carla Einsteina o pikturalnoj moći djelovanja, koja se pokazuje na onim slikama koje su "poput nekih vrijućih centara snaga i križišta doživljaja", mjesta zbivanja jedne "uzbibane energije", nalazi svoj odjek u Foucaultovim izjavama.³⁰

VI.

Ta panorama energetskih strujanja i preoblikovanih događaja mogla bi se odreći

urođenih estetskih kategorija kao što su to "čuvstva", ali zato se pred tom pozadinom zazivanja jedne nesputane i kolektivne slikarske prakse očitava jedan drugi, ovdje još odsutan pojam. To je pojam iskustva. Pri kraju svog teksta o Fromangeru Foucault se pita, koju zapravo ulogu igra slikar u toj dinamičnoj konstelaciji pokretnih, bježećih slika, lišenih pravila. I odgovara: nije upitan volontarizam onoga "ja sve mogu naslikati", već se radi o jednom novom kolektivizmu: "Kad bi se čak štoviše moglo reći: sada svi ulaze u igru slika i počinju se igrati".³¹

Ovaj tendenciozno desubjektivizirani kolektivizam subjekata prikladan je kao model povijesno-konkretnog, ali uvijek i kolektivnog "iskustva", o kojem će Foucault govoriti nekoliko godina kasnije - jednog postupka izraženog kroz sveukupnost odnosa između osobnog i subjektivnog, s oblicima znanja i procesima sloji definiranog racionalizacijom, koji se slijeva u subjekte.³² Subjekt se u "iskustvu" djelomice napušta da bi prešao u pokret, u metamorfozu, koja je pristupačna i drugima: "(...) na koncu to iskustvo mora do izvjesne mjere biti povezano s kolektivnom praksom i s jednim načinom mišljenja. To je na primjer bio slučaj s pokretom antipsihijatrije ili s pokretom zatvorenika u Francuskoj".³³

"Fotogenični" dispozitiv koji je Foucault izmislio za svoj tekst o Fromangeru³⁴ čini to "iskustvo" vidljivim kao iskustvo u "igri slika". U slučaju *Toulskog diptiha* pokret zatvorenika se oslobađa iz medijske fiksiranosti dobivene novinskom fotografijom slike - događaja; ti zatvorenici na krovu ulaze u onaj hipotetičan prostor u kojem će ih se stvarno vidjeti i čuti.

Time je nagoviještena jedna politika slike i vidljivosti koja se oprostila od svake reprezentacije, svakog realizma. Prostor "iskustva" biva podijeljen između subjekata i slika na način koji ne obećava privilegije, već štoviše užitek i radost. To je jedan utopijski kolektivni prostor. Ni jedna konvencionalna slikovna priča ne može ga dosegnuti; a pogled vlasti tu ne može ništa postići.

Foucaultov "fotogenički" dispozitiv "događajnosti" nadovezuje se na revolucionarni medijski optimizam, koji je Walter Benjamin započeo svojom koncepcijom o "rastresenosti". Drugačije od Brechtovog otuđenja i njegovih ponuda za distanciranjem, koje djeluju još i u spisima Guy Deborda, računa Foucault na sjedinjujuću snagu imaginarnog. Analogno tomu Benjamin je u masovno-kulturnom iskustvu "rastresenosti" filma, pre-

poznao mogućnost produktivnog gubitka samoga sebe: U "taktinnoj recepciji" diskontinuiranog slijeda osjetilnih utisaka sličnih snu, koja je subjektivistički model recepcije umjetnosti aure preokrenula u "promijenjenu vrstu udjela" masa, leži prema tome porijeklo decentralizacije subjekta.³⁵

