

KODAK

HANS BELTING

FACES
ZGODOVINA OBRAZA

Knjižna zbirka KODA

Hans Belting

FACES

ZGODOVINA OBRAZA

© Beletrina 2015

© Verlag C.H. Beck oHG, München 2014

© of the translation: S. Fischer Foundation by order of TRADUKI

Brez predhodnega pisnega dovoljenja Beletrine je prepovedano reproduciranje, distribuiranje, dajanje v najem, javna priobčitev, predelava ali druga uporaba tega avtorskega dela ali njegovih delov v kakršnemkoli obsegu ali postopku, vključno s fotokopiranjem, tiskanjem, javnim interaktivnim dostopom ali shranitvijo v elektronski obliki.

Prva ustanoviteljica študentske založbe,
predhodnice zavoda Beletrina,
je Študentska organizacija Univerze v Ljubljani.



CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

930.85:572.54
7.01

BELTING, Hans

Faces : zgodovina obraza / Hans Belting ; [prevod Alfred Leskovec]. -
Ljubljana : Beletrina, 2015. - (Knjižna zbirka Koda)

ISBN 978-961-284-087-7

279334912

Vse informacije o naših knjigah so dostopne tudi na: www.zalozba.org

HANS BELTING
FACES
ZGODOVINA OBRAZA

prevedel Alfred Leskovec

VSEBINA

UVOD: POSKUS ZAMEJITVE 9

I. OBRAZ IN MASKA V SPREMENLJIVIH POGLEDIH

1. Mimika, maske sebstva in vloge obraza 29
2. Nastanek maske v kultu 50
3. Maske v kolonialnem muzeju 63
4. Obraz in maska v gledališču 71
5. Od nauka o potezah obraza do raziskovanja možganov 93
6. Nostalgija za obrazom in posmrtna maska v moderni 112
7. Nekrologi obrazu: Rilke in Artaud 124

II. PORTRET IN MASKA. OBRAZ KOT REPREZENTACIJA

8. Evropski portret kot maska 132
9. Obraz in mrtvaška lobanja. Dva nasprotna pogleda 152
10. »Pravi obraz« ikone in »podobni obraz« 164
11. Spominski dokument in govorno dejanje obraza 173
12. Rembrandt in avtoportret. Upori proti maski 183
13. Nemi krik v steklenem zaboju. Sproščeni obraz 202
14. Fotografija in maska. Tuji lastni obraz Jorgeja Molderja 212

III. MEDIJI IN MASKE. PROIZVAJANJE OBRAZOV

15. Faces. Konzumacija medijskih obrazov 235
16. Arhivi. Nadzor nad obrazi množice 256
17. Video in živa podoba. Beg iz maske 273
18. Ingmar Bergman in filmski obraz 282
19. Prebarvanje in repliciranje obraza. Geste krize 296
20. Maov obraz: Državna ikona in popidol 308
21. Cyberfaces: Maske brez oblik 321

SKLEPNA BESEDA 331

BIBLIOGRAFIJA 333

SEZNAM SLIK 341

KAZALO OSEB 344

UVOD: POSKUS ZAMEJITVE

*Najzabavnejša površina na vsej zemlji
je za nas človekov obraz.*

Georg Christoph Lichtenberg,
»Südelbücher«, F. 88

9

1.

Zgodovina obraza? Spoprijem s temo, ki presega vse okvire in nas vodi do podobe vseh podob, s katerimi živijo ljudje, pomeni seveda zelo drzen poskus. In kaj je pravzaprav »obraz«? To je obraz, ki ga ima prav vsak izmed nas. Vendar je le obraz med drugimi obrazi, in obraz postane šele, ko pride v stik s temi drugimi obrazi, ko se zazre vanje ali ko se ti zazrejo vanj. To dejstvo odzvanja v frazi »iz oči v oči« ali »iz lica v lice« oziroma »iz obraza v obraz«, ki neposredni ali, če naj bomo še natančnejši, neizbežni stik, ki nastane med izmenjavo pogledov, označuje za trenutek resnice med dvema človekoma. Šele pogled in glas sta tista, ki obraz v najbolj dobesednem smislu naredita živega. In enako velja za mimiko obraznega izraza. Nadeti si izraz pomeni »narediti si obraz«, pokazati svoje čustvo ali »nagovoriti« drugega tudi brez uporabe besed – pomeni, povedano drugače, da svoj jaz pokažemo na lastnem obrazu in z njim, pri čemer pa se moramo držati določenih konvencij, če hočemo biti razumljivi drugim. Jezik razpolaga z različnimi izkušnjami, ki izvirajo iz obrazne mimike. Tu so še posebej zgovorne metafore, ki jih pozna vsak izmed nas in jih uporabljamo brez vsakršnega razmišljanja. Takšni metafori sta denimo »ohraniti obraz« ali »izgubiti obraz«, ki govorita o obvladovanju obraza ali njegovi ogroženosti, vodita pa nas do samega središča osebe, se pravi do njenega obraza, o katerem je govor.

Človek seveda ni vselej gospodar svojega obraza. Obrazi so namreč vezani na življenjski čas, v katerem se spreminjajo, svoj pečat jim prav tako vtisnejo tudi življenjske izkušnje. Obraze lahko tudi dedujemo, jih skupaj vadimo (denimo mati z otrokom) in se jih ne nazadnje tudi spominjamo, ko se hočemo spomniti kakega človeka.

10

V javnem prostoru prevzemajo obrazi, nasprotno, drugačne vloge in se prilagajajo konvencijam ali pa se podrejajo vseprisotnosti uradnih ikon, ki jih proizvajajo mediji in ki vladajo obrazom množic, namesto da bi stremeli k izmenjavanju pogledov z njimi.¹ »Obraz je naš družbeni del, medtem ko telo predstavlja naravo«. ² Tu se nam vsiljuje pomisel na masko, v katero spremenimo svoj obraz, ko hočemo igrati kako vlogo. Govorimo lahko celo o »obraznih modah«. Na ta način lahko tako imenovani »obraz časa« razumemo kot nekakšno uniformiranje obrazov, ki so značilni za določeno obdobje in ki jih danes razširjajo množični mediji. Seveda pa je takšen obraz tudi v resnici obstajal v zgodovinskih obdobjih, ko je bil nosilec prevladujočega, splošno sprejetega »tipa«, ki so ga vsi posnemali in mu hoteli biti podobni.³ Sem šteje tudi za posamezno obdobje značilni lepotni ideal, ki se kaže v preferiranju »gladkih, nežnih« ali »robotih, močnih« obrazov.

