

**OBRAZ, SUBJEKT, MOC**  
**Rozhovor s Marie-José Mondzain**

*Francúzska filozofka Marie-José Mondzain, profesorka filozofie na prestížnej parížskej Vysokej škole spoločenských vied EHESS a vedúca pracovníčka vo francúzskom Národnom centre vedeckého výskumu CNRS, je odborníčkou v oblasti filozofie obrazu. Vo svojich vedeckých prácach sa sústreďuje predovšetkým na reflexiu komplexných vzťahov obrazu, subjektu a moci. Medzi jej najznámejšie práce patria knihy *Obraz, ikona, ekonómia* (Image, icône, économie. Paris: Seuil, 1996), *Môže obraz zabiť?* (L'image peut-elle tuer? Paris: Bayard, 2002) a *Výmena pohľadov* (Le commerce des regards, Paris: Seuil, 2003).*

**M. F.:** *Obraz sa stal v posledných rokoch jednou z obľúbených teoretických tém: už sa o ňom nehovorí len v pojmoch dejín umenia, ale i v pojmoch sociológie, teórie médií a politickej filozofie. V jednom z vašich prechádzajúcich rozhovorov ste sa zmienili o tom, že v časoch, keď ešte téma obrazu nebola taká módna, hovorilo sa skôr o semiológii, o poli expertízy, rozprestierajúcom sa medzi filozofiou a spravovaním sociálnych znakov, a že počas vlády semiológie sa k obrazu pristupovalo ako k textu: obrazy sa „čítali“. Mohli by ste uviesť, čo by mohlo semiológiu nahradiť na úrovni súčasnej reflexie obrazu? Do akej tradície myslenia sa vpisuje vaša tvorba?*

**Marie-José Mondzain:** Priemyselné, komerčne orientované riadenie obrazov sa celkom koncentruje na myšlienku, že obrazy sa musia svojím rozsahom kryť s diskurzom, ktorý ich obýva – takto sa predávajú idey, osoby, veci. Množstvo viditeľných výtvorov však nemá nič spoločné s tým presahom obrazu, ktorý pokladám za jeho vlastný, za jeho atribút.

Môj vzťah k semiológii a lingvistike je vzťahom zvedavosti, záujmu. Zároveň však vždy v týchto textoch – z pojmového hľadiska často virtuózných, vnášajúcich do hry nástroje mikrochirurgie predmetov – vidím, že sú písané v duchu inteligibility či ovládania, ktoré nie sú nevyhnutne dané vôľou k moci, ale ktoré sú podľa môjho názoru akademickými poznatkami. Obraz sa tu pokladá za predmet vedenia, ktorý má svojich expertov a ktorý je vhodný na expertízu.

Otázka obrazu bola od začiatku 20. storočia čoraz dôležitejšia, ale až do nedávna o obrazoch písali buď historici umenia, alebo priemyselní tvorcovia obrazov. Bolo cítiť, že filozofia v tejto téme svoj predmet záujmu nenašla: obraz sa mohol ukazovať bez toho, aby sa kládli otázky. Aj preto ma veľmi zaujíma prístup historikov k obrazom, najmä historikov ako sú Daniel Arasse či Georges Didi-Huberman, ktorí doň vniesli čisto filozofický rozmer. V protiklade k dobre vyzbrojenej armáde semiológov, štrukturalistov a lingvistov, ktorí dospeli k tomu, že úplne udusili svoj predmet, návrat k čítaniu Abyho Warburga v istom zmysle umožnil nabráť nový dych. Povedala by som, že pre niektorých analytikov obrazu a jeho dejín bolo znovuobjavenie Abyho Warburga – či návrat k Walterovi Benjaminovi – práve takýmto oslobodzujúcim otváraním sa polysémii obrazu. Polysémiou myslím to, že obraz je nerozhodnuteľný, nikdy nie jednoznačný. Jeho nejedno-

značnosť, jeho sloboda, jeho presah sa tu charakterizujú ako dýchanie. Opustili sme laboratórium inštrumentalizácie a ovládania.

Prečo ale ani táto pozícia nie je mojou pozíciou? Predovšetkým preto, lebo ja nie som historička umenia a čo sa týka filozofie, nevydala som sa tou istou cestou. Keď som zistila, že obraz bol príčinou vojen, deštrukcií a zločinov, že jedni zaň položili život a druhí jeho prostredníctvom získali moc, rozhodla som sa ísť hľadať tam, kde boli tí, ktorí obrazy produkovali, ktorí o ne stáli, tí, ktorí ich ničili, ktorí ich bránili a pre ktorých boli obrazy otázkou života a smrti. Vychádzajúc z toho, čo sa odohráva v obraze v rámci monoteizmu, vybrala som sa do terénu, kde som bola naozaj sama. Najskôr bolo treba preložiť texty; veľa času som strávila čítaním a prekladaním tohto prvotného materiálu.

A preto, aby som odpovedala na vašu otázku – či je potrebný nejaký nový prístup k obrazu, keďže semiológia stratila na význame –, pre mňa otázka takto nestojí. Ja som kládla otázku v jej genealógii: Ako bola kladená otázka obrazu? Kedy sa stal obraz otázkou vyvolávajúcou tu potlačenie, tam udanie, tu modlárstvo, tam politickú glorifikáciu a inde zase perverziu? Kedy sa veci skomplikovali? Trávila som čas na miestach, kde som bola osamelá, pretože išlo o ranokresťanský, byzantský, obrazoborecký svet. Ocitla som sa vo vedeckej komunite odborníkov na starovekú filozofiu, pre ktorých obraz nebol tým pravým predmetom, a odborníkov na históriu stredovekého východu, pre ktorých bol obraz len teologickým problémom. Konštruovať filozofický predmet v daných podmienkach nebolo ľahké. Myslím si však, že som šťastí uspela, že sa mi podarilo presvedčivo ukázať, že v tomto období došlo k filozofickej konštrukcii predmetu zvaného obraz; a že treba vychádzať práve z tohto obdobia. Takže takto to bolo. Taká je geneza.

**M. F.:** *Prejdime k pojmovým otázkam, aby sme vysvetlili pojmy „obraz“, „ikona“, „modla“, ktoré sú pre vašu tvorbu podstatné. V knihách Image, icône, économie (Obraz, ikona, ekonómia) a Le commerce des regards (Výmena pohľadov) používate pojmy «ikona» a «modla», keď hovoríte o obraze a jeho náboženských koreňoch. Hoci sú si tieto dva pojmy veľmi blízke, ich význam je opačný: uvádzate, že ikona, obraz mieru, dáva legitímnosť modle fungujúcej ako určitý „lievik pohľadu“. Zároveň tvrdíte, že „obraz je nezávislý od režimu pravdy“. Mohli by ste vysvetliť vaše rozlíšenie medzi modlou, ikonou a obrazom vo všeobecnosti?*

**Marie-José Mondzain:** Radšej, ako použiť obraz vo všeobecnosti, by som povedala, že „obraz“ je rodový pojem, označuje rod, ktorého druhmi sú ikona a modla. Ale ani to nie je celkom pravda.

