

PRZEKŁAD

HAL FOSTER

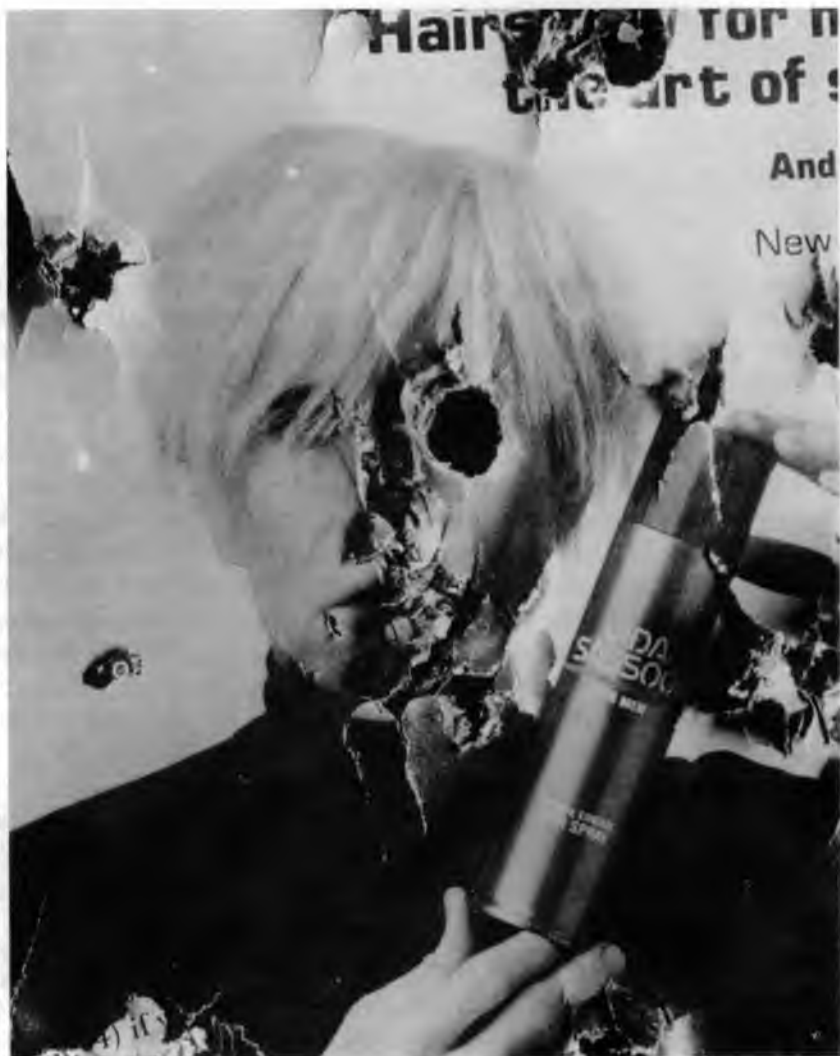
POWRÓT REALNEGO*

W swojej analizie modeli krytycznych w sztuce i teorii od 1960 roku akcentowałem minimalistyczną genealogię neoawangardy. Większość artystów i krytyków w tej genealogii zachowywało bowiem sceptycyzm wobec realizmu i iluzjonizmu. W ten sposób kontynuowali innymi środkami wojnę abstrakcji przeciw reprezentacji. Jak wspomniano w rozdziale drugim, tacy minimaliści jak Donald Judd widzieli ślady realizmu także w abstrakcji, w optycznym iluzjonizmie jej malarskich przestrzeni, eliminując te ostatnie pozostałości starego porządku idealistycznej kompozycji – entuzjazm, który prowadził ich do rezygnacji z jakiegokolwiek malarstwa¹. Co znamienne, tę antyiluzjonistyczną postawę przyjmowało wielu artystów i krytyków zaangażowanych w sztukę konceptualną, feministyczną, sztukę ciała, *performance*, nurt krytyki instytucji, *appropriation art* oraz *site-specific art*. Nawet jeśli realizm i iluzjonizm oznaczały w latach 70. i 80. jeszcze coś więcej – na przykład wątpliwą przyjemność kina hollywoodzkiego lub ideologiczne wdzięczenie się kultury masowej – pozostawały czymś złym.

Jednak inna linia rozwojowa sztuki od 1960 roku angażowała się w realizm i/lub iluzjonizm: była to część *pop artu*, większość hiperrealizmu (znanego także jako fotorealizm), część *appropriation art*. Często

* Tłumaczenie na podstawie: H. Foster, *The Return of the Real*, (w:) idem, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, An OCTOBER Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1996, s. 127-168 i 260-274. Tytułowa – mająca w niniejszym tekście jednoznaczne odniesienie Lacanowskie – kategoria „the real” (to, co realne) przekładana będzie konsekwentnie jako „Realne”. Podobnie dwie pozostałe kategorie Lacana (z jego triady: *Symbolique*, *Imaginaire*, *Réel*) przekładane będą jako „Wyobrażeniowe” i „Symboliczne” (lub porządek Wyobrażeniowy i porządek Symboliczny) (przyp. tłum.).

¹ W pewnym sensie ta krytyka iluzjonizmu kontynuuje tradycyjne ujęcie dziejów sztuki Zachodu jako dążenia do doskonałej reprezentacji, obecne w piśmiennictwie od Pliniusza przez Vasarięgo i Johna Ruskina do Ernsta Gombricha (który pisał w opozycji do sztuki abstrakcyjnej), odwróceniu ulega tutaj jedynie cel: chodzi raczej o zniesienie, a nie osiągnięcie takiej reprezentacji. Tym niemniej, to odwrócenie bazuje na strukturze tradycyjnego ujęcia – w swoich kategoriach, wartościach itd.



Richard Misrach, *Playboy* #38 (Warhol), 1989–1991

wypierana w tekstach krytycznych (jeśli nie na rynku) przez genealogię minimalistyczną, ta genealogia *pop artu* staje się dzisiaj przedmiotem nowego zainteresowania, ponieważ komplikuje redukcyjne rozumienie realizmu i iluzjonizmu właściwe genealogii minimalistycznej – i w pewien sposób oświetla także współczesne sposoby nowego ujmowania tych kategorii. Nasze dwa podstawowe modele reprezentacji są niemal całkowicie bezradne wobec tej genealogii *pop artu*: zarówno ten, zgodnie z którym obrazy są związane z referentami, tematami ikonograficznymi lub realnymi rzeczami w świecie, jak i ten alternatywny, zgodnie z którym obrazy mogą przedstawiać wyłącznie inne obrazy, a wszystkie formy reprezentacji (łącznie z realizmem) są kodami autoreferencyjnymi. Większość ujęć powojennej sztuki bazującej na fotografii dzieli się mniej więcej wzdłuż tej linii: obraz jako referencyjny *lub* jako symulakra. Ta redukcyjnistyczna alternatywa albo-albo ogranicza odczytania całej sztuki tego okresu, zwłaszcza jednak dotyczy to *pop artu* – teza, której egzemplifikację rozpocznę od obrazów Andy Warhola z cyklu *Śmierć w Ameryce* z początku lat 60., które inaugurują genealogię *pop artu*².

Nie jest niespodzianką, że odczytanie Warholowskiego *pop artu* w perspektywie *symulakry* zaproponowali krytycy związani z poststrukturalizmem, dla których Warhol jest artystą *pop artu* i – co ważniejsze – dla których pojęcie *symulakry*, kluczowe dla poststrukturalistycznej krytyki reprezentacji, wydaje się zależeć od przykładu Warhola jako twórcy *pop artu*. „Tym, czego chce [sztuka] *pop*”, pisał Roland Barthes w *That Old Thing, Art* (1980), „jest desymbolizacja obiektu” w celu wyzwolenia obrazu z wszelkiego głębokiego znaczenia i sprowadzenia go na powierzchnię *symulakry*³. W tym procesie wyzwolony zostaje również sam autor: „Artysta *pop* nie stoi za swoim dziełem”, kontynuuje Barthes, „i sam pozbawiony jest głębi: jest li tylko powierzchnią swojego obrazu, nie jest znaczoną, nie jest intencją, znajduje się gdziekolwiek”⁴. To odczytanie Warhola poprzez *symulakrę* jest wspólne – z pewnymi różnicami – dla Michela Foucaulta, Gilles’a Deleuze’a i Jeana Baudrillarda, dla których głębia referencji i wewnątrz podmiotu są także ofiarami czystej

² *Śmierć w Ameryce* to tytuł projektowanego pokazu w Paryżu „obrazów krzesel elektrycznych i psów w Birmingham oraz wraków samochodowych i niektórych obrazów samobójstw” (Warhol, cytowany w: G. Swenson, *What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I*, „ArtNews” 62 (November 1963), s. 26.

W rozdziałach 2 i 4 skomplikowałem funkcjonującą w historii sztuki opozycję reprezentacji i abstrakcji, wprowadzając *symulakrę* jako trzecią kategorię. W niniejszym rozdziale zamierzam skomplikować opozycję funkcjonującą względem reprezentacji – między odniesieniem i symulacją – również przez wprowadzenie trzeciej kategorii: tego, co traumatyczne.

³ R. Barthes, *That Old Thing, Art*, (w:) P. Taylor (ed.), *Post-Pop*, Cambridge: MIT Press, 1989, s. 25-26. Kategoria głębokiego znaczenia obejmuje u Barthes’a zarówno metaforyczne skojarzenia, jak i związki metonimiczne.

⁴ *Ibidem*, s. 26.