2.

Že zdaj je jasno, da »obraza« ni mogoče razumeti le kot individualne značilnosti, ki to seveda ostaja tudi v pogojih družbenih omejitev. Tako je pomeščanje obrazov v 19. stoletju zgodovinska posebnost; August Sander je, nasprotno, preobrazbe v nemški družbi po 1. svetovni vojni upodobil v svoji monografiji, ki ji je dal naslov »Obraz časa«. ⁴ S tem smo že prišli do problema, kako je mogoče govoriti o »zgodovini obraza«. Ta

1 Podrobneje v zvezi s tem glej v: Macho, 2011, v njegovi analizi moči podob.

2 Hanns Zischler v intervjuju o izbiranju nastopajočih in razdeljevanju vlog, v: Van Loyen/Neumann, 2006, str. 77.

3 »Obrazne mode« [Gesichtermoden] je naslov ene izmed številkk časopisa »Tumult«: Van Loyen/Neumann, 2006.

4 Sander, 1979.

predstavlja drugačno temo kot evropska zgodovina portreta, katerega začetki segajo v zgodnji novi vek in ki je z iznajdbo fotografije v 19. stoletju zašel v svojo prvo krizo (prim. II.8, II.14). Toda kaj pomeni »zgodovina« v našem primeru? Kakšen smisel lahko ima v okviru te knjige, če jo povsem na splošno razširimo na obraze? Tu naletimo na različne možnosti govorjenja o zgodovini obraza.

Življenjska zgodovina individualnega obraza je nekaj, kar je znano vsakomur, vendar tu ne more biti naša tema. Obraz se spremeni s starostjo, ko se življenjske črte v uvelo in od lobanje odstopajočo kožo vrežejo povsem enako kot tako imenovane mimične gube, ki so nastale zaradi nenehne dejavnosti obraznega izraza. Pričajo o individualni obrazni dejavnosti, ki se odvija v okviru ustaljenega mimičnega repertoarja in se zato vtisne v sam obraz. Na splošno je lahko obraz včasih videti starejši ali mlajši od telesa, ki ga nosi; takšna asimetrija nastane z njunim součinkovanjem v času življenja. Fiziognomija je prirojena, svoj pečat pa ji daje oblika lobanje. Vendar se koherentnost obraza, ki ga po dolgem času ponovno uzremo, včasih veliko jasneje kaže v glasu, katerega barva nas spominja na nekdanji obraz, tudi če se je ta močno spremenil. Obraz ostaja sicer skozi življenje isti, vendar ni več enak.

»Naravna zgodovina obraza«, kot jo je poimenoval Jonathan Cole, prav tako ni naša tema, čeprav je za izrazno zmožnost obraza še tako velikega pomena, kajti obraz, ki ga imamo, je prav tako kot izraz, ki mu ga damo, rezultat evolucije. Že Charles Darwin, ki se je svojčas opiral na ugotovitve, do katerih sta se dokopala Charles Beil in Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, je v središče svojega zanimanja postavil evolucijo »obraznega izraza ljudi in živali« (prim. I.5).⁵ Funkcijske motnje na obrazu pacientov dokazujejo, da lestvico izrazov, ki nam omogoča branje obrazov, proizvaja šele součinkovanje številnih obraznih mišic. »Uspešna diferenciacija na zavest in (...) čustveno subtilnost je potekala vzporedno z evolucijo obraza«, ki je izraz čedalje bolj ločeval od splošne telesne gestike in ga vezal nase. Cole je na podlagi ugotovitev, do katerih se je dokopalo preučevanje primatov, sklepal, da »razvoj niansiranih obrazov« sega v čas še pred jezikom in da je temeljil

II

5 Cole, 1999. V zvezi z Darwinom (1872) glej moja izvajanja v poglavju I.5.

na »naraščajoči kompleksnosti socialnih struktur«. ⁶ Zavest, za katero je obraz izoblikoval nekakšno živo zrcalo, je odločilno vlogo igrala tudi v razvoju individualnosti. Obrazni gibi, s katerimi razpolagajo ljudje, »so delno prastari« in so zatorej nekakšen odsev predzgodovine, delno pa so nastali s človekovo evolucijo. »Kolikor večjo razgibanost in izrazno sposobnost je dobival obraz, toliko bolj pretanjen je postajal tudi njegov čustveni jezik.«

12

Vendar se je ta evlucijski proces zaključil, še preden so se razvile nam znane kulture. Šele v njih je obraz privzel pomene, ki segajo čez samo naravo in jo interpretirajo. Sem sodijo poslikani ali tetovirani, naličeni in stilizirani, igrani in negibni obrazi. Nekaj podobnega velja tudi za umetne maske kot artefakte, ki odražajo obraze in ki si jih dajemo na obraze. Masko je izumil že predzgodovinski kult mrtvih, da bi truplu z njo povrnil izgubljeni obraz (prim. I.2), in šele v novoveški evropski kulturni in socialni zgodovini je postala nekaj, kar prej povezujemo z lažjo in krinko obraza, namesto da bi jo razumeli kot njegovo namestnico. V samoupodabljanju z živim obrazom igrajo pomembno vlogo norme, ki so jim svoj pečat vdahnile kulturne tradicije. Kulture se razlikujejo tudi v pojmovanju obraza, vendar pa ne na enak način kot rase.

3.