Najskôr sa vráťme k slovám. Keďže sa práve zhovárime vo francúzštine, musíme prostredníctvom tohto jazyka hovoriť o veciach, ktoré boli pôvodne myslené v hebrejčine, v gréčtine, neskôr v latinčine. Tieto termíny sa vôbec nekryjú: slovo „image“, „obraz“ nie je prekladom latinského *imago*, a to zas nie je prekladom gréckeho *eikon*. Takže i tu treba k veciam pristúpiť historicky; vstúpime na historický terén, kde sa veci kládli a diali, do krízovej situácie, kde sa obraz konštituoval ako politický i filozofický problém zároveň. Je dôležité vedieť, že veci boli najprv vypovedané v gréčtine. Hoci v ortodoxnej cirkvi *eikon* označuje predmety, „ikony“, ktoré vidno v pravoslávnych chrámoch, v gréčtine slovo *eikon* nie je podstatným menom. Keď Platón a neskôr cirkevní otcovia hovoria o *eikon*, neoznačujú nijakú vec. Najskôr týmto termínom označovali modus javenia sa

v poli viditeľného, pretože *eikon* je v gréčtine analogické slovesnému tvaru v prítomnom prídavku. Keď chce Grék hovoriť o veci, o ikonickej veci, použije koreň slova *eikon* a dá ho do stredného rodu, pretože *eikon* je sloveso v činnom prítomnom prídavku a v ženskom rode. V strednom rode – stredný rod vecí sa v gréčtine často končí na *ma* – sa z neho stane *eikonisma*, podobne ako *apeikasma* či *fantasma*. Vezmime si sloveso *robiť* (*pratto*, *prattein*): ak sa použije slovo *praxis* (z ktorého vzniklo praktický), ide o činnosť, je to slovo v ženskom rode, podobne ako *eikon*; vec je však *pragma* (z čoho vzniklo pragmatický). Gréčtina rozlišuje medzi statusom veci a konaním, ktoré jej dáva existenciu: *poiésis* je gesto tvorenia, *poiéma* je báseň. Avšak slová v strednom rode končia aj na *-on*, napríklad *eidolon*, t. j. modla. Tie označujú to, čo by sme mohli nazvať operácie vecí vo viditeľnom, v tom, čo súvisí s ich nepriehľadnou a prítomnou konzistenciou, s ich reálnym účinkom. *Ergon* nie je *poiésis*; každý výrobca nie je básnikom.

Vráťme sa teraz k slovu *eikon*, ktoré bolo preložené ako *ikona*. Ja osobne ho radšej prekladám ako *zdajúce sa*, pretože doslovný preklad slova *eikon* je *zdajúce sa*: je to prítomné prídavku, „zdajúca sa vec“. Druhý význam slova *eikon* je *podobajúce sa*: *zdajúce sa*, *zdajúce sa byť iným*, teda *podobajúce sa* – vzhľadom na opakovanie zdania. Je veľmi dôležité uvedomiť si, že v gréčtine je rozdiel medzi operáciami viditeľného a operáciami vnímateľného a že ak platonizmus do veľkej miery obrazy zavrhol – až na niektoré prípady, keď, ako napríklad v *Timaiovi*, obraz slúži v kozmologickej vízii sveta –, bolo to preto, že toto *zdajúce sa* predstavuje pre filozofiu ontologický problém. Keďže vec, ktorá sa zdá, nie je, nemá ontologický status pravdy. Je neuchopiteľná. Platón nemieša *eikon* a *eidolon*: *eikon* priradí k tomu, čo sa zdá. Pojem *eikon* je podľa neho ontologicky nedostatočný, lebo z toho, čo sa zdá, nemožno konštruovať vedenie. To, čo si tu Platón všimol, je celkom správne, ja ho zastávam: Niet vedenia o obraze. Pre Platóna je to slabosť obrazu, pre mňa je to jeho sila a jeho politický osud. Ako som už spomenula v knihe *Le commerce des regards*: keďže Platónova filozofia asociuje bytie vecí s pravdou diskurzu o tomto bytí, priznáva vážnosť len tomu, čo umožňuje konštruovať vedenie a pravdu. To spôsobuje, že z ontologického hľadiska obraz nemôže zaujať miesto v metafyzicky závažnej pravde o bytí. Platón ale napriek všetkému hovorí, že toto *zdajúce sa* nie je nebytím: je nedostatočnosťou. Fakt, že *zdajúce sa* nie je ani bytím, ani nebytím, dostáva samého Platóna do ťažkej situácie: vraví, že obraz *v skutočnosti* nie je; *Ontos mèn onta*. Z ontologického hľadiska obraz nemá bytie. Obraz participuje, je zároveň *on* aj *mèn onta*, je medzi bytím a nebytím. Modom *eikonu* je tento fakt bytia „medzi“: byť medzi bytím a ničotou. Tento modus javenia sa sveta spôsobuje krízu pohľadu: to, že vidíme, pochybujeme, podozrievame, znepokojujeme sa. Azda to súvisí – skôr podľa Aristotela než podľa Platóna – s režimami toho, čo ľudia zdieľajú v obci, s vecami málo istými, s pravdepodobnosťami, s mienkotvornými režimami slova, s neznalosťou zajtrajška, s náhodnosťami, s nestálosťami. V obci zdieľame oveľa viac nestálostí a pochybností než istôt. Platón by bol rád, keby bol vládca filozofom, keby bol filozofom matematik, keby teda matematik bol vládcom a filozofom. Skrátka, bol by rád, keby všetko toto vytváralo aspoň trochu solídnu moc. Zámerom Aristotelovho myslenia je naopak zachytiť skutočnosť, že politické je režimom nestálosti, pochybnosti, neznalosti, lebo politický život je časový, a teda spätý so smrťou minulosti a s neznalosťou budúcnosti, a že prítomnosť je vytvorená týmto miznutím vecí a touto neznalosťou toho, čo prichádza. A obraz sa nachádza práve tam, medzi všetkými týmito vecami, ktoré občania zdieľajú. Predtým, ako bol *eikon* – tento

režim zdania – predmetom, bol gréckym jazykom označovaný, s podozrením alebo s nádejou, za celkom zvláštny režim zdania a pravdepodobnosti, *doxy* a *endoxonu*.