Ona obećava subjektivizacije, koje na novi način sudjeluju u kretanjama pojedinaca i slika. Pri tomu se, kako piše Foucault, "autonomna transhumanost slike" kreće "po istim putovima i stazama (...) kao i osobe što ih slika prikazuje".³⁶ Razlika reprezentacije se slama, slike postaju tranzitnim prostorima kroz koje se križaju traverze i putovi bijega jednog kolektiviteta njihovih proizvođač/ic/a i potrošač/ic/a. To baš nije bez provokacije. Foucaultova pohvala te *fuite folle de l'imaginaire* rehabilitira Lacanovo imaginarno, iako ne uzima u obzir njegovu funkciju koja konstituira njegov identitet. Nediscipliniranost "fotogeničnog slikarstva" ne lišava privilegija samo sintaksu i semantiku modernističke slike, već i dominantne oblike kritike. Utopija polimorfne sudjelujuće (participacijske) kupke slika gotovo se izruguje kritici vizualne kulture čiji je očiti predmet interesa djelovanje moći tehnologije slike i medijske ekonomije spektakla. Ako se pojedincima samo još u imaterijalnim fantazmagoričnim likovnim svjetovima priznaje pravo na bitak i na šanse subjektivizacije, kako to tvrdi kritika tog dominantno tehnokapitalističkog imaginarnoga, tada se Foucaultov tekst nalazi u sumraku jedne ideologije bestjelesnosti i kapitalističke kolonizacije nesvjesnog.

Razlika spram jedne afirmativne postmoderne estetike intenziteta i uzbuđenja leži upravo tamo, gdje Foucault problematizira procese subjektivizacije globalne vizualne kulture. Na pitanje (ovdje parafrazirano od strane Deleuza) "koji su aktualni procesi koji upravo sada stvaraju subjektivnost",³⁷ Foucault je odgovorio na kraju svog teksta o Fromangeru, upućujući na dvije slikareve slike: na jednoj je androgini, upadljivo našminkani lik koji desnom rukom s prstenjem prolazi kroz dugu kosu, stojeći pred pozadinom kaotične oluje boja; na drugoj se vidi kineski seljak - slikar kako u svom ateljeu čisti slikarski pribor. Foucault govori o dva "mjest-a požude". Dok ovdje "najveći svjetski pjesnik" u slikarski eksplozivnoj versailleskoj operi obavlja svoju dužnost, tamo vlada skromnost bez zrcala i raskošnih svjetiljki; ovdje "kraljevski vatromet, pljušti Händel; bar u Folies Royalesu; naprslo zrcalo

Maneta; transvestitski knez; a dvorjanin je kurtizana", tamo skromna, sirotinjska praksa i jedna drugačija požuda. "Od dvora do discipline, od najvećeg pjesnika svijeta do sedamstomilijuntnog poslušnog amatera, izvire mnoštvo slika i to je taj kratki spoj slikarstva."³⁸ Kako se onda taj cirkularni odnos između tih, u globalnom mjerilu "bježećih" slika i povijesnih kao i geografskih parametara požude, posreduje kroz "iskustvo" subjektiviteta i kolektiviteta? Kako bi morala izgledati vizualna praksa koja ne pronevjeruje nevidljivu vidljivost procesa subjektiviranja, a ipak stvara slike kao *foyers de désir* (utočište (predvorje) želje).

VII.

Na zamolbu pisca, kritičara fotografije i fotografa Hervé Guiberta, Foucault 1982. preuzima zadatak da napiše prilog za katalog retrospektive američkog fotografa Duane Michalsa u *Musée d'art moderne de la ville de Paris*. Odmah na početku teksta on priznaje: "Nisam u stanju govoriti o fotografijama Duanea Michalsa, o njihovom postupku, njihovoj materijalnosti (likovnoj). One me privlače kao iskustva. Iskustva koja je imao samo on, ali koja, ni sam ne znam kako, dospijevaju do mene - i, vjerujem u to, do svakoga tko ih promatra - izazivajući pritom radost, nemire, razne vrste gledanja, osjećaje koje sam već imao, ili se žurim da ih jednoga dana osjetim i za koje se uvijek pitam, da li potječu od njega ili od mene, a znajući dobro da ih zahvaljujem Duaneu Michalsu".³⁹