Kulturna zgodovina obraza je seveda odprto polje, ki ga ni mogoče skriti na en sam pojem. Sigrid Weigel je opozorila na zgodovinski pomen portreta, ki je bil vselej hkrati tudi rezultat interpretacije obraza. »Kot zunanjščina bitja, obdarjenega z afekti ali čustvi, je obraz v evropski kulturni zgodovini postal zgoščena podoba človeškosti.« In ravno takšno podobo nam danes vedno znova prikazujejo mediji in umetnost. Kot lahko razberemo iz »emocionalnih kodov in umetniških tehnik«, je »zgodovina obraza predvsem tudi zgodovina medijev«. Zato se tudi spleta raziskati ohranjene in današnje artefakte, če se raziskovanje razširi na »po-

6 Cole, 1999, str. 265.

glede na obraz z območij onkraj uhojenih poti fiziognomije«. ⁷ Hkrati je obraz že sam po sebi »medij izražanja, samoupodabljanja in komuniciranja«. Zato so konvencije žive obrazne dejavnosti prisotne tudi v artefaktih in nas ne nazadnje pripeljejo do vprašanja o zrcalnem razmerju med podobo in življenjem.

Drugačen model kulturne zgodovine obraza sta razvila Jean-Jacques Courtine in Claudine Haroche, ki svojo »Zgodovino obraza« (»Histoire du visage«) razumeta kot socialno zgodovino čustev v evropskem novoveškem obdobju med 16. in zgodnjim 19. stoletjem. ⁸ Tedaj se je v civilni družbi izoblikovalo več različic individualnosti. Pri tem je šlo za nasprotje med samoizražanjem (torej hotenjem po kazanju lastnih čustev) in samonadziranjem (se pravi prisilo ali hotenjem po uravnavanju čustev). Fiziognomika je poskrbela za gradivo, potrebno za oblikovanje vedenjskega kodeksa duha, v katerem je individuum lahko bil »zunaj sebe« ali pa je šel »sam vase«. Tako lahko govorimo o dveh »dejavnostih obraza«, ki ju družba zahteva ali dopušča. ⁹ Tega ne dokazujejo le besedila, temveč tudi slike iz posameznega obdobja, iz katerih lahko še danes razbiramo obrazne dejavnosti tedanje družbe.

Avtorja se izrecno sklicujeta na model »zgodovinske antropologije«. Jacques Le Goff je s tem izrazom razumel tako materialno kakor tudi moralno zgodovino (*histoire morale*) družb, v katerih človekovo živo telo hkrati odseva tudi socialno realnost. ¹⁰ Jean-Claude Schmitt, ki mu je na École des Hautes Études sledil kot zgodovinar, je pomembno razširil manevrski prostor te antropologije, ko je predložil prvo skico »splošne zgodovine obraza, ki jo je treba še napisati«. ¹¹ Pri tem je uvedel trojno razlikovanje obraza, namreč kot znaka identitete, kot nosilca izraza in kot mesta reprezentacije – tako v dobresednem smislu odslikavanja kakor v simbolnem smislu nadomeščanja. »Če je obraz že sam po sebi

⁷ Weigel, 2012a, str. 6 isl.

⁸ Courtine/Haroche, 1988, str. 15 isl.

⁹ Prav tam, str. 276 isl.

¹⁰ Jacques Le Goff, *Conclusions*, v: isti (ur.), *Objet et méthodes de l'histoire de la culture* (Pariz 1982), str. 247.

¹¹ Schmitt, 2012, str. 7.

znak, nadomešča tudi vse tisto, kar mu pripisujemo, in slednjič tudi vse, kar nam skriva.«¹²

14

»Zgodovinska antropologija« se sicer na splošno ukvarja s človekom (in njegovim obrazom), vendar hkrati vanj usmerja tudi pogled, kakršen se je udomačil v zgodovinski znanosti. Nasprotno pa se je Georges Didi-Huberman odločil za »antropologijo obraza«, ki presega posamezna obdobja in kulture, in je svaril pred »zgodovino obraza«, ki se omejuje na zgodovinsko gramatiko obraznega izraza, saj v berljivi fiziognomiji zelo hitro trči ob »etnocentrični argument«.¹³ Po drugi strani pa tudi splošna »gramatika obraza«, ko zapusti zgodovinski kontekst, kmalu trči ob svoje meje. Razlika med prezenco in reprezentacijo sicer ponovi razliko med obrazom in podobo, če reprezentacija nujno vključuje odsotnost obraza.¹⁴ Vendar tudi živi obraz proizvaja neko mimično reprezentacijo ali reprezentacijo v obliki maske, da bi nam na ta način pokazal ali skril samega sebe, svoje sebstvo. Človek za reprezentiranje uporablja svoj lastni obraz. Reprezentira vlogo v življenju.

4.

V nadaljevanju bomo poskušali obraz vedno znova iskati v drugačnem zgodovinskem kontekstu, saj njegova zgodovina ni nekaj, kar bi lahko umestili v linearni proces, temveč se nenehno spreminja in vselej prinaša nove vpoglede v to temo. Zgodovina kot pripovedna oblika nam torej ponuja možnost govorjenja o obrazu in njegovi socialni ali kulturni praksi oziroma dejavnosti, ne da bi ga nenehno zvajali na obče pojme. Področje kultur ne pozna zgodovine v edninski obliki. V tem smislu bi morali pravzaprav govoriti o »zgodovinah« obraza, ki lahko vselej predstavljajo le nekakšen izbor, ki mu druge zgodovine oporekajo. Zato tudi omejevanje na evropski prostor ni bil program, temveč prej nekakšen kompromis. Namreč le tako je bilo mogoče obvladati in v besedilo zajeti

¹² Prav tam, str. 12.

¹³ Didi-Huberman, 1992, str. 23.

¹⁴ Prav tam, str. 16.

vse gradivo s področja, ki je že samo po sebi komajda pregledno. Prekoračevanje evropskega okvira prinaša s sabo odpiranje povsem novih vprašanj, ki se jih lahko v tem uvodnem delu vsaj dotaknemo z nekaterimi primeri. Ne nazadnje je literatura o obrazu razporejena povsem neenakomerno in na področju primerjanja posameznih kultur je etnologija edina, ki je, denimo v diskurzu o maskah, razvila nekaj primernih modelov.