Čo sa týka problému modiel, nepochybne bolo treba počkať na hlbšie úvahy cirkevných otcov v stredoveku, aby bol určený ich status v centre reflexie obrazu. Spočiatku je modla predmetom, ktorý sprostredkúva vzťahy medzi živými a mŕtvymi, medzi okultnými silami a skutočnou bezmocnosťou. Pred doktrínálnou debatou o obraze modla nebola antonymom ikony. Z dôvodov, ktoré uvádzam vo svojich prácach – že totiž v prípade produkcie obrazov došlo ku kríze pohľadu medzi mocenskými inštanciami –, ma zaujala skutočnosť, že obraz je tu denuncovaný, kritizovaný či obhajovaný v rámci otázky: „Sú *eikon* a *eidolon* to isté, alebo sú to dve rôzne veci?“. Obrazoborci tvrdia, že každý *eikon* možno rozpoznať ako *eidolon*, v dôsledku čoho dochádza k modlárstvu. Odpoveď ikonofilov, ktorá zvíťazila – a ktorú považujem za mimoriadne zaujímavú – znela: Jediný spôsob, ako zachrániť režim obrazu, je tvrdenie, že medzi *eikon* a *eidolon* je nezhoda, nezrušiteľná odlišnosť, ba dokonca protirečenie. *Eikon* označuje vzťah, *eidolon* označuje predmet. Ikonofili mohli teda povedať obrazoborcom: To vy ničíte ikony, ste modlári, pretože nevidíte nestálosť a zdanlivosť ikony, ale vidíte v nej len predmet. Máte modlárske pohľad na to, čo by pre vás nemalo byť predmetom. To váš pohľad mení predmet nestálosti a zdania na číru vec. Na problém modly sa možno odvolať z oboch strán. Ak ale chceme skutočne zodpovedať otázky: „Čo je pohľad, ktorý zvečňuje?“ a „Čo je pohľad, ktorý rešpektuje nestálosť ikony?“, zakaždým narazíme len na slovo „obraz“. Odtiaľ vychádza reflexia „obrazu“.

Keď sa však vo francúzštine povie „image“, „obraz“, je to do istej miery problematické. Mimochodom, takisto je to aj v anglosaských jazykoch, ktoré na tom nie sú lepšie, pretože pôvodná úvaha zakladajúca význam sa udiala v gréčtine a mnohorakým rozvíjaním slov sa vycibрила v latinčine. Francúzština vyžaduje veľa vysvetľovania tam, kde gréčtina nachádza slová na odlíšenie rôznych režimov: buď navzájom nekompatibilných, alebo skĺbených. V prípade latinského slova *imago* nájdeme viac nuansí, keďže význam latinského slova *imago* bol daný tým, že bol úzko spätý s pohrebnými obradmi, a teda nepochybne spätý so skúsenosťou smrti, miznutia a pamätania si tých, ktorí tu už nie sú. Jasne však cítiť, že *imago* v latinčine fluktuovalo: v stredovekej latinčine cirkulovali rôzne slová s cieľom zdôrazniť duchovný rozmer *imago*. Svätý Augustín a latinskí cirkevní otcovia sa z pochopiteľných teologických dôvodov musia zaoberať obrazom, veď inkarnácia kladie otázku viditeľnosti obrazu. V ich prácach možno nájsť veľmi subtilne, strhujúce úvahy o „*signum*“, „*species*“, „*figura*“, *fictio*, o „*res picta*“ – o maľovanej veci, o „*res ficta*“ –, o imaginárnej veci. Prechádza sa medzi *imago* a *imagines*.

Ako však zohľadniť tieto lexikálne vibrácie, keď sa píše po francúzsky? Celý ten čas, čo som trávila prácou s gréckymi pojmami, vytvárajúcimi mimoriadne subtilne rozlíšenia, aby som následne mohla svojim súčasníkom hovoriť o obraze, som musela prerábať samotný slovník. Zväčša som musela povedať: Slovom „viditeľnosti“ nazývam modus, v ktorom sa v poli viditeľného javia predmety, ktoré ešte len čakajú na svoju kvalifikáciu nejakým pohľadom. „Obrazom“ nazvem modus nestáleho javenia sa nejakého zdania, ktoré zakladá subjektívny pohľad. V mojej lexike je „obraz“ práve to, čo zakladá subjekt. *Eikon* je modus javenia sa znakov, ktorý im umožňuje konštituovať sa, aby tým umožnil zdieľať symbolické. „Modla“ je modus, v ktorom sa možno totálne strácať a rozplyvať, keď si túžba vidieť určí predmet svojho úplného uspokojenia, svojej slasti.

Keď teda starovekí myslitelia kritizujú modlu, nikdy netreba zabúdať, že toto podozrenie je celkom legitímne v prípade objektov, ktoré sa konzumujú a ktoré stravujú subjekt. Modla je teda to, čo ohrozuje subjektivitu, keď je vzťah subjektu a objektu vzťahom fantazmatickej, pohlcujúcej, vášnivej spotreby. Túžba ničiť je v tomto zmysle od osudu modiel neoddeliteľná. Napokon, keď hovorím o „obrazoch“ v množnom čísle, označujem tým súbor produkcií viditeľného, ktoré som ešte nekvalifikovala, nevediac, k akým operáciám pohľadu povedú.

**M. F.:** *Opakovane ste upozorňovali na skutočnosť, že obraz má svoje miesto medzi videním a reprezentáciou, že si vyžaduje predchádzajúce vzdelanie, konštrukciu pohľadu hovoriaceho subjektu (a že obraz je v tomto zmysle neprístupný nevzdelaným pohľadom, napríklad pohľadom iných cicavcov). V prípade ľudského pohľadu ide teda o určitú kultúrnu kompetenciu. Mohli by ste z vášho pohľadu charakterizovať vzťah subjektu a obrazu?*

**Marie-José Mondzain:** V našej súčasnej spoločnosti sa ocitáme v situácii, keď slovom „obraz“ hromadne označujeme všetko, čo je vyprodukované v poli viditeľného: fotografie, umelecké diela, reklamu, televíziu, film, dokumenty. Všetko sú to „obrazy“. No v akom zmysle? Prečo? Svojou prácou som chcela upozorniť na režimy myslenia, ktoré boli vzhľadom na definíciu obrazu zakladajúce; zakladajúce nie s ohľadom na jeho status objektu, ale s ohľadom na to, na čo obraz odkazuje v operáciách pohľadu subjektu, ktorý naň hľadá. Veci sa vyjasnia, len čo obraz určíme v jeho vzťahu k pohľadu subjektu, k stretu pohľadov a k vymieňaniu, k obehu znakov, odlišnému od výmeny vecí, k tomu, čo nazývam výmenou pohľadov. Práve pohľad subjektu dáva obrazu jeho status *eikonu, eidolonu, fantasmaty, fantasy*; práve spôsob konštruovania pohľadu buď mení, alebo nemení svoj predmet na vec. Z obrazov – tých najčastejších miest pohľadu a nestáleho javenia sa dejín umenia – možno urobiť modlárske predmety. Práve preto surrealistickí, a zvlášť dadaistickí umelci bojovali proti meštiackemu umeniu, nevyhnutne modlárskemu a premieňajúcemu umenie na veci chápané ako tovar. Prostredníctvom umeleckých predmetov útočili na modly meštiackej kultúry, aby ukázali, že operácie pohľadu postupne diskvalifikovali samé seba tým, že obchodovali s predmetmi. Tieto veci sa nás dnes veľmi živo dotýkajú.