Andy Warhol, *National Velvet*, 1963

powierzchnowości *pop artu*. W *Pop – An Art of Consumption?* (1970) Baudrillard zgodził się, że obiekt w sztuce *pop* „traci swoje symboliczne znaczenie, swój odwieczny status antropomorficzny”; jednak tam gdzie Barthes i inni widzą awangardowe rozbitcie reprezentacji, Baudrillard widzi „koniec subwersji”, „totalne wintegrowanie” dzieła sztuki w polityczną ekonomię znaku-towaru⁵.

Perspektywę *referencjalną* wobec Warholowskiego *pop artu*, zaproponowali krytycy i historycy sztuki, którzy powiązali jego dzieło z różnymi tematami: światem mody, sławnymi osobami, kulturą gejowską, Warhol Factory itd. Jej najinteligentniejszą wersję zaprezentował Thomas Crow, który w *Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol* (1987), kwestionuje podejście do Warhola w perspektywie symulakry, zgodnie z którym obrazy cechuje bezład, a artystę beznamiętność. Pod błyszczącą powierzchnią towarów-fetyszy i gwiazd medialnych odnajduje Crow „rzeczywistość cierpienia i śmierci”; szczególnie tragedie Marilyn, Liz i Jackie mają być „szczerym wyrazem uczuć”⁶. Crow odnajduje nie tylko obiekt referencjalny *dla* Warhola, ale także empatyczny podmiot *w* Warholu i to tutaj lokuje *krytycyzm* Warhola – nie w ataku na „tę starą rzecz sztukę” (jak wyraziłby się Barthes) przez użycie znaku-towaru o statusie symulakry (jak sformułowałby to Baudrillard), ale raczej w ujawnieniu „zadowolonej z siebie konsumpcji” przez przywołanie „brutalnego faktu” wypadku i naszej śmiertelności⁷. W ten sposób Crow wypycha Warhola poza humanistyczny sentymentalizm ku politycznemu zaangażowaniu. „Pociągały go otwarte rany amerykańskiego życia politycznego”, pisze Crow w swojej interpretacji obrazów krzesel elektrycznych jako agitacji przeciw karze śmierci i obrazów zamieszek na tle rasowym jako świadectwa na rzecz praw obywatelskich. „Daleki od czystej gry znaczącego uwolnionego od odniesienia”, Warhol należy do popularnej amerykańskiej tradycji: „mówienia prawdy”⁸.

To odczytanie Warhola jako empatycznego, a nawet zaangażowanego, stanowi projekcję, ale nie bardziej, niż powierzchowny, beznamiętny Warhol, nawet jeśli ta ostatnia projekcja była jego własną: „Jeśli chcecie wiedzieć wszystko o Andy’em Warholu, to patrzcie po prostu na powierzchnię moich obrazów, filmów i na mnie – i tam właśnie jestem. Nie

⁵ J. Baudrillard, *Pop – An Art of Consumption?*, (w:) *Post-Pop*, s. 33, 35. (Tekst ten jest zaczerpnięty z *La société de consommation: ses mythes, ses structures* [Paris: Gallimard, 1979], s. 174-185.)

⁶ Th. Crow, *Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol*, (w:) S. Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism* (Cambridge: MIT Press, 1990), s. 313, 317. Jest to druga wersja; pierwsza ukazała się w „Art in America” (May 1987).

⁷ Ibidem, s. 322.

⁸ Ibidem, s. 324.

ma niczego poza nią⁹. Oba obozy kreują Warhola takiego, jakiego potrzebują lub otrzymują Warhola takiego, na jakiego zasługują; niewątpliwie wszyscy tak postępujemy. I żadna z tych projekcji nie jest błędna. Uważam je za równie perswazyjne. Jednak obie nie mogą być słuszne ... a może mogą? Czy możemy odczytywać obrazy z cyklu *Śmierć w Ameryce* jako referencyjne i symulakralne, złączone i rozłączne, pełne uczucia i pozbawione uczucia, krytyczne i zadowolone? Sądzę, że musimy i możemy, jeśli czytamy je w trzeci sposób, w kategoriach *traumatycznego realizmu*¹⁰.

REALIZM TRAUMATYCZNY

Jedna droga do scharakteryzowania tego pojęcia wiedzie poprzez słynne motto Warhola: „Chcę być maszyną”¹¹. Stwierdzenie to traktowane jest zwykle jako potwierdzenie pustki zarówno artysty, jak i sztuki. Jednak wskazywać może ono nie tyle na pusty podmiot, ile na podmiot w stanie szoku, który przyjmuje za swoją naturę tego, co go szokuje – na zasadzie mimetycznej obrony przed tym szokiem: ja też jestem maszyną, ja także wytwarzam (lub konsumuję) seryjne produkty-obrazy, daję tak samo dobrze (lub tak samo źle), jak dostaję¹². „Ktoś stwierdził, że moje życie mnie zdominowało”, powiedział Warhol krytykowi Gene Swenso-

⁹ G. Berg, *Andy: My True Story*, „Los Angeles Free Press”, March 17, 1963, s. 3. Warhol mówi dalej: „Nie istniał żaden głębszy powód dla wykonania serii z motywem śmierci, żadne ofiary swego czasu; w ogóle nie było powodu, by ją wykonać, no, jedynie powierzchowny powód”. To upieranie się można oczywiście odczytywać jako zaprzeczenie, jako sygnał, że „głębszy powód” właśnie istnieje. Ten wahadłowy ruch między powierzchnią i głębią jest w sztuce *pop* nie do powstrzymania – może więc być charakterystyczną cechą (jej) traumatycznego realizmu.

Co właściwie sprawia, że Warhol jest miejscem takich projekcji? Oczywiście, przyjmował pozę pustego ekranu, jednak był całkowicie świadomy tych projekcji, w istocie, całkowicie świadomy identyfikacji *jako* projekcji; jest to jeden z jego wielkich tematów.

¹⁰ Z powodów, które staną się jasne, nie może istnieć traumatyczny realizm jako taki. Tym niemniej, jest on użyteczny jako pojęcie heurystyczne – choćby tylko jako wyjście poza skostniałe opozycje nowej historii sztuki (semiotyka *versus* historia społeczna, tekst *versus* kontekst) i teorii kultury (znaczące *versus* odniesienie, podmiot konstruktywistyczny *versus* ciało naturalistyczne).

¹¹ Swenson, *What is Pop Art?*, s. 26.

¹² Waham się między „produktem” i „obrazem” oraz „wytwarzaniem” i „konsumowaniem”, ponieważ Warhol wydaje się zajmować graniczną pozycję między porządkami produkcji i konsumpcji; te dwie operacje co najmniej zamazują się w jego twórczości. Ta graniczna pozycja również ma znaczenie dla mojego wahania między „szokiem”, dyskursem, rozwijającym się wokół wypadków w produkcji przemysłowej, i „traumą”, dyskursem, w którym szok podlega przemyśleniu na nowo poprzez kategorie efektywności i fantazji wyobrażeniowej – i dzięki temu zapewne trafniej ujmuje podmiot konsumerystyczny.

nowi w często przywoływanym wywiadzie z 1963 roku. „Spodobało mi się to”¹³. Po czym Warhol wyznał, że przez ostatnie dwadzieścia lat spożywał w trakcie lunchu stale tę samą potrawę (cóżby innego niż zupę Campbella?). W tym kontekście te dwa stwierdzenia tłumaczą się zatem jako zawłaszczające przyjęcie przymusu powtarzania wywoływanego przez społeczeństwo seryjnej produkcji i konsumpcji. Jeśli nie możesz go pokonać, przyłącz się – sugeruje Warhol. Co więcej, jeśli wejdiesz w nie bez reszty, będziesz je mógł zdemaskować; to znaczy – jego automatyzm, nawet autyzm, można odsłonić za pomocą egzemplifikowanej na nas samych przesady. Ten kapitalistyczny nihilizm, używany jako strategia w dadaizmie, odgrywany był w sposób ambiwalentny przez Warhola i – jak widzieliśmy w rozdziale 4 – od tamtego czasu odgrywało go wielu artystów¹⁴. (Oczywiście to jest *performance*: istnieje podmiot „za” tą figurą bezpodmiotowości, która prezentuje go *jako* figurę; inaczej podmiot w stanie szoku byłby oksymoronem, ponieważ podmiot nie jest obecny dla siebie w sytuacji doznawanego szoku, a coś dopiero w trakcie przeżywania traumy. Jednak Warhola fascynowało to, że nigdy nie ma się pewności co do tego podmiotu „za”: czy jest tam ktoś, wewnątrz automatonu?).

Te pojęcia podmiotowości w stanie szoku i przymusowego powtarzania zmieniają pozycję roli *powtarzania* u Warhola-osoby i w jego obrazach. „Lubię nudne rzeczy” – to kolejne słynne motto tej quasi-autystycznej osoby. „Lubię, gdy rzeczy stale pozostają dokładnie takie same”¹⁵. W *POPism* (1980) Warhol nawiązał do tego splotu nudy, powtarzania, dominacji: „Nie chcę, by była ona istotowo taka sama – chcę, by była *dokładnie* ta sama. Ponieważ im dłużej patrzymy na dokładnie tę samą rzecz, tym bardziej znika sens i tym lepiej się czujemy, tym większą pustkę odczuwamy”¹⁶. Tutaj powtórzenie jest zarówno drenowaniem znaczenia, jak i obroną przed uczuciem – strategia ta kierowała Warholem już w wywiadzie z 1963 roku: „Jeśli widzisz stale na nowo jakiś przerażający obraz, przestaje on oddziaływać na ciebie w jakikolwiek sposób”¹⁷.