Pojem »zgodovina« je torej tu mišljen le kot praktičen okvir, in ne kot obvezujoča maksima. Bralcu nasprotno ponujamo izkustvo dejstva, da nam zgodovina kot celota, ko hočemo z njo povezati temo obraza, vedno znova spolzi iz rok. Kajti o zgodovini lahko v našem okviru govorimo le tedaj, ko jo gledamo z določenega zornega kota, in brž ko zorni kot spremenimo, se spremeni tudi zgodovina. To velja denimo za zgodovino portreta, ki jo v nadaljevanju pripovedujemo in hkrati kritično preizprašujemo kot evropsko (namesto univerzalno) temo. Enako velja za zgodovino današnjih množičnih medijev, v katerih obrazi, kot se zdi, izginjajo, vendar kljub temu dokazujejo trdovratno odpornost na prihajanje in odhajanje vsakokrat najnovejših medijev. K zgodovinski pripovedni obliki nas vabi tudi zgodovina gledališča in igralca, kar se kaže že v dejstvu, da igralec v novem veku stopa na oder brez maske in mora s svojim obrazom prevzemati antične vloge maske. In ne nazadnje je zgodovinska tema tudi sama zgodovina znanstvenih disciplin, kot sta nauk o potezah obraza (fiziognomika) in raziskovanje možganov.

15

5.

Eden izmed podsklopov kulturne zgodovine obrazov je tudi zgodovina maske. Seveda številne raziskave o maski sploh ne govorijo več o obrazu. Zanje se zdi, da obravnavajo povsem drugo temo, še več, da so celo v nasprotju z zgodovino obraza. Kljub temu pa se maska vselej uporablja kot medij obraza in je kot taka spremljala ali pa sploh proizvajala najrazličnejše interpretacije obraza. To velja že za najstarejše maske, kar jih sploh poznamo. Te niso le posnemale obraza po smrti v glini in barvi, temveč so ga upodabljale tako rekoč z retrospektive življenja (I,2). Richard

Weihe je v svoji knjigi o maskah tematiziral ambivalentnost obraza in maske in jo označil za »paradoks«.¹⁵ V dvojnosti, značilni za enotnost ali nasprotnost med obrazom in masko, »se manifestira za masko značilna dialektika kazanja in skrivanja«. Z enačenjem maske in obraza (maska je obraz) v grškem antičnem kultu in gledališču nastane nekakšna »prozaična enotnost«. V novem veku se, kot trdi Weihe, z enačenjem maske in osebe izoblikuje »homo duplex«, kot ga je poimenoval Emile Durkheim: Ta je »model človeka, ki v sebi združuje naravo in kulturne tehnike: *sebstvo kot vlogo*«.¹⁶

Marcel Mauss je masko v enem izmed svojih poznejših predavanj iz leta 1938 opredelil kot »socialno osebo«, ki si v nasprotju z »jazom« pripisuje nekakšen stalni tip ali vlogo, s katero hoče ali mora komunicirati v družbi. Oseba je maska. Nasprotno pa je Erhard Schüttzel opozoril na dejstvo, da je masko v zgodnjih družbah zaznamovala močno opazna ambivalentnost: zastopa lahko tako družbo (torej vlogo in osebo) nasproti tuji naravi kakor tudi naravo z njenim magičnim nabojem nasproti družbi. V tem okviru lahko vabi h komunikaciji in torej odpravlja distanco do svojega občinstva ali pa ustvarja novo distanco.¹⁷ Takšni razmisleki potrjujejo temeljni pomen maske, ki vzpostavlja tesno povezavo z zgodovino obraza. Maska je bila določena za to, da vstopa v interakcijo z živimi obrazi in jih nagovarja na dva načina. To je po eni strani vse do groze stopnjevani izraz vzbujenosti, ki presega izrazno zmožnost človekovega obraza, po drugi strani pa popoln mir zamaknenosti, ki kroti nemir na živih obrazih kulturnega občinstva. Oba tipa mask se lahko uporabljata v enakem kontekstu in drug za drugim. Interakcija tu pomeni, da maske doživljamo kot obraze, na katere se podobno kot pri izmenjavanju pogledov odzivamo, torej jim nehote odgovarjamo z živim obrazom.¹⁸

¹⁵ Weihe, 2004, str. 13 isl.

¹⁶ Prav tam, str. 349.

¹⁷ Schüttzel, 2006, str. 54 isl.

¹⁸ Na tem mestu se zahvaljujem Thomasu Hauschildu za spodbude za ta ekskurz in tudi za opozorilo na Fritza Kramerja in njegovo delo *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika* (Frankfurt ob Majni 1987), v katerem raziskuje komplementarni vlogi maškarade in obsedenosti.

Ambivalentnost obraza in maske postane nenadoma opazna povsod, kjer prihaja do motenj ali prekinjanj živega součinkovanja pogleda in mimike, kar se lahko dogaja na dva načina, ki pa imata na nas podoben učinek. Po eni strani se to dogaja tako, da nosilec umetne maske, torej maske iz usnja, lesa ali mavca, v nas zre in nas gleda s svojimi živimi očmi skozi očesni odprtini na maski. Pogled, ki ga nenadoma ne moremo več interpretirati, dobi tedaj grozljivo moč, za katero se nam zdi, da smo ji prepuščeni na milost in nemilost. Spričo takšnega pogleda, ločenega od obraza, nismo več sposobni izmenjave pogledov, ki je sestavni del temeljnega izkustva našega obraza. Vendar lahko pride do prekinitve tudi na drug način, namreč ko nekdo stopi pred nas z živim obrazom, ne pa tudi s pravimi očmi. Že slepec nosi na svojem pravem obrazu nevidno masko. Vendar se strah predrami tudi tedaj, ko oči pokrivajo temna očala ali celo umetne oči. To različico poznamo iz »Orfejevega testamenta« iz leta 1960, zadnjega filma, ki ga je posnel Jean Cocteau. Igralci, ki upodabljajo bogove, tu nastopajo z umetno zakritimi, velikimi in neživimi očmi, ki ne spreminjajo svojega izraza, in tudi sam Cocteau se na enak način še v času svojega življenja spremeni v (posmrtno) masko.¹⁹ Tu ne pomaga več niti mimika: ko se v pogledu izklopi živi pogled, pravi obraz otrpne v masko. Pri tem sploh ne potrebujemo pomoči lažnih oči, temveč svojemu obrazu, ki je na ta način postal »neprediren«, kratko malo pustimo, da zatem, ko opustimo ves svoj izraz, sam od sebe otrpne v masko.

17

6.