Postaje jasno, kako se od vremena *La peinture photogénique* (Fotogeničnog slikarstva) sva pojmovna oprema promijenila. Umjetnost Duanea Michalsa - koji fotografiju koristi za antinarativne, psihološke, seksualizirane slikovne priče; koji često svojim fotografijama dodaje literarno-reflektivne tekstove, pisane često rukom; koji su protiv funkcije i konvencija naziva slika (njihovih legendi); te koji svoje crno-bijele fotografije često pre-slikava bojom; ali koji radi i za komercijalne časopise, portretira slavne osobe ili radi modne fotografije - ta umjetnost pruža Foucaultu mogućnost da kolektivnost slika doživi drugačije, naime kao intimnu cirkulaciju u jednoj "misli-emociji" (*pensée-émotion*).⁴⁰ Odjednom se progovara o "osjetu" (*sensacii*) - (*sensation*) i o "iskustvima" (*expériences*). Potonje ne započinje "djelima", već "oblicima rada", kakve već poznajemo od

Duanea Michalsa, kao i kod Renée Magrittea, Roberta Wilsona ili Hervéa Guilberta te kod *Pod vulkanom* Malcoma Lowryja, kao i kod *Smrti Marije Malibran* Wermera Schroetera.

Poput Fromangera, Michals također igra igru sa slikarstvom i fotografijom. I kod njega ta igra rezultira hibridnim, hermafroditiskim *photos peintes* (oslikanim fotografijama). Intimnost "iskustva" što ih posreduju Michalsove slike, specifična komunikacija duša koju ove fotografije stvaraju, ovise naposljetku također od njihovog, najčešće komorno insceniranog, homoerotskog *sujeta*, s temama o odnosu parova, o starenju, o smrti, o snu. Ali Foucaulta gotovo uopće ne zanima ikonografija Michalsovih slika i slikarskih serija. On ih ne želi, što bi inače bilo razumljivo, prepričavati (iako priznaje, da je u najmanju ruku ispunjen željom da riječima izrazi to prolazno uzbuđenje koje u njemu izaziva susret s njima). Jer za te je fotografije karakteristično da na njima uvijek iznova izmiču događaji, da su inkoharentni, ne-spojeni, da izmiču svakoj mogućnosti da ih se ispriča i svakoj jezično oblikovanoj reprezentaciji. Michals se prije svega brani od zahtjeva da fotograf mora biti ono nepogrešivo, moćno oko, "koje drugima propisuje što trebaju vidjeti":⁴¹ "Kod Duanea Michalsa postoji jedan cijeli rad - to je ta njegova često komična, luda i burleskna strana - koji se želi riješiti te etike pogleda: njegov pothvat se sastoji u tomu da anulira ono što bi se moglo nazvati okularnom funkcijom fotografije".⁴² U tom radu na otklonu od vladavine pogleda i vizualne vidljivosti otvara se prostor iskustava koji razara evidencije očevida. Tako nastaje vizualna ne-kultura koja omogućava znanje i subjektivnost i koja se protivi panoptičkom rasporedu vlasti u prostoru, kao i svim zahtjevima prema subjektu pogleda. U fotogeničnoj dispoziciji postaje vidljiv modalitet jedne subjektivnosti, koja se kroz pogled izmiče subjektivizaciji, pa slike prestaju biti objekti na koje se gleda pomoću odgovarajućih i određenih pravila i konvencija. Umjesto toga one postaju mjestima jednog gledanja koje vidi netolerantnost tamo gdje je ona nevidljiva, jednako kao što ulazi u igru s "nesigurnim slikama naoko-nevidljivoga".⁴³ Na krovu se nešto pokrenulo.