¹³ Swenson, *What is Pop Art?*, s. 26.

¹⁴ Na temat kapitalistycznego nihilizmu w dadaizmie zob. mój tekst: *Armor Fou*, „October” 56 (Spring 1991); u Warhola zob. B. Buchloh, *The Andy Warhol Line*, (w:) G. Garrels (ed.), *The Work of Andy Warhol* (Seattle: Bay Press, 1989). Dzisiaj, jak sugeruję poniżej, nihilizm ten często zakłada aspekt infantylistyczny, jak gdyby „niekontrolowany wyraz emocji” [*acting out*] był tym samym co „odgrywanie” [*performing*].

¹⁵ Niedatowana wypowiedź Warhola, odczytana przez Nicholasa Love’a w trakcie uroczystej mszy za Andy’ego Warhola, katedra św. Patryka, Nowy Jork, 1 kwietnia 1987 roku; cytowana w: K. McShine (ed.), *Andy Warhol: A Retrospective* (New York: Museum of Modern Art, 1989), s. 457.

¹⁶ A. Warhol, P. Hackett, *POPism: The Warhol '60s* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), s. 5.

¹⁷ Swenson, *What is Pop Art?*, s. 60. To znaczy, że ma on skutek [*effect*], ale nie *tak naprawdę* [*not really*]. Używam terminu „afekt” [*affect*] nie po to, by przywrócić do-

Niewątpliwie jedna z funkcji powtarzania, przynajmniej w rozumieniu Freuda, polega na powtarzaniu traumatycznego wydarzenia (w działaniu, we śnie, w obrazach) w celu wintegrowania go w ekonomię psychiczną, w porządek Symboliczny. Jednak powtórzenia Warhola nie mają tego rodzaju odnawiającego charakteru; ich przedmiotem nie jest władza traumy. Bardziej aniżeli cierpliwe uwalnianie od obiektu w stanie żałoby, sugerują one obsesyjne zafiksowanie na obiekcie w stanie melancholii. Pomyślmy tylko o obrazach *Marilyn*, o ich postrzępieniu, pokolorowaniu, pomarszczeniu: podczas pracy Warhola nad tymi obrazami miłości istotną rolę wydaje się odgrywać „psychoza pragnienia”¹⁸. Jednak również ta analiza nie jest do końca właściwa. Albowiem powtórzenia Warhola nie tylko reprodukują efekty traumy; one również je produkują. A zatem, w jakiś tajemniczy sposób, jednocześnie pojawiają się w tych powtórzeniach różne wzajemnie sprzeczne aspekty: uchylenie znaczenia traumy i otwarcie na nią, obrona przed uczuciem traumy i wytwarzanie go.

W tym miejscu powinienem ujawnić implikowany dotąd przeze mnie model teoretyczny. Na początku lat 60. Jacques Lacan definiował Realne w kategoriach traumy. To seminarium, zatytułowane *Podświadomość i powtórzenie*, było mniej więcej współczesne z obrazami *Śmierć w Ameryce* (odbywało się na początku 1964 roku)¹⁹. Jednak inaczej niż w przypadku teorii symulakry Baudrillarda i innych, na teorię traumy u Lacana nie wpłynął *pop art*. Była ona natomiast inspirowana przez surrealizm, który miał tutaj odroczonego wpływ na Lacana, wcześniej związanego z surrealistami; poniżej zamierzam argumentować na rzecz tezy, że *pop art* posiada odniesienie do surrealizmu jako traumatyczny realizm (moja lektura Warhola jest bez wątpienia lekturą surrealistyczną). W tym seminarium Lacan definiuje to, co traumatyczne jako niedoszłe spotkanie z Realnym. Realne, jako niedoszłe, nie może być przedstawione; może być tylko powtarzane, w istocie – ono *musi* być powtarzane. „*Wiederholen*”, pisze Lacan w etymologicznym przypisie do uwag Freuda

świadczanie odniesienia [*referent*], ale, przeciwnie, by zasugerować doświadczenie, którego nie można precyzyjnie umiejscowić.

¹⁸ Z. Freud, *Mourning and Melancholia* (1917), (w:) Ph. Rieff (ed.), *General Psychological Theory*, (New York: Collier Books, 1963), s. 166. Crow jest świetny zwłaszcza w swojej analizie prac Warhola upamiętniających Marilyn, jednak odczytuje je w kategoriach raczej żałoby, aniżeli melancholii.

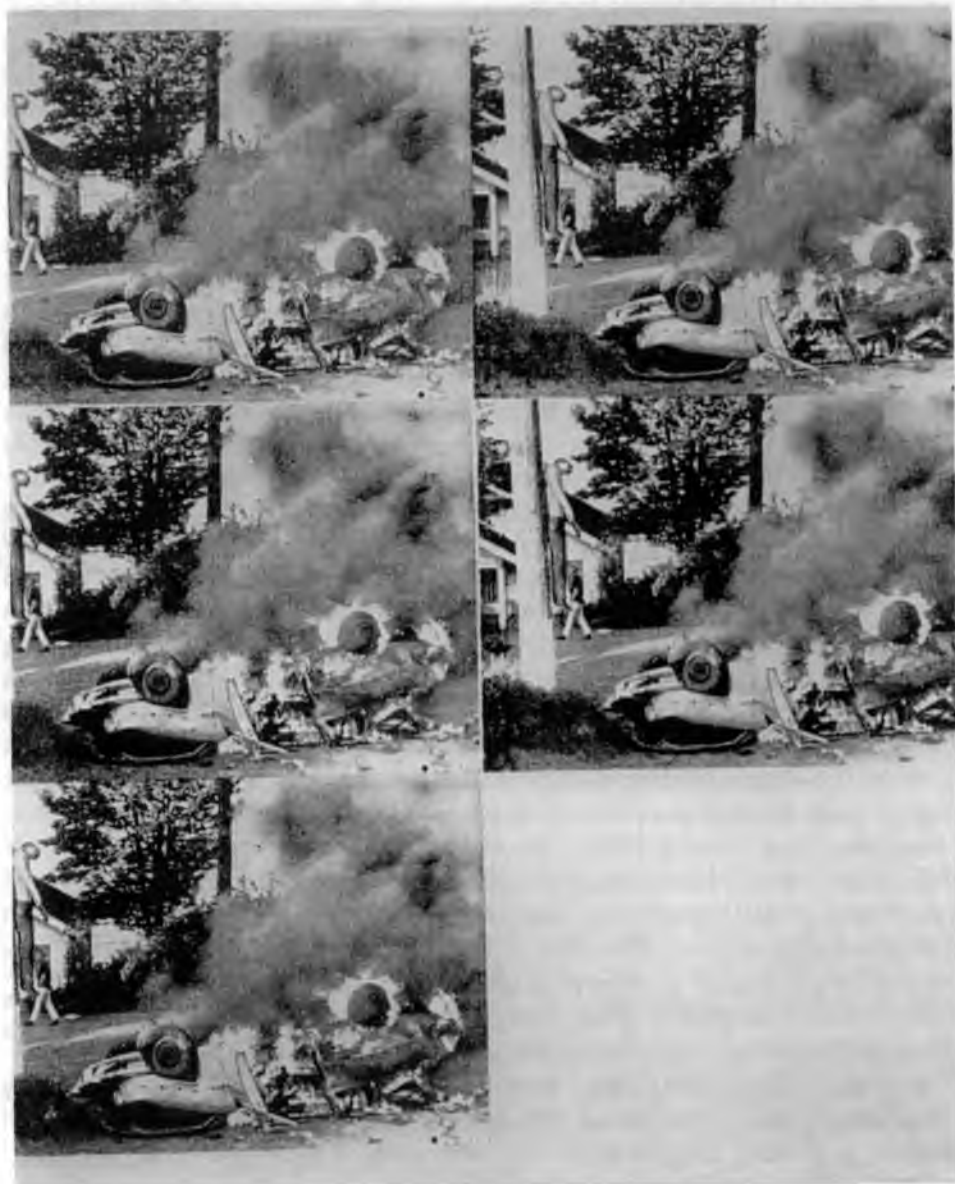
¹⁹ Zob. J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tłum. A. Sheridan (New York: W.W. Norton, 1978), s. 17-64; kolejne przypisy zostaną włączone do tekstu. Seminarium o spojrzeniu (*Of the Gaze as Objet Petit a*) spotkało się z większą uwagą, aniżeli seminarium o Realnym, jednak to drugie jest tak samo ważne dla sztuki współczesnej, jak pierwsze (w każdym razie oba muszą być czytane razem). Zob. prowokujące zastosowanie seminarium na temat Realnego we współczesnej literaturze przedmiotu: S. Stewart, *Coda: Reverse Trompe L'Oeil / The Eruption of the Real*, (w:) *Crimes of Writing* (New York: Oxford University Press), s. 273-290.

na temat powtarzania, „nie jest *Reproduzieren*” (50); powtórzenie nie jest reprodukcją. Stwierdzenie to ujmuje w sposób skrótowy także moją tezę: powtórzenie u Warhola nie jest reprodukcją w sensie reprezentacji (odniesienia) lub symulacji (czystego obrazu, oddzielnego znaczącego). Powtórzenie służy raczej do *maskowania* Realnego rozumianego jako traumatyczne. Zarazem jednak ta właśnie potrzeba powtarzania *nakierowana* jest swym ostrzem na Realne i w punkcie dotknięcia Realne *przerzywa* ekran powtórzenia. Jest to nie tyle przerwa w świecie, ile w podmiocie – między percepcją i świadomością podmiotu *dotkniętego* przez obraz. Czyniąc aluzję do rozważań Arystotelesa na temat przypadkowej przyczynowości, Lacan określa ten traumatyczny punkt jako *tuché*; Barthes w *Camera Lucida* (1980) nazywa go *punctum*²⁰. „To jest ten element, który wylania się ze sceny, wystrzeliwuje z niej niczym strzała i przebija mnie”, pisze Barthes. „On jest tym, co ja dodaję do fotografii i co tym niemniej tam już jest”. „Przenikliwe, a jednak stłumione, krzyczy w ciszy. Osobliwa sprzeczność: ruchomy błysk”²¹. Ta konfuzja dotycząca umiejscowienia przerwy, *tuché* czy *punctum*, jest konfuzją podmiotu i świata, wnętrza i zewnątrz. Jest aspektem traumy; w istocie, ta konfuzja może być tym właśnie, co *jest* traumatyczne. („Gdzie jest twoja przerwa?”, pyta Warhol w obrazie z 1960 roku opartym na ogłoszeniu gazetowym z wieloma strzałkami wycelowanymi w krocze kobiecego torso.)