Umetna maska se je uporabljala na nosilnem objektu, ki v sebi nosi trajanje vseh stvari, vendar pa je v kultu potrebovala živega nosilca z glasom in pogledom. Odvisna je bila od plesalca, ki jo je s tem, ko si jo je nadel, šele naredil za nekaj živega. In nasprotno velja za živi obraz, da tedaj, ko ga upodobimo, v tej reprodukciji takoj otrpne v masko, na kateri ni več

¹⁹ Lucien Clergue, Jean Cocteau and the Testament of Orpheus. The Photographs (New York 2001), str. 107 in 120.

mogoče spremeniti izraza. V tem drugem smislu nas je zgodovina obraza dosegla tudi v izročilu mask, ki odslikavajo obraz, vendar niso obrazi. V obeh pogledih pride do oblikovanja tipov, ki pa ne vključuje obraza, saj ta obstaja le v življenju in je tako mnogostranski ali nedojemljiv, vendar tudi bežen in minljiv kot samo življenje. Obraz je tudi v tej knjigi bežišče vseh podob, ki vselej podležejo času in klonejo pred neupodobljivostjo obraza, kar pomeni, da v tekmovanju z živim obrazom vselej zaostanejo za njim kot poraženke (prim. III.16).

Raziskava, ki tematizira obraz, je podobna lovu na metulje in se mora pogosto zadovoljiti z dvojniki ali derivati, ki le malo razkrijejo o življenju in skrivnosti obraza. Miselni tok naše raziskave zato ne bo vselej tekel sistematično, temveč bo pogosto prihajalo tudi do nenadnih sprememb smeri, da bo lahko zajel tudi druge poglede oziroma plati obraza. Takšen postopek nam nalaga sama tema, če nočemo žrtvovati njene mnogopomenskosti. Vse, kar lahko zapišemo in povemo o obrazu, je le ogledalo za to, kar ni tu v svoji neposrednosti, temveč je obdano s kulisami, s katerimi so družbe in kulture obdale obraz. Frontispic te knjige, ki izvira iz filma Ingmarja Bergmana (prim. III.18), prikazuje iskanje obraza kot seganje z roko v prazno, kajti obraz se je v tem primeru umaknil v daljno podobo, ki je roke ne morejo prijati. Obraz se na novo rodi z vsakim človekom ter se skupaj z njim postara in umre, ne glede na to, kakšne življenjske razmere vladajo v njegovem času. Tudi vsi alternativni koncepti in demontaže obraza niso nič drugega kot gole epizode v njegovi družbeni praksi, ki jih obraz vselej preživi in naknadno arhivira. Tako lahko nevidno središče te knjige, se pravi obraz, iščemo le na njegovem socialnem in kulturnem obrobju. Je življenje v njegovi surovi, neobdelani obliki in torej narava v družbeni praksi.

Poglavja v tej knjigi so zaključene enote in vsako izmed njih obravnava poseben vidik oziroma posebno plast obraza, da bi na ta način skozi zaporedne pripovedi kar najbolje osvetlila njegovo večplastnost. Seveda pa so tudi tematsko povezana in na ta način zrcalijo drugo drugega, kar še zlasti velja za drugi del, ki je posvečen portretu kot maski in ki to vrsto maske spremlja vse do pojava fotografije. To velja tudi za tretji del, v katerem nam osrednji okvir ponuja tako imenovana medijska doba. Nasprotno pa takšen okvir ni na enak način in takoj opazen tudi v pr-

vem poglavju, temveč se vzpostavlja šele postopno in tako rekoč poskusno. To se začne s pričakovanjem, da bo bralec obraz in masko v osnutku »zgodovine obraza« sprejemal kot eno samo, skupno temo in ju torej ne bo ločeval kot dvoje strogo ločenih stvari. Zato bomo maske sebstva in vloge obraza v prvem delu najprej prikazali s skupnih vidikov, čemur bo sledila nekakšna cezura, s katero se bo umetna maska predstavila kot nosilna maska v dveh povsem različnih situacijah. Tu imam na eni strani genealogijo maskovnega rituala v kultu, ki že v predzgodovinskih časih odpira kulturno zgodovino obraza. Po drugi strani pa imamo ponovno srečanje z masko kot eksotičnim objektom v muzejih kolonialnega obdobja, pri čemer masko zatem, ko absolviramo moderno, nenadoma doživljamo kot nekaj tujega in nerazumljivega.

19

Nošenje maske v gledališču obraz takoj umesti v nekakšno dvojno perspektivo, ki jo odpre antična raba maske in ki v novoveškem gledališču doživi nam vsem dobro znani, a vendarle nepričakovani zasuk. Kajti maska se v novem veku ne vrne več na oder, pač pa igralčev obraz prevzame odrske vloge maske, s čimer postane model družbene maske (na dvoru in nato v meščanstvu). Nova izdaja antične fiziognomike kot domnevno zanesljivega nauka o potezah obraza, ki je svoj vrhunec dosegla v Lavaterjevih spisih, je za sabo pustila razočaranje, ki je kot znanstvena dediča fiziognomike proizvedlo frenologijo in raziskovanje možganov, pri čemer se je pozornost od obraza preusmerila v preučevanje človekovega organa (in se ni več osredotočalo na preučevanje človekovega značaja). Obraz se je slednjič tako zelo pomaknil na senčno stran pozornosti, da je novi kult posmrtnih maske kot resničnega obraza nase pritegnil vso moderno nostalgijo za obrazom. Na predvečer tega razpoloženja je Rilke potem, ko je doživel velemestni Pariz, napisal celo nekakšno poslovilno pesem obrazu.

Drugi del se začneja z bržkone nepričakovano tezo, da imajo druge kulture masko, medtem ko so Evropejci namesto nje razvili portret. Reprezentiranje obraza (bodisi kot nadomeščanje bodisi kot spominjanje) je bilo preneseno na nemo podobo, ki sicer preživi obraz, vendar ne nadoknadi njegovega življenja. Takšno razumevanje portreta je v nasprotju z navdušenim sprejemanjem naslikanega obraza kot pristnega in podobnega živemu, ki se kot kak *cantus firmus* vleče skozi sleherni

presojanje portreta. Toda ta podobnost je bila vezana na mrtvo površino, ki so se ji umetniki postavljali po robu v avtoportretu. Nenadoma so se s strahom zavedli, da v lastnem obrazu ne morejo upodobiti svojega sebstva, ki so ga imeli v življenju. Zato se problemi maske v avtoportretu koncentrirajo kot v kakem žarišču. Slikar Francis Bacon se je tudi pri upodabljanju svojih prijateljev in modelov vse življenje bojeval za to, da bi razvnel, oživil nemo masko in na mesto gole podobnosti na silo vrnil mimično življenje.