Môj prístup sa dovoľáva každého z nás ako subjektov, našej subjektívnej schopnosti kvalifikovať viditeľné; rozpoznať v ňom znaky v poli obiehajúcich znakov; povedať, že to, čo nazývame obrazmi, môže a nemusí konštituovať či dekonštituovať subjekty, ktoré na ne hľadajú. Tu sa definícia vecí komplikuje, pretože treba vysvetliť, ako obraz – antropologicky – konštituuje vzťah medzi subjektmi i sám subjekt. Chcela som upozorniť na patristický prístup a na jeho zaujímavosť z hľadiska možného obohatenia našej reflexie obrazu a to ma prinútilo zaoberať sa antropológiou a psychoanalýzou. Obe mi umožnili vidieť, prečo sa otázka obrazu – genealogicky, z fylogenetického hľadiska (konštituovanie ľudstva) na jednej strane a z ontogenetického hľadiska (konštituovanie ľudského subjektu v jeho individualite a jedinečnosti) na druhej strane – zúčastňuje na genéze subjektu. Tak som pochopila, že subjekt, ktorý bol obrazu zbavený a ktorý si nemohol skonštruovať obraz seba samého, vytvoril v našej spoločnosti, tak plnej obrazov, skutočnú patológiu obrazu. Dospelo to k situácii, ktorá sa vyznačovala istými „útrapami“, k devalvá-

cii pohľadu; a to spôsobilo, že došlo k dekonštituovaniu obrazu a k upretiu hodnoty prvotnému narcizmu: Ako konštituuje samých seba v obraze, ktorý máme o sebe, vzhľadom na nejaký iný subjekt, vzhľadom na pohľad nejakého iného subjektu? Psychoanalýza, psychopatológia, texty o psychóze mi objasnili skutočnosť, že obraz je vo vzťahu k pôvodu subjektu konštituujujúci. Uvedomila som si, že aj z fylogenetického hľadiska samo ľudstvo poukazovalo na seba ako na ľudstvo tým, že zaznamenávalo znaky, ktoré, skôr, ako sa stali svedectvom o nejakej reči či písme, označovali *modus imaginis*, modus obrazu ako prvé gesto separácie. Keďže obraz sa stáva podmienkou prístupu každého z nás k symbolickým operáciám slova, môže separovať, byť operátorom separácie. Napríklad bábätko, ktoré nemá nijaký prostriedok na to, aby konštruovalo svoj vlastný synestetický a zároveň vizuálny obraz, na to aby k nemu dospelo, je dieťaťom, ktoré nikdy nezačne hovoriť. Prípady autizmu, afázie, detskej psychózy sa preto liečia tým, že sa k veciam prístupí prostredníctvom obrazu: necháme pacientov kresliť. Opäť sa vychádza z konštrukcie obrazu.

Ak sa subjekt konštruuje, je pochopiteľné, že cirkevní otcovia označovali slovom *eikon* niečo, čo konštituovalo vzťahy medzi subjektmi. Politické, teda spolužitie v gréckom zmysle, je konštituované *eikonom*, pretože určuje postupy, protokoly subjektivizácie. Bez obrazu niet subjektu. To je veľmi dôležité. V procese zvecňovania sa modla o to viac stáva modom, v ktorom subjekt nie je utváraný viditeľným, ale je redukovaný na stav objektu: modla premieňa subjekt na vec tým, že premieňa na vec jej obraz.

V tomto zmysle jestvuje skutočná patológia obrazu, spôsobujúca, že tí, ktorí majú obraz samých seba len prostredníctvom predmetov, sú redukovaní na stav predmetu, a pritom sú presvedčení, že apropiácia a spotreba predmetov im umožní konštruovať obraz samých seba. Z hľadiska súčasných sociálnych „útrap“ možno konštatovať, že požiadavka rozpoznať svoju identitu na základe spotreby predmetov vyvoláva násilie. Nieкто, kto nemá nijaký prostriedok na to, aby bol nejakým iným pohľadom rozpoznaný v sociálnom poli, sa pokúša upútať tento pohľad spotrebou predmetov, ktoré mu z pohľadu druhého dávajú určitú identitu. Na to bude potrebovať veci značiek Nike, Lacoste atď. Spotreba značkového tovaru sa stáva ukazovateľom identít. Odrazu nás začínajú kvalifikovať, identifikovať predmety, ktoré sme schopní spotrebovať. Chceme sa identifikovať. Robíme zo seba samých predmety a myslíme si, že toto stávanie sa predmetom je jediný spôsob, ako si získať pohľad druhého a určité uznanie, hrdosť. Sme ako v bláznivom príbehu: Ľudia sa stávajú zločincami, pretože nemajú nijaký obraz seba samých. Vnútorne sú tak diskvalifikovaní, že ich absolútna bolesť plodí absolútne násilie, ktoré im dáva chuť zabiť, zomrieť.

**M. F.:** *Aby sme upresnili kultúrnu rolu pojmu eikon, vráťme sa ešte raz k terminológii. V knihe Image, icône, économie sústreďujete pozornosť na fakt, že v mimokresťanských (antických a pohanských) kontextoch, slovo „oikonomia“ označovalo všetko, čo sa týkalo správy a administratívy majetkov (ekonómia) a zároveň viditeľnosti (ikonómia). Uvádzate aj to, že pojem „ekonómia“ sa stal v čase byzantskej obrazoboreckej krízy leitmotívom obrany obrazov. Mohli by ste vysvetliť dôvody a význam prenosu pojmu „ekonómia“ do kresťanského kontextu?*

**Marie-José Mondzain:** Pre mňa bolo objavom zistenie, že cirkevní otcovia po svätom Pavlovi konštruovali doktrínu *eikonu* na základe niečoho, čo stavali do protikladu k „teológii“. Obraz je ekonomickým – teda antiteologickým – vzťahom. Ekonómia je reálny, historický, časový rozmer pohľadu. Označuje ono nepretržité vyjednávanie pohľadov medzi tým, čo je prítomné, a tým, čo je neprítomné. Život znakov jestvuje len vo vzťahu k určitej neprítomnosti a k určitej separácii od prítomnosti. Je úžasné, že sa „ekonómia“ stala operatívnym pojmom tejto konštrukcie, pretože sa dotýka úplnosti ľudských výmen: od výmeny a obehu znakov až po výmenu a obchodovanie s tovarom. To isté slovo! Na čom si zakladá? Zakladá sa na našej etickej a politickej zodpovednosti v poli viditeľného. Volba je na nás. Predmety za nič nemôžu. Nič nerobia, nezabývajú, čakajú.