W *Camera Lucida* Barthes zajmuje się prostą, dokumentującą rzeczywistość fotografią, umiejscawia zatem *punctum* w detalach ukazanej treści. U Warhola rzadko mamy do czynienia z takim stanem rzeczy. Jednak dla mnie (Barthes zastrzega, że stanowi ono efekt osobisty) również u niego istnieje *punctum* – na przykład w obojętności przechodnia w *White Burning Car III* (1963). Ta obojętność wobec ofiary wypadku nadzianej na słup telefoniczny już sama w sobie jest naganna, jednak jej powtórzenie skutkuje *podrażnieniem*: wskazuje to na generalny sposób operowania *punctum* u Warhola. Ono działa nie tyle poprzez sam temat, ile poprzez technikę, a zwłaszcza przez „ruchome błyski” powstałe w wyniku obróbki serigrafii, polegającej na przesuwaniu i pokrywaniu smugami, rozbielaniu i zamazywaniu, powtarzaniu i kolorowaniu obrazów. Przywołując inny przykład: w *Ambulance Disaster* (1963) *punctum* wylania się dla mnie nie z samego widoku wypadającej z samochodu kobiety w obrazie górnym, ale z obscenicznego rozdarcia wymazującego

²⁰ „Próbuję tutaj uchwycić sposób, w jaki *tuché* jest reprezentowane wizualnie”, stwierdza Lacan. „Zamierzam pokazać, że to na poziomie, który nazywam plamką, znajdujący się punkt tychiczny [*tychic*] w funkcji skopicznej” (s. 77). Ten punkt tychiczny jest zatem w podmiocie, ale w podmiocie jako skutek [*effect*], cień lub „plamka” rzucane przez spojrzenie świata.

²¹ R. Barthes, *Camera Lucida*, tłum. R. Howard (New York: Hill and Wang, 1981), s. 26, 55, 53.



Andy Warhol, *Biały płonący samochód III*, 1963

jej głowę w obrazie dolnym. Tak jak *punctum* u Gerharda Richtera leży nie tyle w detalach, ile w ogarniającym całość zamazywaniu obrazu, tak *punctum* u Warhola w obu przytoczonych przykładach leży nie tyle w detalach, ile w owym powtarzalnym „popping” obrazu²².

Te *pops*, podobnie jak przesunięcia kadru czy zmniejszenie intensywności barw, służą jako wizualne ekwiwalenty naszego niedosłego spotkania z Realnym. „To, co jest powtarzane”, pisze Lacan, „to zawsze jest coś, co pojawia się ... jak gdyby przez przypadek” (54). Tak też jest z owymi *pops*: wydają się przypadkowe, ale zarazem jawią się jako powtarzalne, automatyczne, nawet technologiczne (relacja między przypadkiem i technologią, kluczowa dla dyskursu szoku, jest wielkim tematem Warhola)²³. W ten sposób artysta opracowuje naszą podświadomość optyczną – termin wprowadzony przez Waltera Benjamina dla opisu podświadomych efektów nowoczesnych technologii obrazowych. Benjamin stworzył to pojęcie na początku lat 30. w odpowiedzi na fotografię i film; Warhol zaktualizował je po trzydziestu latach w odpowiedzi na powojenne społeczeństwo spektaklu, mass mediów i znaków-towarów²⁴. W tych wczesnych obrazach możemy zobaczyć, jak to jest śnić w epoce telewizji, magazynów *Life* i *Time* – lub raczej jak to jest przeżywać koszmary nocne jako ofiary szoku, gotowe na katastrofy, które już nadeszły: Warhol wybiera bowiem momenty, gdy spektakl ten kończy się tragicznie (zamach na JFK, samobójstwo Monroe, ataki rasistowskie, wraki samochodów), ale kończy się tylko po to, by się rozszerzać.

Zatem *punctum* u Warhola nie jest ściśle prywatne lub ściśle publiczne²⁵. Także ukazany temat nie jest trywialny: biała kobieta wyrzucana

²² Jednak inną instancją tego *popping* jest opróżnienie obrazu (które często pojawia się w dyptykach – np. monochrom obok tablicy z wypadkiem samochodowym lub krzesłem elektrycznym), jak gdyby było korelatem utraty przytomności.

²³ Jeśli o to chodzi, jest to wielki modernistyczny temat od Baudelaire’a do surrealistów i dalej. Zob. W. Benjamin, *On Some Motifs in Baudelaire*, (1939), (w:) *Illuminations*, tłum. H. Zohn (New York: Schocken Books, 1969), a także: W. Schivelbusch, *The Railway Journey* (Berkeley: University of California Press, 1986). Jak zauważyłem w rozdziale 7, ten szok jest namacalny zarówno u Benjamina, jak i – w inny sposób – u Warhola: „Widzę wszystko w ten sposób, powierzchnię rzeczy, rodzaj mentalnego Braille’a, po prostu przesuвам moje dłonie po powierzchni rzeczy” (Berg, *Andy: My True Story*, s. 3).

²⁴ Faktycznie Benjamin tylko dotyka tego pojęcia w: *A Short History of Photography*, (1931), (w:) A. Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography* (New Haven: Leete’s Island Books, 1980) i *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936), (w:) *Illuminations*.

²⁵ Tak jest również w przypadku Richtera, szczególnie jego serii obrazów *October 18, 1977*, dotyczących grupy Baader-Meinhof. *Punctum* tych obrazów, które oparte są na fotografiach członków grupy, cel więziennych i pogrzebów, nie jest sprawą prywatną, nie daje się jednak także wyjaśnić za pomocą kodu publicznego (lub *studium* w nomenklaturze Barthes’a). To również świadczy o traumatycznym pomieszaniu prywatnego i publicznego.



Gerhard Richter, *Wujek Rudi*, 1965

z wraku ambulansu lub czarny mężczyzna zaatakowany przez psa policyjnego – powodują szok. Jednak, powtórzmy, prymarny porządek szoku maskowany jest przez powtórzenie obrazu, nawet jeśli to powtórzenie może wytwarzać wtórny porządek traumy – na poziomie techniki, gdzie *punctum* przebija ekran i pozwala Realnemu wysuwać się spoza niego²⁶. Realne – Lacan gra tutaj słowami – jest *traumatic* i – jak wspomniałem – rozdarcie w *Ambulance Disaster* jest dla mnie taką właśnie luką (*trou*), jakkolwiek nie mogę powiedzieć czego konkretnie dotyczy owa strata, która znalazła tutaj swoją postać. Wydaje nam się, że przez owe przebiecia i rozdarcia niemal dotykamy Realnego, przy czym powtarzanie obrazów zarazem oddala, jak i przybliża Realne ku nam. (Niekiedy kolorowanie obrazów ma także ten osobliwy podwójny efekt²⁷.)

W dziełach Warhola funkcjonują zatem różne rodzaje powtarzania: takie, które utrwalają, które maskują i które wytwarzają traumatyczne Realne. Ta wielość przyczynia się do paradoksu nie tylko obrazów, które są zarówno poruszające, jak i beznamietne, ale także widzów, którzy ani nie zostają wintegrowani (co jest ideałem większości estetyki nowoczesnej: podmiot uspokojony w kontemplacji), ani też nie ulegają zanikowi (co jest skutkiem większości kultury popularnej: podmiot oddany rozszczepionej intensywności znaku-towaru). „Nigdy nie rozpadam się na kawałki”, zauważył Warhol w *The Philosophy of Andy Warhol* (1975), „ponieważ nigdy nie zbieram się w całość”²⁸. Właśnie na tym polega efekt podmiotu wytwarzany przez jego dzieła, który występuje szerzej, w analitycznej sztuce *pop*: w pewnej części surrealizmu, w *appropriation art* oraz we współczesnej sztuce opartej na iluzjonizmie. Sztuka ta zaprasza nas do przemyślenia na nowo nie tylko kategorii realizmu, ale także właśnie iluzjonizmu.

²⁶ Szok może istnieć w świecie, lecz *trauma* powstaje tylko w podmiocie. Jak zauważyłem w rozdziale 1 i 7, potrzeba dwóch traum, by wytworzyć traumę: albowiem, by szok zmienił się w traumę, musi być przekodowany przez późniejsze wydarzenie; to właśnie Freud rozumie przez odwleczone (*nachträglich*) działanie. W odniesieniu do Warhola oznacza to, że szok zamachu na JFK lub samobójstwa Monroe staje się dla nas traumą później, *après-coup*.