prijevod s njemačkog (i francuskog):
Nada Vrkljan-Križić i Irena Vrkljan

- ¹ Vidi: Michel Foucault, *Le grand enfermement* (Veliko zatočavanje) (1972.), u *Dits et écrits. 1954. - 1988.* (Rečeno i zapisano), ur. D. Defert/F. Ewald, 4 sveska, Paris, 1994., II, str. 304. "Nedostojnost da se govori u ime drugih" Deleuze je istovremeno označavao kao jedno od fundamentalnih učenja koje se može izvući iz Foucaultovih spisa i rasprava (vidi Gilles Deleuze/Michel Foucault, *Les intellectuels et le pouvoir* (Intelektualci i moć), (1972.), *Dit et écrits*, II, str. 309.
- ² Michel Foucault, *Le discours de Toul* (Diskurs iz Toula), (1971.), *Dits et écrits*, II, str. 236-238: 237.
- ³ Isto, str. 238.
- ⁴ Vidi: Gilles Deleuze, *Foucault*, Frankfurt am Main 1987., str. 73. usporedi i: John Rajchman, *Foucaultovo umijeće vidjenja*, u: Tom Holert (ur.), *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000., str. 40.
- ⁵ Gilles Deleuze, *Foucault and the Prison* (Interview mit Paul Rabinov und Keith Gandah), u: *History of the Present 2* (1986.), ovdje cit. prema: Barry Smart (ur.), *Michel Foucault. Critical Assessments*, sv. 3, New York/London 1994., str. 267.
- ⁶ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen, Die Geburt des Gefängnisses* (Nadzor i kažnjavanje, Rodenje zatvora), Frankfurt am Main 1976., str. 42.
- ⁷ Michel Foucault, *Manifeste du G.I.P.* (1971.), *Dits et écrits*, II, str. 175.
- ⁸ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen* (Nadzor i kažnjavanje), nav. dj., str. 43
- ⁹ Isto, str. 264.
- ¹⁰ Isto, str. 271.
- ¹¹ Isto, str. 274.
- ¹² Isto.
- ¹³ Vidi: Sade, *sergent du sexe* (Sade, narednik seksa) (1975.), *Dits et écrits*, II, str. 818 i dalje.
- ¹⁴ *Le retour de Pierre Rivière* (Povratak Pierrea Rivièrea) (1976.), *Dits et écrits*, III, str. 118.
- ¹⁵ *Conversation avec Michel Foucault* (Razgovor s M. Foucaultom), (1971.), *Dits et écrits*, II, str. 193.
- ¹⁶ Vidi priloge Sarah Wilson i Adriana Rifkina u: Gilles Deleuze/Michel Foucault, *Gérard Fromanger. La peinture photogénique/Photogenic painting*, Sarah Wilson (ur.), London 1999.
- ¹⁷ Michel Foucault, *La peinture photogénique* (Fotogenično slikarstvo), (1975.), *Dits et écrits*, II, str. 707.
- ¹⁸ Vidi: Deleuze, *Foucault and the Prison*, nav. dj., str. 268.
- ¹⁹ *La peinture photogénique*, nav. dj., str. 707.
- ²⁰ Vidi *Table ronde du 20 mai 1978* (Okrugli stol od 20. svibnja 1978.), *Dits et écrits*, IV, str. 23 i dalje.
- ²¹ *La peinture photogénique*, nav. dj., str. 710.
- ²² Foucault datira taj vremenski period čas u 1860. do 1880., čas u godine 1860. do 1900., ali spominje i neka imena i primjere iz 1840-ih i 1850-ih godina.
- ²³ *La peinture photogénique*, nav. dj., str. 707.
- ²⁴ Isto, str. 710.
- ²⁵ Vidi: Michel Frizot, *Eine automatische Zeichnung. Die Wahrheit der Kalotypie* (Automatski crtež. Stvarnost kalotipije), u: Michel Frizot (izd.), *Neue Geschichte der Fotografie* (Nova povijest fotografije), Köln 1998., str. 61.
- ²⁶ *La peinture photogénique*, nav. dj., str. 711.