Slovo „ekonómia“ nie je však objavom kresťanov: je prevzaté z klasickej gréčtiny, Xenofón a Aristoteles ho často používajú. Označuje celú domácu administratívu a správu, u Aristotela súvisí aj s administratívou mesta. Keďže u Aristotela model rodiny zostáva modelom politickej ekonómie, prechádza sa od správy a administratívy rodinného majetku otcom k správe a administratíve majetkov a služieb v sociálnom poli. A ten istý *oikonomos* sa stal správcom obce. To on bol poverený správou, administrovaním, regulovaním, účtovaním, strážením rovnováhy vo výrobe, v distribúcii, vo výdavkoch.

Slovo „ekonómia“ bolo do latinčiny v zásade prekladané dvojakou: ako *dispositio* a ako *dispensatio*. *Dispositio* je ako grécke *systema*, jeho obsahom je organizácia a jeho zmysel možno nájsť v *oikonomia*; organizácia. V teológii bol veľkým *oikonomos* Boh: veľký organizátor, usporiadateľ sveta, architekt kozmu. Aj preto bola ekonómia čoskoro stotožnená s prozreteľnosťou, s *cosmos*, čo v gréčtine znamená poriadok, krásu a svet zároveň. Sme vo svete, v ktorom si možno len všímať a obdivovať inteligibilitu, pravidelnosť, poriadok a krásu – *cosmos*. Pôvodom tohto *cosmos* je nejaký *oikonomos*: jednota, princíp bezchybnej racionálnej a estetickéj organizácie. Preto sa z *oikonomia* stala *pro-noia*, prozreteľnosť. Lenže odkedy sa v kresťanskom svete táto prozreteľnosť vložila do bezprecedentného historického praktizovania ekonómie, podporovaného kresťanskou predstavou inkarnácie, prozreteľnosť a poriadok sveta sa zmenili. V každom prípade sa už nešírili v režime, aký poznala kozmologická teológia, ale v inom: v režime dejín ľudí chápaných ako výdavok Boha (*dispensatio*). Táto zmena vyplynula z inkarnácie, spočívajúcej v dvoch základných veciach. Jednou je temporalizácia božstva, ktoré sa rodí, žije a zomiera: božstvo sa stáva časovým a historickým; a druhou je skutočnosť, že dovtedy neviditeľné božstvo sa stáva viditeľným. Temporalizácia a viditeľnosť, to sú dve charakteristiky inkarnácie. Odkedy to chcel Boh, odkedy to zorganizovala prozreteľnosť, bude treba integrovať túto príhodu, tento príbeh do *oikonomia* a konštatovať, že tento inkarnančný jav tvorí súčasť všeobecného plánu božstva, ktorý už nie je neviditeľným, inteligibilným, kozmickým plánom, ale ktorý sa stáva plánom historickým a viditeľným. Teda *eikonomia* – na ktorej homofónii so slovom *oikonomia* v gréčtine som už upozornila; Gréci vyslovujú „oi“ a „ei“ rovnako ako „i“ –, právo ikony, zákon ikony je tiež zákonom domu, nového bývania. Stal sa slovom, stal sa Otcom a prišiel bývať medzi nás. Tento zákon bývania, *oikosu* a ikony sú celkom homofonické; a myslím si, že nie sú len homofonické: sú synonymické. Ikonu nemožno oddeliť od histórie a od prozreteľnosti, od správy a administratívy sveta. Lenže – ako si veľmi dobre všimli latinskí myslitelia, hovoriaci nielen o *dispositio*, reorganizácii, ale aj o *dispensatio*, výdavku – v režime účtovníctva je táto ekonómia aj investíciou so všetkými potenciálnymi stratami a ziskami.

A v dobrej ekonómii je potrebné, aby bol výdavok investíciou prinášajúcou zisky. Z toho vyplýva, že zmŕtvychvstanie je modom, v ktorom bude strata prevýšená nespočítateľným, nesmiernym ziskom, ktorým je vykúpenie. V tom je zrejماً istá ekonómia, investícia a výdavok – veď to nie je len tak; poslať sem syna, obraz, a vydať ho vášni a smrti, to je veľké ekonomické riziko, ktoré na seba vzalo samo božstvo. Riziko bolo však dobre spravované, pretože trvá dodnes. Toto podujatie dodnes nevie, čo je bankrot.

**M. F.:** *Vo vašej knihe Image, icône, économie išlo o to, odkryť pramene súčasného imaginárna v obrazoboreckom spore z obdobia Byzantskej ríše (725 – 843). Hoci sa v súvislosti s „vojnamí obrazov“ často hovorí o teroristickom útoku z 11. septembra 2001 v New Yorku, možno sa zmieniť aj o nedávnom spore spôsobenom publikovaním Mohamedových karikatúr v istých dánskych novinách. Možno podľa vášho názoru, stotožňovať súčasnú cenzúru s byzantským obrazoborectvom? Sú medzi týmito dvomi stratégiami eliminácie obrazov nejaké rozdiely?*

**Marie-José Mondzain:** Každá moc má svoje obrazy a bráni opozičnej moci v tom, aby mala svoju vlastnú viditeľnosť. Tu sa dotýkame problematiky obrazoborectva. Ten, kto sa chopí moci, má monopol na obraz a jeho význam. Preto bráni druhému v prístupe k ikonickému zdroju alebo tento zdroj cenzuruje.

Lenže byzantské obrazoborectvo nebolo cenzúrou; bol to určitý spôsob ničenia mocienskej inštitúcie uznávajúcej moc obrazov. Tým, ktorí obrazy využívali, sa vyčítalo, že sa ich prostredníctvom zmocnili moci. Táto prax spočívala v odstraňovaní obrazov spadajúcich do kategórie moci, ktorú bolo žiaduce odstrániť, aby mohli byť nahradené obrazmi moci, ktorú bolo žiaduce založiť. Ten, kto ich ničil, si dobre uvedomoval, že obrazy mali moc, pretože sám sebe priznáva moc vytvárať svoje vlastné obrazy. Obrazoborci nie sú anikonicí: sú proti náboženským obrazom, obrazom, ktoré prináležia cirkvi, aby rozvinuli svetské zobrazovanie, zobrazovanie moci; jestvuje dokonca aj obrazoborecké umenie. Nejde teda o eliminovanie obrazov, ale o eliminovanie druhého, pokiaľ používa obrazy na to, aby sa zmocnil moci.

Okrem toho v Byzancii obraz nie je zámenkou. Naopak, obraz je to, o čo ide moci, obraz je sám dôvodom krízy. Každý sa chcel chopiť moci prostredníctvom vlastných obrazov a odstrániť obrazy druhého, aby mu vzal moc. To znamená, že obraz sa vtedy chápal ako čosi, čo má presvedčovaciu, podrobovaciu a reprezentačnú moc, o ktorú treba protivníka pripraviť.