²⁷ To kolorowanie może przywoływać histeryczną czerwień, którą widzi Marnie, tytułowa bohaterka filmu Hitchcocka z 1964 roku. Jednak ten czerwony kolor – jako element kodu – jest bezpiecznie symboliczny. Kolory u Warhola są arbitralne, drażniące, skuteczne [*effective*] (zwłaszcza w obrazach z krzesłem elektrycznym).

²⁸ Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, s. 81. W *Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966* Benjamin Buchloh dowodzi, że „konsumenci ... mogą celebrować w dziele Warhola swój właściwy status, będący skutkiem ich wymazania jako podmiotów”, (w:) McShine (ed.), *Andy Warhol: A Retrospektive*, s. 57). To stwierdzenie jest opozycyjne wobec twierdzenia Crowa, według którego Warhol demaskuje „konsumpcję pogrążoną w samozadowoleniu”. I znowu, zamiast wybierać między tymi dwiema pozycjami, powinniśmy raczej myśleć je wspólnie.

ILUZJONIZM TRAUMATYCZNY

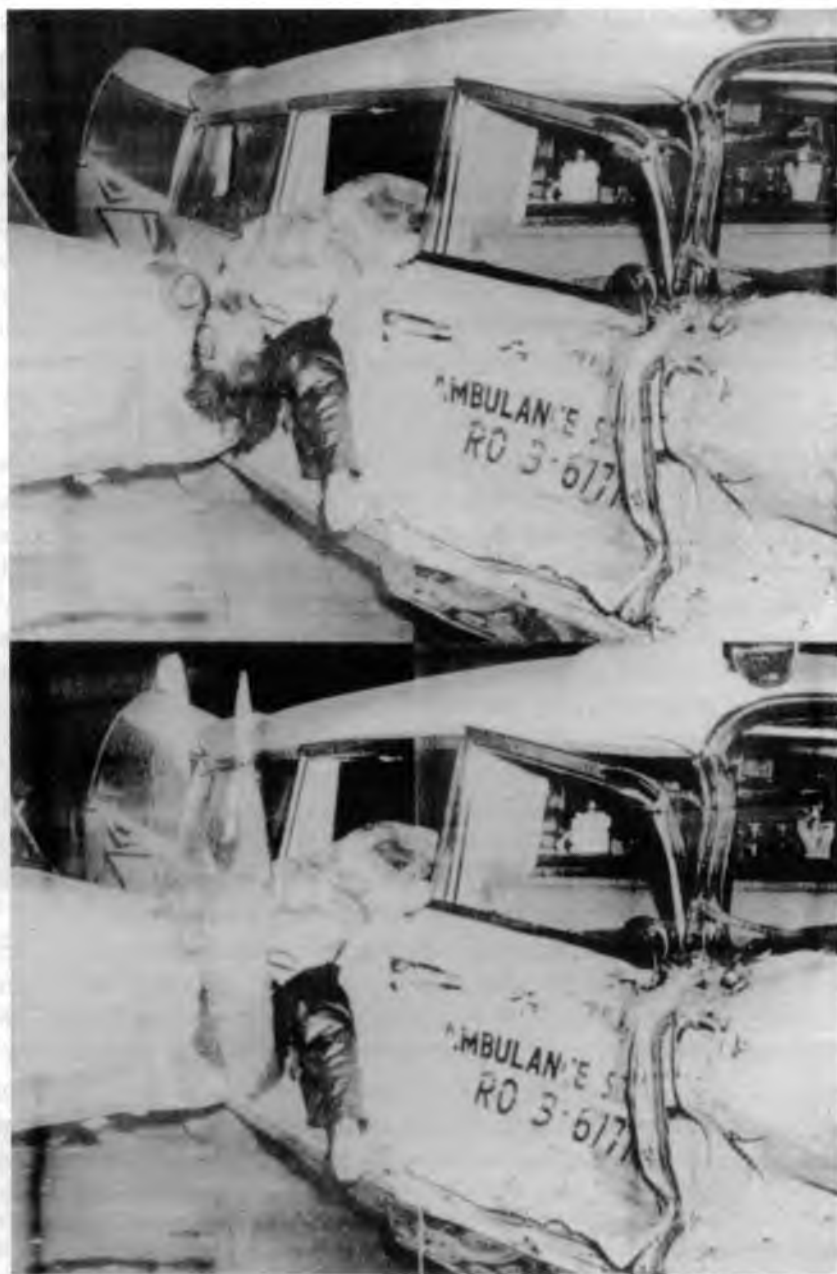
Lacan, w swoim seminarium z 1964 roku na temat Realnego, czyni rozróżnienie między *Wiederholung* i *Wiederkehr*. Pierwsze jest powtórzeniem tego, co wyparte jako symptom lub jako znaczące – co Lacan określa terminem *automaton*, czyniąc aluzję do Arystotelesa. Drugi jest powrotem, o którym mówiliśmy już wyżej: powrotem traumatycznego spotkania z Realnym, czymś, co opiera się Symbolicznemu, co w ogóle nie jest znaczącym, a co Lacan nazywa *tuché*. Pierwsze, powtórzenie symptomu, może zawierać lub maskować drugie, powrót traumatycznego Realnego, który egzystuje poza *automatonem* symptomów, poza „uporczywością znaków” (53-54), w istocie, poza zasadą przyjemności²⁹. Powyżej powiązałem te dwa rodzaje powrotów z dwoma rodzajami powtórzenia w obrazie Warhola: powtórzenia obrazu, tak by maskowało traumatyczne Realne, które jednak powraca – przypadkowo i/lub drogą okrężną – w tym właśnie maskowaniu. Tutaj zaryzykuję dalszą analogię odnośnie sztuki hiperrealistycznej: niekiedy jej iluzjonizm jest tak przesadny, że aż jawi się jakby z lękiem pragnął pokryć *traumatyczne* Realne – jednak to pełne lęku pragnienie jeszcze silniej wskazuje tylko na Realne³⁰. Takie analogie między dyskursem psychoanalitycznym i sztuką wizualną nie są wiele warte, jeśli nic nie mediatyzuje obu; w tym jednak przypadku zarówno teoria, jak i sztuka odnoszą powtórzenie i Realne do wizualności i spojrzenia*.

Mniej więcej współcześnie z rozprzestrzenieniem *pop artu* i powstaniem hiperrealizmu, po seminarium o Realnym odbyło się seminarium Lacana o spojrzeniu: szeroko cytowane, w niewielkim jednak stopniu

²⁹ Symptom ciągnie [ang. *haul*: ciągnąć, holować] nas z powrotem do tego samego punktu (Lacan uprawia grę słowną wokół etymologii *Wiederholen*, to haul again), jednak to powtórzenie oferuje nam przynajmniej jakąś konsystencję, a nawet przyjemność. Realne, z drugiej strony, powraca gwałtownie do tego, co Symboliczne (i, powtórzmy, nie może zostać przez nie zasymilowane), by nas rozbić. Jako przerwanie, jest ono zarówno ekstazyjne, jak śmiertelne, dokładnie poza zasadą przyjemności, i musi być jakoś związane – choćby przez symptom, jeśli nie przez nic innego.

³⁰ Jak zobaczymy, ten *traumatyczny* punkt może być związany z punktem zaniku perspektywy linearnej, z którego zobrazowany świat spogląda na widza. Malarstwo perspektywiczne ma różne sposoby sublimowania tej dziury: w malarstwie religijnym punkt ten często reprezentuje nieskończoność Boga (w *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda przebija aureolę Chrystusa), w malarstwie pejzażowym – nieskończoność natury (istnieje na to wiele XIX-wiecznych przykładów w sztuce amerykańskiej), itd. Malarstwo hiperrealistyczne, jak będę argumentował, pieczętuje lub zamazuje ten punkt za pomocą powierzchni, podczas gdy większość sztuki współczesnej próbuje prezentować go jako takie – lub przynajmniej przeciwdziałać jego tradycyjnym sublimacjom.

* W niniejszym tekście słowo „spojrzenie” (jeśli nie zaznaczono inaczej) jest odpowiednikiem Lacanowskiego „gaze” (przyp. tłum.).



Andy Warhol, *Wypadek ambulansu*, 1963

poprawnie zrozumiane. Może to być męskie spojrzenie i kapitalistyczny spektakl zorientowany na podmiot męski – jednak taka teza nie ma oparcia w *tym* seminarium Lacana, w którym spojrzenie nie jest ucieleśnione w podmiocie, przynajmniej nie w pierwszym rzędzie. W tym samym stopniu co Jean-Paul Sartre, Lacan rozróżnia między patrzeniem (lub okiem) i spojrzeniem; a także, w tym samym stopniu co Maurice Merleau-Ponty, umiejscawia to spojrzenie *w świecie*³¹. Zatem u Lacana spojrzenie tak samo jak język: *istnieje przed* podmiotem, który – „obserwowany ze wszystkich stron” – jest niczym innym jak „plamką” w „spektaklu świata” (72, 75). Zajmując taką pozycję, podmiot ma skłonność do odczuwania spojrzenia jako zagrożenia, jak gdyby kwestionowało jego lub ją; według Lacana, „sposrzenie, *qua objet a*, może symbolizować ten centralny brak wyrażający się w fenomenie kastracji” (77).