- ²⁷ Isto, str. 714
- ²⁸ Vidi: *Entretien avec Gérard Fromanger* (Razgovor s G. Fromangerom) u: *Nouveau regards* (Novi pogledi), www.institut.fsu.fr/nvxregards/10/fromanger.htm
- ²⁹ Michel Foucault, *La force de fuir* (Snaga bijega) (1973.), *Dits et écrits*, II., str. 401.
- ³⁰ Vidi: Carl Einstein, *George Braque*, u: Carl Einstein, *Werke* (Djela), sv. 3: 1929.-1940, Marion Schmid i Liliane Meffre (ur.), Beč/Berlin 1985., str. 190.
- ³¹ *La peinture photogénique*, nav. dj., str. 715.
- ³² Vidi: Thomas Lemke, *Eine Kritik der politischen Vernunft, Foucaults Analyse der modernen Gouvernamentalität* (Kritika političkog razuma, Foucaultova analiza moderne vladavine), Berlin/Hamburg 1997., str. 265 i dalje.
- ³³ *Entretien avec Michel Foucault* (Razgovori s M. Foucaultom) (1980.), u: *Dits et écrits*, IV, str. 46 (ovdje cit. prema Lemke, *Eine Kritik der politischen Vernunft* (Kritika političkog razuma), nav. dj., str. 267).
- ³⁴ Vidi: Adrian Rifkin *A Space Between: on Gérard Fromanger, Gilles Deleuze, Michel Foucault and Some Others*, u: Deleuze/Foucault, *Gérard Fromanger*, nav. dj., str. 21-60, ovdje str. 39.
- ³⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, u: *Gesammelte Schriften*, sv. 1., 2., Rolf Tiedemann i Hermann Schweppenhäuser (ur), Frankfurt am Main 1974., str. 505 i dalje. Vidi i na pr.: Miriam Hansen, *Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'*, u: *New German Critique* 40 (1987.), str. 218.
- ³⁶ *La peinture photogénique*, nav. dj., str. 714.
- ³⁷ Gilles Deleuze, *Unterhandlungen 1972-1990.*, Frankfurt am Main, 1993., str. 220.
- ³⁸ *La peinture photogénique*, nav. dj., str. 715.
- ³⁹ Michel Foucault, *La pensée, l'émotion* (1982.), u: *Dits et écrits*, IV, str. 244.
- ⁴⁰ Isto, str. 250.
- ⁴¹ Isto, str. 246.
- ⁴² Isto.
- ⁴³ Isto, str. 245.

Tekst je objavljen u: A. Honneth, M. Saar (ur.), *Michel Foucault - Zwischenbilanz einer Rezeption*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.

→ Tom Holert (r. 1962., Hamburg) - nezavisni teoretičar kulture i novinar. Živi i radi u Kölnu. Doktorirao povijest umjetnosti u Frankfurtu. Od 1992. do 1995. urednik časopisa *Texte zur Kunst* (Köln), a od 1996. do 1999. suizdavač časopisa za pop-kulturu *Spex* (Köln). Od 1997. do 1999. radi kao profesor na Kulturalnim i medijskim studijima na *Merz Akademie* u Stuttgartu. Godine 2000. s Markom Terkessidisom osnovao *Institut za studij vizualne kulture* u Kölnu. Od 2002. suradnik *Instituta za teoriju dizajna i umjetnosti* u Zürichu. Suraduje s mnogim časopisima i novinama: *Die Tageszeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Jungle World*, *Texte zur Kunst*, *Artforum*, *Literaturen*, *Wo Z* itd. Uredio je i objavio sljedeće knjige: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft* (uredio s M. Terkessidisom, 1996.), *Künstlerwissen* (1997.), *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit* (urednik, 2000.), *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert* (s M. Terkessidisom, 2002.).