Keď sa zakážu Mohamedove karikatúry, tak vôbec nie preto, že im chceme vziať moc, že chceme obrazy zbaviť ich moci. Deje sa to v úplne inom kontexte, v úplne inom politickom prostredí, ktoré je prostredím ideologického teroru. Mnohí sa touto historickou cenzúrou Mohamedových karikatúr nenechali oklamať, tvrdiac, že tvorba a denuncovanie karikatúr boli operáciou obojstrannej propagandy. Otázka obrazu tu bola celkom druhoradá: veď nešlo ani o karikatúry, ktoré by rozosmiali alebo by boli akokoľvek graficky zaujímavé. Len sa využil vizuálny pútač v podobe karikatúry na to, aby sa rozpútal ideologický konflikt, ktorý je sám osebe len maskou konfliktu ekonomického. Islam a náboženské presvedčenie sú dnes tým, za čím sa skrýva súperenie ekonomických mocností na trhu s ópium, naftou a zbraňami. Lenže namiesto toho, aby ukázali, že v tejto chvíli ľudia zomierajú kvôli ópiu, naftu a trhu so zbraňami, vytvára sa hrôzostrašná marty-



rológia, podľa ktorej sa ľudia navzájom zabíjajú z dôvodu kultúrneho šoku či nekompatibilnosti kultúr. Aj v prípade Mohamedových karikatúr sa vravelo, že konflikt sa zrodil z kultúrnej nesúmerateľnosti náboženstiev. Pre mňa ale toto všetko boli len simulakrá, teatrálna montáž na zakrytie toho, o čo z politického hľadiska v tomto konflikte ide.

Vezmime si iný príklad, príklad sôch Buddhu z Bamyanu. Celé stáročia boli tam, v islamských krajinách, ktorým až dosiaľ vôbec nevadili. Pre nich to boli modly, Boh druhých: netýkalo sa ich to, pretože to neškodilo ich vlastnému božstvu. Až vo chvíli, keď sa druhý stal nepriateľom, všimli si, že títo Buddhovia z Bamiyanu tvorili súčasť svetového kultúrneho dedičstva, chráneného UNESCOm, reprezentujúcim západnú kultúru, s ktorou vedú vojnu. Rozhodli sa zasiahnuť Západ na mieste, kde vyhlasuje svoje najvyššie hodnoty. Oni totiž nechceli zničiť buddhizmus, len zasiahnuť predstavu, ktorú si Západ robí o umeleckom diele a o kultúrnom dedičstve. Aj preto filmovali scénu deštrukcie. Videla som dokonca video, na ktorom bol film o deštrukcii predmetom, ktorý verejne upálili: filmuje sa verejné upálenie filmu za účelom vytvorenia filmu o verejnom upálení obrazov.

Nachádzame sa tu v situácii obehu toho, čo je viditeľné – a 11. september 2001 bol exemplárnym príkladom toho istého princípu: Keďže ste spoločnosťou predstavení, i my vám pripravíme predstavenie a urobíme z vás privilegovaných divákov vašej deštrukcie. Vedia, že Hollywood je neoddeliteľný od naratívnych modov, vybraných Pentagonom, pretože mu konštruje jeho vojnové príbehy a jeho legitímnosť. Hollywoodski scenáristi dodávajú Pentagonu scenáre, ktoré majú rozprávať mladým vojakom, aby ich presvedčili o legitímnej a hrdinskej veľkosti ich obetovania sa v Iraku. Ľudia majú radi, keď sa im rozprávajú príbehy, povedal George Bush v jednom svojom prejave: „*People like stories*“. Tak sa im tie príbehy rozprávajú. A keďže vojaci nevedia rozprávať príbehy, od Hollywoodu sa žiada, aby písal príbehy, ktoré sa budú vojakom rozprávať. V islamskom svete, ktorý vedie ekonomickú a finančnú vojnu so Spojenými štátmi americkými, je to také isté. Sme určovaní spektakulárnosťou: ekonomická a priemyselná organizácia predstavenia sa stáva témou príbehov, ktoré sa stávajú legendami, a to v tom zmysle, že obrazy bývajú sprevádzané legendami, aby sme im porozumeli. Toto rozprávanie je potrebné, aby sa legitimizovali operácie, ktoré sú z jednej i z druhej strany výlučne imperialistické. Ikona Bina Ladina je v oboch táboroch nevyčerpatelná.

Tak, ako bol obraz skutočne tým, o čo išlo v dobe obrazoboreckej vojny, tu je priemyselné zaobchádzanie s predstavením tým, čo zakrýva podstatu daného konfliktu. Nie je to však ani opak obrazoborectva, pretože v otázke obrazoborectva je denuncovanie modiel súčasťou skrytej problematiky moci. V súčasnosti participujeme na priemyselnom zaobchádzaní s modlami. Každý ničí modly druhého, pretože modly na rozdiel od obrazov možno zničiť. Už cirkevní otcovia veľmi dobre chápali, že obraz nemožno zničiť, pretože obraz nie je predmet. Keď zničíte ikonu, nezničíte obraz. Ak triafate posvätnosť, obraz to nemôže zasiahnuť; zničíte len predmet. Obraz je nezničiteľný.

**M. F.:** *V roku 2002 ste sa zúčastnili výstavného projektu Iconoclash, ktorý koncipoval filozof Bruno Latour v spolupráci s umelcom Petrom Weiblom. Po teoretickej stránke išlo o to, sústrediť pozornosť na problematiku tvorby a ničenia obrazov v troch rôznych kultúrnych doménach: vo vede, v umení a v náboženstve. Vy ste boli členkou vedeckej rady projektu. Ako by ste ho hodnotili vzhľadom na súčasnú reflexiu obrazu?*

**Marie-José Mondzain:** Táto výstava pre mňa znamenala tak trochu problém, pretože problematika, ktorú chcel Bruno Latour prezentovať, vychádzala priamo z mojej práce o ekonomii ikony a obrazoborectve. Nepochybne ma práve preto zaangažoval do projektu. Spôsob, akým som riešila otázku obrazoborectva, mu totiž vnukol predstavu, že by mohol celú problematiku obrazu riešiť v rôznych oblastiach v znamení pozitivity deštrukcie a v znamení reverzibility interpretácií násilia v oblasti tvorby. To – spolu s priateľským spojenectvom mnohých teoretikov a umelcov – mu umožnilo pripraviť celkom aktuálnu výstavu, teda takú, na ktorej bolo vidno formy deštrukcie v kritickom, ironickom, sarkastickom, dadaistickom, surrealistickom či vedeckom zmysle. No namiesto toho, aby sa vytvorilo miesto ukazujúce krízu viery vo všetkých rovinách, napokon z toho vznikla len výstava súčasného umenia: n-tá výstava súčasného umenia, v rámci ktorej sa odborníkom na súčasné umenie podarilo – raz lepšie, inokedy horšie – vnútiť istý počet umelcov ako tých, ktorí sú emblematickí pre túto pozitívitu deštrukcie. Myslím, že i napriek hojnosti prezentovaných diel a textov výstava zle zakrývala teoretické slabiny a konsenzuálnu organizáciu v otázke deštrukcie. Výstava *Iconoclash* prilákala množstvo ľudí, chcela vzbudiť úsmev a zároveň byť dostatočne epikurovskou a obveseľujúcou, pretože projekt sa týkal skupiny talentovaných a vzájomne sympatizujúcich osôb, ktoré začali dlhodobú spoluprácu. Nič konfliktné nemalo dať podujatiu skutočne politický rozmer. Pre Bruna Latoura, ktorý sa vyznačuje výnimočným špekulatívnym filozofickým myslením, bolo nepochybne veľmi vzrušujúce pomyslieť si, že sa stane kurátorom, predsedajúcim kultúrnym udalostiam, ktoré, navyiac, pokrývajú všetky oblasti: náboženstvo, vedu, umenie. V tom je istá moc.