Andreas Beyer je to temo v svoji veličastni knjigi o evropskem portretu privedel do skrajnih meja umetnosti, vendar je moral tudi sam ugotoviti, da ni prišlo do teorije portreta, ki bi zadostila temu pojmu,²⁰ medtem ko Georges Didi-Huberman znova spremeni temo tako, da analizira sam po sebi protislovni »portret«²¹ brezimnežev, še več, množic, v katerem je predmet upodabljanja ljudstvo, ki se hkrati izmika temu upodabljanju.²¹ Svoj obraz prisilno kažejo tudi ljudje, ki bodisi že takoj v naslednjem trenutku znova izginejo ali pa so na pragu smrti in tik pred tem, da za vselej izgubijo svoj obraz. Ta dvopomenskost pojavljanja in izginjanja je značilna za serijo prastarih obrazov (*faces*), ki jih je v osemdesetih letih 20. stoletja v svoj objektiv ujel fotograf Philippe Bazin. Medtem ko imajo takšni obrazi svojo zgodovino že za sabo, se ta zgodovina pri novorojenčkih, ki jih je Bazin upodobil v poznejši seriji, ni še niti začela in je zato tudi ni mogoče razbrati z njihovih obrazov. Prihodnji in nekdanji obraz ostaneta zabeležena le na sliki.²²

Asimetrija med obrazom in njegovimi upodobitvami se kaže že v tem, da se obrazi na portretih ne morejo starati, a se vendarle starajo skupaj z medijem, ki kot slika na sebi zbira le prah ali pa kot fotografija porumeni. Četudi je slika ali fotografija narejena po živem obrazu, ne ujame življenja, temveč mu ukrade čas, v katerem je mogoče obraz že tudi v samem trenutku njegovega posnetka gledati le za nazaj. Oscar Wilde je to razmerje med podobo in življenjem izrazil z nepozabno parabolo svoje pripovedi o »sliki Doriana Graya«, in sicer tako, da je z obrnitvijo podo-

20 Beyer, 2002.

21 Didi-Huberman, 2012b.

22 Podrobneje v zvezi s tem glej v: Didi-Huberman, 2012b, str. 35–47.

be in življenja pokazal paradoksnost, ki vlada med njima. Na podlagi infernalne pogodbe o nesmrtnosti Doriana Graya se zgodi, da se s časom stara le slika, medtem ko obraz vse življenje ohranja svoj mladostni videz. Lahkoživec mora zato skrivati svojo sliko, saj je postala nezaželela maska resnice, medtem ko se je njegov obraz spremenil v masko, ki taji življenje in njegovo trajanje. Že Peter von Matt je v svojo »Literarno zgodovino človekovega obraza« vključil ekskurz o »načelni neopisljivosti človekovega obraza«, ki seveda velja za literaturo in besedni opis, a mora prav tako veljati tudi za podobe, čeprav se zanje zdi, da so v veliko tesnejšem odnosu z obrazom.

21

Tudi fotografija, ki je prinesla dolgo iskano jamstvo podobnosti, je bila kmalu razočarana, saj je konzervirala le čas svojega nastanka. Zato so tehnike tako imenovanih živih slik, bodisi v kinu, na televizijskem zaslonu ali na zasebnih posnetkih, obljubljale beg iz fotografije kot maske. Vendar so tudi one ustvarile novo oviro, kajti posnetek s kamero je vselej nekaj, kar se je tedaj, ko se slike prenašajo na zaslon, že zgodilo. Življenjska doba novih tehnik se je v primerjavi s staro fotografijo na splošno drastično skrajšala, in zdaj se nenehno pojavljajo nove metode konzerviranja, s katerimi se poskuša podaljševati rok zapadlosti. Zato se je za shranjevanje bežnega obraza na slikah sprožil pravcati interni krogotok med eno in drugo reprodukcijo.

Doba množičnih medijev, ki predstavlja temo tretjega dela, je sprožila brezmejno proizvodnjo obrazov in s tiskanjem slik ali hollywoodskimi filmi ustanovila pravcati novi kult obraza. Thomas Macho imenuje te javne obraze »vzori«, vendar ne v etičnem ali socialnem smislu, temveč v tem smislu, da vselej obstajajo, ne da bi jih sploh hoteli.²³ »Prominentni obrazi« so postali medijski proizvodi. Namesto na posameznega gledalca se obračajo na brezimno množico, ki poskuša v njih tako rekoč ponovno najti svoj lastni, kolektivni obraz. Hkrati je moderno velemerstvo proizvedlo nujnost »arhiva« za policijsko evidentiranje obrazov, ki se tako zlahka porazgubijo v množici (prim. III.16). Nasprotno pa se je lahko prominentni obraz izpraznil in spremenil v stereotipni kliše ter kljub temu – ali pa prav zaradi tega – v javnosti nastopil svoj zmagoslavni

23 Macho, 2011.



Slika 1

Nusra Latif Qureshi, *Did You Come Here to Find History?*, 2009.

pohod. Tako je revija »Life« v tridesetih letih 20. stoletja svojim bralcem ponujala vse tiste *faces*, ki so v ritmu časa stopali v središče pozornosti (prim. III.15).

Filmski obraz ima za sabo svojevrstno, zelo dinamično zgodovino, ki je predmet številnih raziskav.²⁴ Pri tem je v središču posnetek obraza v velikem planu, ki je vezan na tehniko filmske montaže. V tem sklopu je film prinesel nova spoznanja o berljivosti ali prosojnosti obraznega izraza. V »učinku Kulešova« se je pokazalo, da lahko izraz obraza ostane enak, vendar si ga je mogoče odvisno od kadra, v katerem nastopa, razlagati na popolnoma različne načine (prim. III.18). V filmu Ingmarja Bergmana »Persona«, ki ima v naslovu star pojem za masko, obraz ni le motiv in tehnika, temveč je dejanska tema, ki se razvija v dvogovoru med dvema »podobnima obrazoma«, med govorečim in nemim obrazom (prim. III.18).