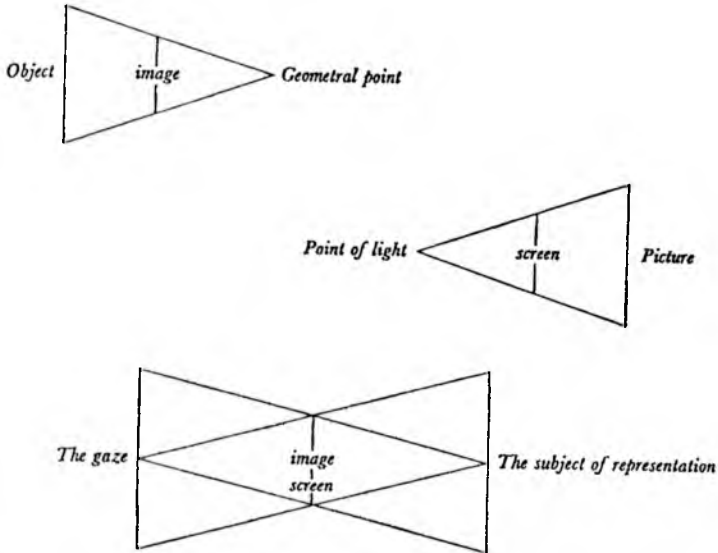
Lacan w większym zatem stopniu niż Sartre i Merleau-Ponty kwestionuje stary przywilej podmiotu w obszarze wzroku i samoświadomości (stwierdzenie *Widzę siebie widzącego mnie*, które ugruntowuje podmiot fenomenologiczny) oraz starą władzę podmiotu w obszarze reprezentacji („*ten należy do mnie* aspekt reprezentacji, tak przypominający własność”, który upełnomocnia podmiot kartezjański [81]). Lacan upokarza ten podmiot w słynnej anegdocie o puszcze sardynek, która unosząc się na morzu i mieniąc w słońcu, wydaje się patrzeć na młodego Lacana w łodzi rybackiej „na poziomie punktu światła, punktu, w którym usytuowane jest wszystko, co patrzy na mnie” (95). Zatem – obserwowany/a, gdy obserwuje i obrazowany/a, gdy obrazuje – podmiot Lacana jest ustalony w tej podwójnej pozycji, co prowadzi Lacana do nałożenia na wychodzącą z podmiotu piramidę widzenia innej piramidy, wychodzącej z *przedmiotu*, w punkcie światła, nazywanym przez autora spojrzeniem.

Pierwsza piramida znana jest z renesansowych traktatów o perspektywie: podmiot funkcjonuje jako – usytuowany w geometrycznym punkcie widzenia – władca przedmiotu uszeregowanego i zogniskowanego jako obraz dla niego lub niej. Lacan natychmiast jednak dodaje: „Ja nie jestem po prostu formą punktualną umiejscowioną w punkcie geometrycznym, z którego uchwycona jest perspektywa. Bez wątpienia, w głębi mojego oka, namalowany jest obraz. Obraz, na pewno, jest w moim oku. Jednak ja, ja jestem w obrazie” (96)³². To znaczy, podmiot znajduje się

³¹ Lacan inspirował się zwłaszcza *Being and Nothingness* (1943) Sartre’a i *The Phenomenology of Perception* (1945) Merleau-Ponty’ego.

³² Osobliwie w tłumaczeniu Sheridana dodano „nie” („Ale ja nie jestem w obrazie”) tam, gdzie w oryginale czytamy: „Mais moi, je suis dans le tableau” (*Le Seminaire de Jacques Lacan, Livre XI* [Paris: Editions du Seuil, 1973], s. 89. To dodanie jest winne błędnemu umiejscowieniu podmiotu, o którym wspominam w następnym przypisie. Lacan jest precyzyjny w tym punkcie; np.: „pierwszy [trójkątny system] jest tym, który, w polu geo-

także pod spojrzeniem [*regard*] przedmiotu, sfotografowany przez jego światło, zobrazowany przez jego spojrzenie [*gaze*]: stąd nałożenie dwóch piramid, z przedmiotem także w punkcie światła (*the gaze*), z podmiotem także w punkcie obrazu i z obrazem także w jednej linii z ekranem.



Znaczenie tego ostatniego terminu nie jest jasne. Rozumiem, że ono odnosi się do zasobu kulturowego, którego przykładem jest każdy obraz. Ekran ten – czy nazwiemy go konwencjami sztuki, schematami reprezentacji czy też kodami kultury wizualnej – *mediatyzuje* przedmiot-spojrzenie *dla* podmiotu, ale zarazem również *chroni* podmiot *przed* tym przedmiotem-spojrzeniem. To znaczy, że on chwyta spojrzenie – „pulsujące, oślepiające i rozprzestrzeniające się” (89) – i *oswaja* je w obrazie³³.

metrycznym, wstawia w nasze miejsce podmiot reprezentacji, a drugi jest tym, który obraca *mnie* w obraz” (s. 105).

³³ Niektórzy czytelnicy umiejscawiają podmiot w pozycji ekranu, być może na podstawie następującego stwierdzenia: „I jeśli jestem czymkolwiek w obrazie, to zawsze w formie ekranu, który wcześniej nazwałem plamą, plamką” (s. 97). Podmiot jest ekranem w takim sensie, że oglądany(a) ze wszystkich stron, on(a) blokuje światło świata, rzuca cień, jest „plamą” (paradoksalnie to wyświetlanie na ekranie/przesłanianie światła jest tym, co w ogóle pozwala podmiotowi widzieć). Lecz ten ekran odróżnia się od obrazu-ekranu i umiejscawianiu podmiotu tylko tam przeczy nałożenie dwóch stożków, w którym podmiot jest zarówno widzem, jak i obrazem. Podmiot jest czynnikiem sprawczym [*agent of*] obrazu-ekranu, a nie czynnikiem sprawczym z [*agent with*] obrazem-ekranem.

To ostatnie sformułowanie jest kluczowe. Dla Lacana zwierzęta są pochwyczone w spojrzeniu świata; istnieją tylko jako wystawione na pokaz. Jako ludzie nie możemy być jednak zredukowani do takiego „wyobrażeniowego pochwycenia” (103), mamy bowiem dostęp do Symbolicznego – w tym przypadku do ekranu jako miejsca tworzenia i oglądania obrazów – gdzie możemy manipulować i poskramiać spojrzenie. „W efekcie, człowiek wie, jak grać z maską jako tym, poza czym kryje się spojrzenie”, stwierdza Lacan. „Ekran ten jest miejscem mediacji” (107). W ten sposób ekran pozwala podmiotowi, w miejscu obrazu, oglądać przedmiot, w punkcie światła. Inaczej nie byłoby to możliwe, albowiem widzenie bez ekranu oznaczałoby oślepienie przez spojrzenie lub dotknięcie przez Realne.

Zatem nawet jeśli spojrzenie może schwytać podmiot niczym w pułapce, to podmiot może oswoić spojrzenie. Na tym właśnie polega funkcja ekranu: negocjować *złożenie* spojrzenia niczym złożenie broni. Zauważmy atawistyczne tropy polowania i osvajania, walki i negocjacji; zarówno spojrzeniu, jak i podmiotowi przyznawane są dziwne możliwości działania, również pozycje przypisuje się im na różne paranoiczne sposoby³⁴.

W mojej interpretacji spojrzenie nie jest już z góry semiotyczne, jak u Normana Brysona (zob. *Tradition and Desire: From David to Delacroix* [Cambridge: Cambridge University Press, 1984], s. 64-70). Pod pewnymi względami Bryson ulepsza Lacana, który *via* Merleau-Ponty, czyni spojrzenie niemal animistycznym. Z drugiej strony, rozumienie spojrzenia jako już z góry semiotycznego oznacza oswojenie go przed wystąpieniem faktu. Jednak dla Brysona spojrzenie jest łagodne, jest „światlistą obfitością”, a ekran raczej „ujarzmia” podmiot, aniżeli go chroni (*The Gaze in the Expanded Field*, (w:) H. Foster (ed.), *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988), s. 92).

³⁴ W odniesieniu do atawizmu cechującego ten związek przyczynowy spojrzenia, modalitwy i paranoi rozważmy następującą uwagę powieściopisarza Philipa K. Dicka: „Paranoja, pod pewnymi względami, jak sądzę, jest dzisiejszym rozwinięciem starego, archaicznego zmysłu, który zwierzęta nadal posiadają – zwierzęta łowne – że one są obserwowane ... Twierdzą, że paranoja jest zmysłem atawistycznym. Jest to zastarzały zmysł, który mieliśmy dawno temu, gdy byliśmy – gdy nasi przodkowie byli – silnie narażeni na atak drapieżników, i ten zmysł mówił im, że są obserwowani. I, że są obserwowani prawdopodobnie przez coś, co zamierza ich złapać ... Moje postaci często mają to poczucie. Jednak tym, co naprawdę zrobiłem, jest zatawizowanie społeczeństwa, w którym żyją. Choć umieszczone jest w przyszłości, to w wielu aspektach ich sposobu życia istnieje retrogresywna jakość, no wiecie? Oni żyją tak, jak żyli nasi przodkowie. Chodzi mi o to, że *hardware* jest w przyszłości, sceneria jest w przyszłości, ale sytuacje są tak naprawdę z przeszłości” (fragmenty wywiadu z 1974 roku użytego jako epigraf do *The Collected Stories of Philip K. Dick*, t. 2 (New York: Carol Publishing, 1990)).