Na výstave *Iconoclash* bolo ale zakázané hovoriť o islame. Vraj je to príliš chúlostívajúca téma! A pritom sme mohli mať veľmi zaujímavú sekciu: mohli sme si bez náznaku hanobenia povedať, že práve teraz je tá vhodná chvíľa vytvoriť priestor na pozitívnu reflexiu o zákaze a deštrukcii. Lenže zodpovední mali strach, že do Karlsruhe prídu teroristi!

Nediskvalifikujem to, čo sme videli, len chcem povedať, že ambícia podujatia vyplýva z túžby obsiahnuť určitú totalitu. Dnes sú výstavy udalosťami na trhu kultúrnej komunikácie. Myšlienky cirkulujú, predmety sa dávajú rozpoznávať, nie je však isté, či má myslenie čas skutočne sa obnovovať. V mnohých prípadoch programové zdôraznenie nejakého pojmu k napredovaniu myslenia neprispieva. Sme ale radi, že sme videli obdivuhodné predmety, ktoré by sme inak nikdy nemohli vidieť, pretože sa nachádzajú na opačnom konci sveta alebo sú väčšine neznáme. A ak sa aj predmet zdá byť na tomto mieste nenáležitý a kurátor výstavy sa rozhodol z neho urobiť niečo úplne iné, môžeme byť radi, že sme ho videli.

Historik môže nájsť množstvo súvislostí, môže sa stať expertom na prepojenia medzi obrazmi: napríklad medzi úžasnými maľbami z 15. storočia, ktoré boli na výstave *Iconoclash*. Nič proti tomu nemám; ak ich stotožníme s nejakým systémom, znamená to, že zabúdame, že obrazy tento systém presahujú. A keď sa svojím rozsahom so systémom kryjú, už nie sú operatívne. Práve preto sú tematické výstavy poznačené vnútorným paradoxom: sú povinné odôvodniť skutočnosť, že sa pojem svojím rozsahom kryje s prezentovanými predmetmi, keď sú však predmety dobre vybrané, do veľkej miery projekt presahujú. A to vedie k tomu, že sa projekt ukáže ako neúčinný.

Za zaujímavejší spôsob zoskupovania predmetov považujem výstavu zbierok. Tie nás vyzývajú sledovať zberateľov pohľad, ktorý počas jedného života zoskupoval veci. Pokúšame sa vstúpiť do histórie nejakého pohľadu, zachytiť niť nejakej senzibility s jej novými podnetmi, rizikami, bezuzdnosťou. Videla som výstavu zbierky darovanej D. Cordierom v Toulouse, obsahujúcej všetko, čo počas svojho života nazhromaždil: aj kmeň stromu, predmet z Nových Hebridov, nejaký talizman, predmet každodennej potreby, Mattov obraz, kresby Henriho Michauxa. Sú to dejiny istého pohľadu, ktorý sa celý život realizuje. Umelecké diela sú tam priamo medzi všetkým tým krásnym, prekvapivým, pochybným či znepokojivým, čo sa dalo za jeden ľudský život pozbierať.

**M. F.:** *Rada by som vám položila ešte poslednú otázku týkajúcu sa fotografie. Vo vašej knihe Image, icône, économie hovoríte o fotografii v súvislosti s obrazom acheiropietos, obrazom nevytvoreným ľudskou rukou. Uvádzate, že keďže každé fotografické gesto kladie otázku odtlačku, vynález fotografie bol prijatý ako potvrdenie možnosti vytvoriť obraz acheiropietos ako artefakt, a teda vyrobiť odtlačky-fetiše, ako sú Turínske plátno či Veronikina šatka. Mohli by ste vysvetliť, aký je vzťah medzi týmito obrazmi, považovanými za „pravdivé“, a pravdivostným nárokom dokumentárnej fotografie?*

**Marie-José Mondzain :** Otázka odtlačku je veľmi úzko spätá so skutočnosťou, že text, o ktorom ste sa zmienili, je venovaný konštrukcii jednej relikvie, Turínskeho plátna, teda, fotografii typu odtlačku, v ktorej išlo o fotografický odtlačok a o odtlačok skutočného tela. Hovorilo sa tu o tom, že fotografia, ktorá je už odtlačkom, odfotovala odtlačok, ktorý už sám bol negatívom jednej fotografie. Z perspektívy fotografie (ako indexu) je to snímka, ktorá sa zasúva sama do seba na spôsob matriošky. Dnes je veľká väčšina fotografickej produkcie digitalizovaná, teda už nie je indexová. Je pixelizovaná na báze binárneho systému, umožňuje všetky manipulácie.

Čo sa týka pravdivosti fotografie, už v čase, keď bola indexová, to bolo – v zmysle simulakra oživovaného vierou diváka – umenie nepravdivého. Obrazy nemajú ontologickú realitu. To som povedala ešte skôr, než sme hovorili o fotografii: *eikon* má status zdania. Jednoducho, skutočnosť, že fotografia môže byť určitou punkciou zo stavu sveta, nie je ešte dôkazom tohto stavu sveta na základe fotografie. To je jej paradox.

Aby to bolo zrozumiteľnejšie, odvolám sa na jeden film Jeana Eustachea, ktorý má názov *Alixine fotografie*. Tento úplne geniálny film predstavuje mladú ženu – fotografku, ktorá ukazuje istému mladíkovi, synovi Jeana Eustachea svoje snímky. Hovorí pritom, čo je na nich zachytené, dátum, hodinu, miesto, ročné obdobie ich vzniku, mená osôb, ktoré na snímke vidno. Je tu teda nejaký vzťah k reálnemu: Dozvedáme sa, že danú fotografiu urobila v Londýne pred tromi mesiacmi večer atď. Keď ale vidíme snímku, nevidno nič, čo by zodpovedalo tomu, čo hovorí. Spočiatku je tu istá korešpondencia, zakladá sa vágna vierohodnosť. Potom, postupne, v priebehu 18 minút a 18 snímok, sme na konci filmu, kde vidno nejakú izbu, pred oknom pracovný stôl, veci na stole, lampu, zrkadlo. Fotografka hovorí: „Ach, túto snímku som urobila pred tromi mesiacmi vo Fez, to je západ slnka nad Fez.“ „Fez sa tu dá ľahko rozpoznať,“ povie, a my vidíme ten pracovný stôl, okno atď.