Maov obraz predstavlja ogledalo dveh temeljno različnih družb, ki danes v svetu igrata vodilno vlogo. Na Kitajskem so ga kot edini uradni obraz v več etapah tako natančno politizirali, da je lahko postal simbol za ljudstvo in partijo in je brezobrazni množici ponujal kolektivno identiteto. V ZDA je z zamudo vstopil v krogotok pisanih medijskih obra-

²⁴ Tu naj omenim zgolj avtorja, kot sta Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild* (Kino, zv. 1) (Frankfurt ob Majni 1989), slov.: Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, Studia humanitatis (Ljubljana 2004), in Aumont, 1992.

zov, pri čemer mu je njegovo trženje na umetnostnem prizorišču odprlo novo kariero superdragega naložbenega projekta (prim. III.20). V obeh primerih je en in isti obraz ponujal šablono, na katero dva sistema projicirata svojo podobo sveta. Danes se je v tretjem stadiju svojega življenja znašel v paradoksnih situaciji, ko kot ameriški popidol prodira v sedanjo kitajsko kulturo, kjer se sooča s še vedno proizvajano državno ikono.

23

7.

V nadaljevanju se oddaljujemo od vsebine knjige, ne pa tudi od njene teme, katere prisotnost poskušamo vsaj v zametkih prikazati tudi v drugih kulturah. Kulturne zgodovine obraza ni mogoče, če naj še enkrat ponovimo, omejevati na evropski prostor, čeprav se večina diskurzov ukvarja zgolj s tem geografskim prostorom in obdobjem moderne. To omejevanje na lastno kulturo lahko presežemo zgolj s primerjalno raziskavo, ki sem jo poskušal podati v nekem drugem kontekstu.²⁵ Tedaj naletimo na pogled od zunaj, ki nam omogoča, da spoznamo lokalno posebnost lastne kulture. V primeru obraza je prve smernice začrtalo etnološko raziskovanje maske. V okviru te knjige lahko primeri, navedeni v nadaljevanju, nastopajo le kot nekakšna gesla, iztočnice za to, kako bi morala izgledati transkulturna zgodovina obraza.

Tako je denimo tančica v deželah z islamsko religijo pokazatelj drugačne kulture obraza. Vendar je še vse preveč svež spomin na režim talibov, ki so hoteli v Afganistanu na silo uveljaviti burko, žensko oblačilo, ki telo pokriva od glave do pet. Ta poskus so zaznamovale tudi fotografije v tiskanih medijih iz tega časa, kot nam kaže prizor, ki ga je fotografiral Santiago Lyon 13. novembra 1996 v Kabulu pred zgradbo Rdečega križa, kjer so razdeljevali humanitarno pomoč (slika 2). Tu se obraz dekleta, ki ji še ni bilo treba nositi tančice ali pa je v trenutku nepazljivosti nanjo kratko malo pozabilo, z razburjenim pogledom pririne izza drugih žensk, katerih obrazi nam ostajajo nevidni. Zgolj roke, ki pritiskajo

25 Bralca naj tu napotim na moj poskus v delu Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks (München 2008).

tančico ob telo, kažejo, da so ženske za zamreženo odprtino za oči svoje burke dosegle, da so jim prisluhnili.

24

Slika s kontrastom med nepokritim, prostim obrazom in obrazi, zaprtimi za tančico, povzroča pravcati šok. Tančica je še zlasti z razpravami o prepovedi njenega nošenja v Franciji postala predmet političnega pomena, saj za eno stran predstavlja simbol zatiranja, za drugo pa simbol identitete. Tretja pot se odpira v besedilih za londonsko razstavo na temo tančice,²⁶ kjer nas filmski teoretik Hamid Naficy spomni, da se ureditev pogledov, ki velja za spola, ni omejevala le na tančico, temveč se je denimo v iranskem filmu postrevolucionarnega obdobja nanašala tudi na nedirektni ali direktni pogled ženske.²⁷ Tudi tančica dvakratno vključi obraz v igro pogledov, in sicer v pogledu na ženski obraz, ki se hoče za tančico zavarovati pred nadlegovanjem vsiljivih moških, in v pogledu ženskega obraza, ki za tančico dobi posebno svobodo. Enako kot maska in šminka je bila tudi tančica s svojimi spremenljivimi pravili igre odkrivanja oziroma razkrivanja in skrivanja oziroma zakrivanja v zgodovini vselej sestavni del inscenacije obraza.

Iskanje lastne identitete v svetu, soočenem z ovirami, ki jih s sabo prinašajo kulturne meje, nas pripelje do dela, ki ga je leta 2009 za Beneški bienale ustvarila pakistanska umetnica Nusra Latif Qureshi (slika 1).²⁸ Na skoraj devet metrov dolgem prosojnem filmskem traku z digitalnimi grafikami je svojo sliko za potni list kot simbol uradno registrirane identitete približno dvajsetkrat presvetlila bodisi z barvnimi profilnimi slikami mogulskih vladarjev iz indijskega knjižnega slikarstva, ki ga je kot umetnica zelo dobro poznala, bodisi alternativno s portreti iz renesančnega slikarstva Benetk kot razstavnega kraja. Ključ za logiko te dvojne inscenacije ponuja naslov dela, v katerem umetnica izzivalno vprašuje gledalca: »Ste sem prišli le zato, da bi našli zgodovino?« (»Did You Come Here to Find History?«). V tem se skriva postkolonialni sum,

26 Leila Ahmed, *The Discourse of the Veil*, v: Bailey/Tawadros, 2003, str. 42 isl.

27 Hamid Naficy, *Poetics and Politics of the Veil*, v: Bailey/Tawadros, 2003, str. 138 isl.

28 Jemima Montagu, *Divan. Contemporary Art from Afghanistan, Iran and Pakistan* (Benetke 2009), str. 11 in 34 isl. (z bio-bibliografijo); Evelyne Astner, Nusra Latif Qureshi, v: Hans Belting/Andrea Buddensieg/Peter Weibel (ur.), *The Global Contemporary and the Rise of New Artworlds* (Cambridge, Mass. 2013), str. 386 isl.