Bryson analizuje paranoję spojrzenia u Sartre'a i Lacana w *The Gaze in the Expanded Field*, gdzie sugeruje, że, jakkolwiek zagrożony przez spojrzenie, podmiot jest także przez nie potwierdzany, wzmacniany przez jego zmienność. Podobnie, w dyskusji o Tho-

Faktycznie, Lacan wyobrażał sobie spojrzenie nie tylko jako męskie, ale także jako pełne przemocy, jako siłę, która może paraliżować, nawet zabić, jeśli nie zostanie uprzednio rozbrojona³⁵. Zatem, jeśli jest natarczywe, czynienie obrazów jest apotropaiczne: wykonywane gesty wstrzymują przed faktem owo paraliżujące działanie spojrzenia. Jeśli zaś jest „apollinijskie” (101) – wówczas wykonywanie obrazów ma działanie łągo-

masie Pynchonie, Leo Bersani daje do zrozumienia, że paranoja jest ostatnim schronieniem podmiotu: „W paranoi prymarna funkcja wroga polega na dostarczeniu takiej definicji Realnego, zgodnie z którą powoduje ono konieczność paranoi. Musimy zatem zacząć podejrzewać samą w sobie strukturę paranoiczną jako narzędzie, za pomocą którego świadomość podtrzymuje biegunowość Ja i nie-Ja, zachowując w ten sposób ideę tożsamości. W paranoi dwa Realne Teksty znajdują się w stanie konfrontacji: subiektywne istnienie [being] i świat monolitycznej inności [otherness]. Opozycja ta może zostać zniesiona wyłącznie wtedy, gdy wyrzeczemy się wygodnej (choć również niebezpiecznej) wiary w umiejscawialne tożsamości. Zapewne tylko wtedy symulowane sobowtóry paranoicznej wizji mogą zniszczyć właśnie te opozycje, które wydają się podtrzymywać” (*Pynchon, Paranoia, and Literature*, „Representations” 25 (Winter 1989), s. 109. Istnieje paranoiczny aspekt właściwy innym modelom wizualności, takim, jak męskie spojrzenie, nadzór, spektakl, symulacja. Co produkuje tę paranoję i do czego może ona służyć – to znaczy, poza tą osobliwą nie/pewnością [in/security] podmiotu?

³⁵ Lacan wiąże to szkodzące spojrzenie ze „złym okiem” [ang. *evil eye* – rzucenie uroku], w którym widzi czynnik sprawczy choroby i śmierci, z mocą oślepienia i kastrowania: „Jest to problem pozbawienia ‘złego oka’ spojrzenia, po to, by je odparować. ‘Złe oko’ jest *fascinum* [urok, czar], jest tym, co skutkuje zatrzymaniem ruchu, dosłownie zabiciem życia... Jest to dokładnie jeden z wymiarów, w których władza spojrzenia jest egzekwowana w sposób bezpośredni” (s. 118). Lacan przyjmuje, że „złe oko” jest uniwersalne, bez ekwiwalentu w postaci dobroczynnego oka, nawet nie w Biblii. Choć w reprezentacji biblijnej istnieje spojrzenie Madonny na Dzieciątka i Dzieciątka na nas, to jednak Lacan optuje za przykładem zawiści u św. Augustyna, który opowiada o swoich morderczych uczuciach wykluczenia na widok swojego młodszego brata przy matczynej piersi: „Taka jest prawdziwa zawiść – zawiść, przez którą podmiot blednie w obliczu widoku samowystarczalnej kompletności, w obliczu idei, że *petit a*, wyizolowane *a*, od którego zależy, może być dla kogoś innego własnością dającą satysfakcję” (s. 116).

Tutaj można skontrastować Lacana z Walterem Benjaminem, który wyobraża sobie spojrzenie raczej jako auratyczne i nasycone, z wewnętrznej pozycji diady matki i dziecka, aniżeli jako pożądliwe i indywidualne, z pozycji wykluczonego trzeciego. W rzeczy samej, Benjamin wyobraża sobie dobroczynne oko, którego Lacan nie chciał dostrzec, owo magiczne spojrzenie, które odwraca fetyszizm i rozbraja kastrację, ową zbawienną aurę bazującą na pamięci spojrzenia i ciała matki: „Doświadczenie aury polega zatem na transpozycji odpowiedzi właściwej w relacjach międzyludzkich na relację między obiektem nieożywionym lub obiektem natury i człowiekiem. Osoba, na którą patrzymy, lub która czuje, że jest obserwowana, patrzy z kolei na nas. Postrzegać aurę obiektu, na który patrzymy, oznacza przydać mu w zamian zdolność patrzenia na nas. To doświadczenie koresponduje z danymi *mémoire involontaire*” (*On Some Motifs in Baudelaire*, (w:) *Illuminations*, H. Arendt (ed.), tłum. H. Zohn (New York: Schocken Books, 1977), s. 188). Więcej o tym rozróżnieniu zob. moją książkę *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993), s. 193-205.

dzące: jego perfekcyjność pacyfikuje spojrzenie, „zwalnia” widza z jego uścisku (ten Nietzscheański termin ponownie projektuje spojrzenie jako dionizyjskie, pełne pragnienia i śmierci). Według Lacana taki charakter ma właśnie estetyczna kontemplacja: pewne odmiany sztuki mogą dążyć do *trompe-l'oeil*, oszukiwania oka, jednak cała sztuka aspiruje do *dompte-regard*, ujarznienia spojrzenia.

Poniżej chciałbym dowieść, że pewna odmiana współczesnej sztuki odrzuca ten tradycyjny mandat do pacyfikowania spojrzenia, do zjednoczenia Wyobrażeniowego i Symbolicznego przeciw Realnemu. *Jest tak jak gdyby ta sztuka chciała sprawić, by spojrzenie świeciło, przedmiot trwał, Realne istniało – w całej chwale (lub horrorze) swojego pulsującego pragnienia; lub przynajmniej chciała ewokować ten wzniostły stan.* W tym celu przystępuje ona nie tylko do ataku na obraz, ale także do rozrywania ekranu – lub do sugestii, że został już rozerwany. Przez chwilę jednak chciałbym pozostać przy kategoriach *trompe-l'oeil* i *dompte-regard*, ponieważ część *post-pop artu* rozwija iluzjonistyczne oszustwo i osvajanie w sposób odmienny od realizmu nie tylko w starym referencjalnym sensie, ale także w wyżej zarysowanym sensie traumatycznym³⁶.

W swoim seminarium o spojrzeniu Lacan na nowo opowiada antyczną legendę o współzawodnictwie na gruncie *trompe-l'oeil* między Zeuxisem i Parrazjosem. Zeuxis namalował winogrona w taki sposób, że zwały ptaki, Parrazjos jednak namalował zasłonę w sposób, który zwiódł samego Zeuxisa: poprosił on, by mógł zobaczyć, co znajduje się za zasłoną, po czym, zmieszany, uznał swoją przegraną. Dla Lacana ta opowieść dotyczy różnicy między wyobrażeniowym pochwyceniem *zwabionego* zwierzęcia i *zwiadzonego* człowieka. Podobieństwo do rzeczywistości może w obu przypadkach mieć niewiele wspólnego z owym pochwyceniem: to, co wygląda jak winogrona dla jednego gatunku, może tak nie wyglądać dla innego; istotny jest odpowiedni znak dla każdego z nich. Bardziej znaczące jest tutaj to, że zwierzę zostaje zwabione w odniesieniu do

³⁶ Dla Lacana spojrzenie jako *objet a*, jako Realne, jest udziałem nie tylko malarstwa *trompe-l'oeil*, ale całego (zachodniego) malarstwa, krótką historię którego autor proponuje. (Tutaj ponownie może być skontrastowany z Benjaminem, który prezentuje odmienną historię w *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.) Lacan wiąże trzy społeczne porządki – religijny, arystokratyczny i komercyjny – z trzema malarskimi spojrzeniami, które nazywa „ofiarnym” (spojrzenie Boga; jego przykładem jest ikona bizantyjska), „komunalnym” (spojrzenie przywódcy arystokratycznego; jego przykładem jest grupowy portret weneckich dożów) i „nowoczesny” („spojrzenie malarza, które rości sobie pretensję do narzucenia siebie jako jedyne istniejącego spojrzenia” [s. 113]; jest to aluzja do Cézanne’a i Matisse’a). Dla Lacana każde malarskie spojrzenie sprzyja ustanowieniu spojrzenia jako *objet a*. Część sztuki postmodernistycznej, o czym będę mówił poniżej, chce zerwać to negocjowanie, tę sublimację spojrzenia – co, dla Lacana, jest zerwaniem ze sztuką jako taką.

płaszczyzny, podczas gdy człowiek zostaje zwiedziony w odniesieniu do *tego, co leży poza* nią. A według Lacana, za obrazem znajduje się spojrzenie, przedmiot, Realne, z którym „malarz jako twórca ... ustanawia dialog” (112-13). Doskonała iluzja nie jest zatem możliwa, a nawet gdyby była możliwa, nie odpowiedziałaby na pytanie o Realne, które zawsze pozostaje za i poza, by nas wabić. Dzieje się tak, ponieważ Realne nie może być przedstawione; w istocie, jest definiowane jako takie, jako negatyw Symbolicznego, niedoszłe spotkanie, utracony przedmiot (mała część podmiotu utracona dla podmiotu, *objet a*). „Tą inną rzeczą [za obrazem i poza zasadą przyjemności] jest *petit a*, wokół którego toczy się walka, której duszą jest *trompe-l'oeil*” (112).