Tento film jasne ukazuje, že snímka sa odvoláva na stavy sveta. Inokedy zase fotografka povie: „Aha, tu je jedna snímka.“ Vidno, že táto snímka bola urobená v aute, vodič

bol snímaný zozadu, je tam spätné zrkadielko, v ktorom vidno vrch čela. „Toto je spomienka z detstva, to je snímka môjho otca, teda vlastne môjho nevlastného otca, tak, ako som ho stále videla; cestovali sme spolu, bolo to v Spojených štátoch, medzi San Franciscom a už neviem čím, skrátka, bolo to v Spojených štátoch; ja som bola vzadu, videla som jeho dve veľké ruky na volante a z jeho tváre som videla len to, čo bolo v spätnom zrkadielku. Je to spomienka z detstva.“ A povie: „Je to spomienka z detstva, ale nie taká, s akou sa stretávame u detí, a práve preto je táto snímka spomienkou. Skrátka, je to snímka, ktorú som urobila nedávno na základe svojej spomienky.“ Postupne si uvedomíme, že sa dívame na snímku z detstva, ktorá však nie je snímkou z detstva: Fotografka pred mesiacom odfotovala jednu spomienku z detstva. Ten, koho vidíme, nie je jej otec a nie je to ani v Spojených štátoch: snímka tu vyvoláva hovorenie pri príležitosti slepoty, ktorú vyžaduje komponovanie pohľadu. Predmet, ktorý vidíme, sa medzi nimi vznáša ako príznak už neexistujúceho sveta, jej detstva, otca, ktorý je už mŕtvy, krajiny. Nevieme prečo má fotografka na základe tejto snímky potrebu povedať, že to bolo pred mnohými rokmi v Spojených štátoch, zatiaľ čo bola urobená pred mesiacom na pamiatku cesty s jej otcom. Tento film je majstrovským dielom o znereálnení pohľadu pri stretnutí s obrazom.

Mimochodom, z technického hľadiska sa fotografka vyjadruje o predmetoch pravdivo. V jednej chvíli napríklad vidíme snímku s dvomi bačkorami, podobnými tým van Goghovým. Predtým, ako ich uzrieme, vidno fotografku, ako hovorí: „No a toto je snímka, ktorú som urobila v Londýne v jednom pube, mám rada puby.“ A zrazu vidno tú snímku, na ktorej ukazuje vedľa bačkôr prázdne biele miesto. Povie: „Aha, ja som stála, bola som s týmito dvomi mužmi; tohto tu – ukáže jednu topánku – som už stratila z dohľadu, s druhým sa stále priateľím, mám rada atmosféru pubov.“ Rozpráva nejakú príhodu. A potom zrazu povie: „Na tejto snímke je dôležitá práve práca s rozostrením v dolnej časti“ – ktorá je rozostrená – „a s týmto bielym svetlom“ – presne, ako hovorí: všetko je biele –, „ktoré zostupovalo z rohu“ – a naozaj, je tam nejaké biele svetlo –, „to je spomienka na Anglicko“. Neprestajne sa pohybujeme medzi tým, čo vidno, a tým, čo fotografka hovorí, ale čo nevidno, t. j. medzi odkazom na obraz van Gogha, tým, čo dáva vidieť druhému, a tým, čo mu dáva pri ukazovaní počuť. Tento nesúlad medzi tým, čo dávame vidieť, tým, čo dávame počuť, a tým, v čo nechávame veriť, je režimom fotografie vrátane dokumentárnej fotografie.

To, čo o fotografii povieme, čo o nej napíšeme, čo o nej porozprávame, je podstatnou súčasťou toho, čo z nej dávame vidieť. Ak dávame nejakú snímku vidieť ako surový materiál, bez slova, bez toho, aby sme o nej čokoľvek povedali, vydávame ju videniu druhého bez toho, aby sme konštruovali vzťah medzi videním a dávaním vidieť prostredníctvom slov. Snímka nepotvrzuje reálne, ale – ako každý iný obraz – vždy uvádza do hry vzťah dôvery a viery jedného pohľadu v druhý pohľad.

V mojej práci o fotožurnalizme prisudzujem významné miesto tomu, čo sa povie o krajine a o chvíli, keď bola snímka urobená, tomu, čo mi dávajú vidieť, dôvodu, prečo bola snímka urobená, a jej význam pre toho, kto ju urobil. V mnohých prípadoch považujem snímku za nepotrebnú, nezaujímavú alebo prebytočnú, pretože už nie je adresovaná mne ako niekomu, kto by tiež mal možnosť konštruovať si po svojom jej význam. Hoci je nejaký účinok reálneho potrebný, obraz ho presahuje, a práve týmto presahom sa konštruuje sloboda druhého, na ktorého sa obraciame. Ak túto slobodu ponechávame, treba vedieť na akom základe môže byť zdieľaná: je to cesta rozličných režimov viery, ktoré

môžu siahať od dôverčivosti po dôveru a od dôvery k potrebe slobody.

Práve som napísala text, kde vzdávam poctu Sophie Ristelhueberovej, pretože sa nazdávam, že vo svojej práci o Iraku a Palestíne – kde nevidno ani vojnu, ani bojovníkov, ani obeť – neukazuje scény, neteatralizuje konflikt. Naopak, práve to, čo neukazuje, umožňuje vidieť a chápať. Podľa jej názoru je v priamej opozícii ku snímkam fotožurnalizmu: nie je to reportáž, jej predmet je politický a zároveň dostatočne umelecký, pretože autorka komponuje, pracuje, nerobí veci neuvážene.

Myslím si, že to dáva odpoveď aj na otázku, čo sme oprávnení žiadať od fotožurnalistov, ktorí pracujú až príliš horlivo (ako napríklad v časopise *Choc*, kde vidieť, kam až môže zájsť obscénne uchopovanie reálneho). Obscénnosť reálneho môže byť čímisi žalosťne triviálnym: je to úmysel všetko ukázať, namiesto toho, aby sa niečo odoberalo. Veď, ako hovorí Comolli o dokumentárnom filme, „keď idem natáčať nejaký dokumentárny film, začnem tým, že si položím otázku, čo neukážem. Začnem rozhodnutím o tom, čo neukážem“. Začne sa odoberaním, a až potom sa stane zrejším, čo sa necháva vidieť: konštruuje sa vonkajšok. A s fotografiou je to rovnako: vždy treba konštruovať jej vonkajšok.

*Zhovárala sa Michaela Fišerová.*

---

Vydavateľ vyjadruje svoju vďačnosť Francúzskemu veľvyslanectvu na Slovensku za podporu realizácie rozhovoru.

L'éditeur exprime sa gratitude à l'Ambassade de France en Slovaquie pour son soutien de la réalisation de l'entretien.