Slika 2

Santiago Lyon, Ženske v Kabulu, 13. 11. 1996, fotografija.

da občinstvo išče zgolj stereotype kulturne razlike, medtem ko sebe nikakor ne pusti istovetiti z renesančnimi portreti.

Nizanje obrazov drugega čez drugega v tem delu predstavlja tako rekoč palimpsest in sama zgodovina razpade na vprašljivo oblikovanje lokalne zgodovine, ki je že samo postalo zgodovinsko. Portreti reproducirajo dvojno umetnostno zgodovino in se pri tem izkažejo za kolektivne vzorce kulture obrazov, ki odseva njihov lastni, domači kanon. Tudi za gledalca je vsaka »zgodovina obraza« tako rekoč prezentna v galeriji prednikov, iz katere gleda na druge, tuje kulture. Ko umetnica z očmi beneškega portreta skrivoma gleda na nas in pri tem presega kulturne meje, nastane v tem njenem delu nenavadna metamorfoza pogleda. Zgodovina postane na ta način nenadoma prosojna. V novi, za življenje in svet odprti sedanjosti držijo kulturni klišeji, ki smo jih podedovali kot podobe, drug drugega v šahu, ko v ozadju razpirajo pogled žive umetnice.

Tretji in zadnji primer, ki nas znova popelje v preteklost, nam daje zgovoren dokaz o kompleksnosti odnosa kultur do obraza. Pojavil se je

še v zadnjih letih v trgovini z umetninami in ga bržkone lahko štejemo za najstarejši (in najbrž še za dolgo edini) portret osvobojenega sužnja iz Afrike, portret, ki je seveda mogoč le v evropski kulturi (slika 3).²⁹ Govorimo o portretu Ayube Suleimana Dialloja (1701–1773), ki je bil naslikan leta 1733 v Londonu in so ga modelu kratko malo vsilili kljub njegovega ogorčenemu upiranju. Njegov antipod je biografija, ki jo je Thomas Bluett napisal o »afriškem džentelmenu« (avtor ga je imenoval Job Ben Solomon), da bi mu v besedi in sliki dal identiteto osebe, ki je v obdobju razsvetljenstva postala nekaj nepogrešljivega.³⁰ V tem opisu se nam razpre pustolovsko življenje, ki ga lahko v zgodovini suženjstva označimo za edinstvenega.

Suleiman je bil plemenitega porekla in se je rodil v nekdanjem kraljestvu Bonda na ozemlju današnjega Senegala, kjer se je kot dober musliman naučil branja Korana v arabskem jeziku. Leta 1730 so ga na poti k angleški ladji, zasidrani v reki Gambija, ugrabili pripadniki sovražnega plemena Mandingo, mu obrili glavo in ga kot sužnja prodali angleškemu kapitanu, kateremu je tudi sam hotel prodati sužnje v zameno za papir. Tako je prispel na plantažo v bližini Annapolisa v Marylandu, kjer ga je po poskusu bega našel njegov biograf. Po neskončnih zapletih, pri katerih je vselej šlo le za zahtevano odkupnino, je prispel v Anglijo, kjer so ga uvedli v visoko družbo. Tu so ga občudovali kot eksotično senzacijo in seznanil se je celo s samim sirom Hansom Sloanom, enim izmed pobudnikov ustanovitve Britanskega muzeja. Vendar je svobodo dočakal šele leta 1734, ko so z javno nabirko zbrali dovolj denarja za njegovo odkupnino, in tedaj se je tudi lahko vrnil v svojo domovino. Posrednik pri

29 76,2 x 63,5 cm. Portret je kupila uprava muzeja iz Dohe v Katarju, izvozno dovoljenje je bilo izdano na podlagi dogovora z londonsko National Portrait Gallery o razstavljanju slike za dobo petih let v angleških zbirkah; prim. Martin Bailey, Bought by Qatar but Staying in Britain, v: The Art Newspaper 222, 2012, str. 13.

30 Thomas Bluett, Some Memoirs of the Life of Job, the Son of Solomon (London 1734), v obsegu 63 strani, iz katerih navajamo informacije, ki jih podajamo v nadaljevanju. Prim. tudi Gentleman's Magazine XX, 1750, str. 270–272. Najnovejša literatura na to temo: Charles T. Davis/Henry Louis Gates (ur.), The Slave's Narrative. A Collection of Essays and Reviews (Oxford 1985), str. 4.



Slika 3

William Hoare iz Batha, Portret osvobojenega sužnja Ayube Suleimana Dialloja, 1733, Qatar Museums.

tem je bila družba Royal African Company, ki si je od tega obetala boljše trgovinske odnose.

Biograf poroča tudi o portretu, ki ga je po naročilu Jobovega oziroma Suleimanovega zaščitnika naslikal William Hoare.³¹ Suleiman je bil kot dober musliman sovražnik vseh podob, torej tudi portretov, vendar je, ko so mu pojasnili, da ga hočejo na ta način zgolj ohraniti v spominu,

³¹ Bluett, 1734 (glej predhodno opombo), str. 50.

slednjič privolil v portretiranje. Ko je bil obraz gotov, ga je slikar vprašal po zelenem oblačilu, pri čemer je Suleiman vztrajal pri svoji domači opravi, ki pa je slikar ni poznal, in zato mu je Suleiman odvrnil, da bi Hoare vendarle naslikal tudi Boga, ki ga ni še nihče videl. Na portretu je videti, da nosi svoja domača svilena oblačila, ki so jih po njegovih navodilih sešili pri nekem londonskem krojaču. Oblačila so bržkone bila kolektivno znamenje njegove socialne in religiozne identitete, kar zgolj njegov obraz zagotovo ni mogel biti. Okoli vratu tako nosi tudi nekakšen amulet v obliki Korana, saj sta mu ne nazadnje tudi njegova religija in pismenost pomagali do svobode. Seveda pa portret ne odseva njegove kulturne integracije, saj ga prikazuje kot nekakšen eksotični subjekt in torej skupaj z vsem, čemur danes pravimo »otherness« ali »različnost«.