Jako sztuka *trompe-l'oeil* hiperrealizm również uwikłany jest w tę walkę, jednak jest on czymś więcej aniżeli tylko oszukiwaniem oka. Jest fortelem *przeciw* Realnemu, sztuką zobowiązaną nie tylko do pacyfikacji Realnego, ale do zapieczętowania go za powierzchniami, do zabalsamowania go w wyglądach. (Oczywiście hiperrealizm nie ma tej świadomości: jego uświadamianą intencją jest dążenie do zapewnienia realności wyglądom. Jednak właśnie to usiłowanie oznacza odroczenie Realnego lub – jak sformułowałem to wyżej – zapieczętowanie go.) Hiperrealizm dąży do tego co najmniej w trojaki sposób. Pierwszy polega na przedstawianiu widocznej rzeczywistości jako zakodowanego *znaku*. Ta odmiana hiperrealizmu, często w sposób manifestacyjny oparta na fotografii lub pocztówce, ukazuje Realne jako już zaabsorbowane w Symboliczne (przykładem jest wczesna twórczość Malcolma Morleya). Drugi polega na reprodukowaniu widocznej rzeczywistości jako płynnej *powierzchni*. Bardziej iluzjonistyczna od pierwszej, ta odmiana hiperrealizmu *odrealnia* Realne za pomocą efektów symulakry (kategoria ta, odnosząca się do obrazów *pop* Jamesa Rosenquista, obejmuje między innymi również Audreya Flacka i Dona Eddy'ego). Trzeci polega na przedstawianiu widocznej rzeczywistości jako wizualnej *zagadki* z różnego rodzaju odbiciami i załamaniem. W tej odmianie hiperrealizmu, która ma swój udział w dwóch poprzednich, strukturyzowanie tego, co wizualne jest napięte aż do punktu implozji, zawalenia się na widza. Przed tymi obrazami można czuć się przedmiotem spojrzenia, oglądanym z wielu stron: przykładem jest niemożliwa podwójna perspektywa, którą Richard Estes zastosował w *Union Square* (1985), a która w większym stopniu zbiega się na nas, aniżeli rozciąga od nas; lub jego – podobnie niemożliwy – *Double Self-Portrait* (1976), w którym patrzymy na okno restauracji typu *diner* w stanie całkowitej dezorientacji co do tego, co znajduje się wewnątrz, a co na zewnątrz, co jest przed nami, a co za nami. Jeśli *Union Square* poddaje presji renesansowy paradygmat perspektywy linearnej (wyłożony choćby w *Idealnym mieście*), to *Double Self-Portrait* poddaje presji

barokowy paradygmat malarskiej samozwrotności (zaprezentowany na przykład w *Las Meninas*), przy czym nie zaskakuje, że – zmierzając do wykorzystania linii i powierzchni w celu unieruchomienia i stłumienia Realnego – hiperrealiści zwrócą się do barokowych zawiloci takich artystów jak Velazquez.

W tych obrazach Estes przenosi swój historyczny model na pasaż handlowy i elewację sklepu w Nowym Jorku; i faktycznie, podobnie jak w przypadku *pop art*, trudno wyobrazić sobie hiperrealizm w oderwaniu od splełanych linii i niesamowitych powierzchni kapitalistycznego spektaklu: narcystyczna pokusa witryn sklepowych, przesadnego połysku sportowych aut – w skrócie, *sex appeal* towaru-znaku z towarem sferminizowanym i kobiecością utowarowioną w sposób, który hiperrealizm, nawet bardziej niż *pop art*, raczej celebrytuje aniżeli kwestionuje. Owe linie i powierzchnie reprodukowane są w hiperrealizmie często w taki sposób, że – rozszerzając i zaginając się – splełzczają głębię malarską. Jednak czy tak samo oddziałują na głębię *psychiczną*? Porównując *pop art* i hiperrealizm z surrealizmem, Fredric Jameson stwierdził, co następuje:

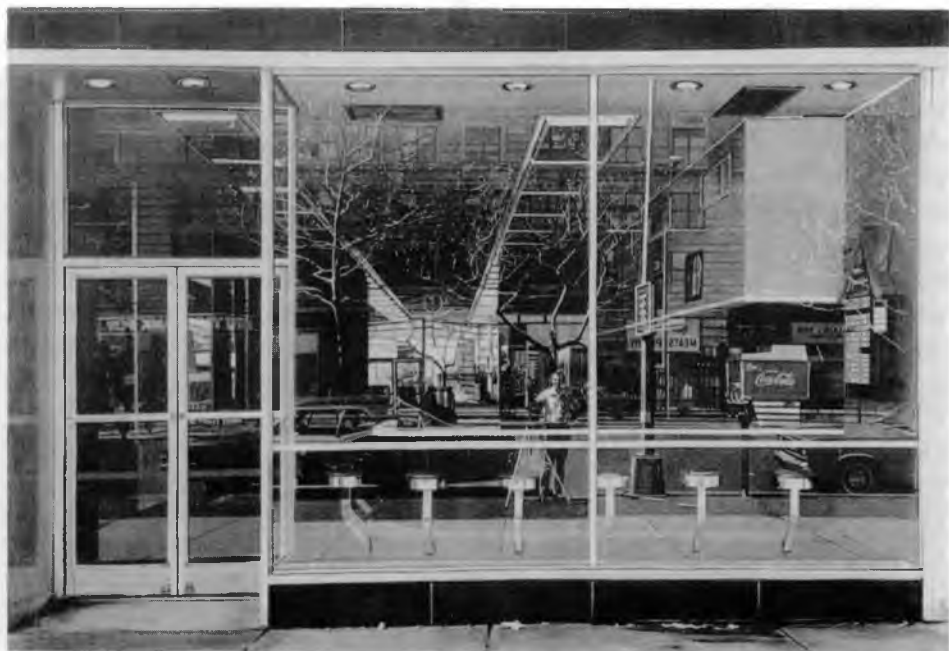
Wystarczy tylko zestawić manekina jako [surrealistyczny] symbol z fotograficznymi obiektami *pop art*, puszką zupy Campbella, obrazami Marilyn Monroe lub z wizualnymi osobliwościami *op art*; wystarczy tylko podmienić za wymienione wyżej obiekty otoczenie niewielkich warsztatów i sklepików, *marché aux puces* i uliczne stoiska, stacje benzynowe wzdłuż amerykańskich autostrad, połyskliwe fotografie w czasopismach ilustrowanych lub celofanowy raj amerykańskich *drugstores* – by uświadomić sobie, że obiekty surrealistyczne zniknęły bez śladu. Odtąd, w tym, co możemy określić jako postindustrialny kapitalizm, produkty, w które jesteśmy zaopatrywani, są definitywnie pozbawione głębi: ich plastikową zawartość cechuje totalna niezdolność do spełniania funkcji przewodnika psychicznej energii³⁷.

Tutaj Jameson charakteryzuje zwrot w produkcji i konsumpcji, który oddziałuje zarówno na sztukę, jak na podmiotowość – jednak czy rzeczywistość jest on „historycznym *przełomem* o niespodziewanie absolutnym charakterze?”³⁸. Te stare obiekty mogły ulec przemieszczeniu (już surrealiści uznawali ich przestarzałość za atrakcyjną), jednak nie zniknęły bez śladu. Zaś w sposób oczywisty nie zniknęły *podmioty* powiązane z tymi przedmiotami; epoki podmiotu, nie mówiąc już o epokach podświadomości, nie mają charakteru tak chwilowego, punktowego³⁹. W skrócie, hiperrealizm

³⁷ F. Jameson, *Marxism and Form* (Princeton: Princeton University Press, 1971), s. 105.

³⁸ Ibidem (moje podkreślenie).

³⁹ Takiego charakteru nie mają też sposoby produkcji, nie mówiąc już o stosunkach społecznych, formach reprezentacji itd. – Jameson wszystko to uwzględni.



Richard Estes, *Podwójny autoportret*, 1976

utrzymuje podskórną łączność z surrealizmem w obszarze podmiotu; i to nie tylko dlatego, że oba eksploatują seksualny i towarowy fetyszyzm.

Georges Bataille zauważył, że uprawiana przez niego odmiana surrealizmu, angażuje bardziej *sub*, aniżeli *sur*, bardziej przyziemny materializm aniżeli wyżyny idealizmu (które wiązał z André Bretonem)⁴⁰. Moja odmiana surrealizmu także angażuje bardziej *sub*, aniżeli *sur*, ale w sensie – leżącego pod, poniżej – Realnego, z którym ten surrealizm próbuje nawiązać kontakt, doprowadzić do erupcji – jak gdyby przez przypadek (który, przypomnijmy, jest trybem pojawiania się repetycji)⁴¹. Hiperrealizm jest zatem zaangażowany w owo Realne, które leży poniżej, ale – jako *hiperrealizm** – troszczy się o to, by pozostawać nad nim, by niejako utrzymywać Realne na dole. Zatem – inaczej niż surrealizm – hiperrealizm pragnie bardziej zasłonić, aniżeli odsłonić Realne; składa zatem jego warstwy znaków i powierzchni wzięte ze świata towarów nie tylko przeciw głębi przedstawieniowej, ale także przeciw traumatycznemu Realnemu. Jednak ten niespokojny ruch, by prześlizgnąć się nad Realnym, wskazuje na nie; hiperrealizm pozostaje sztuką „oka doprowadzonego do desperacji przez spojrzenie” (s. 116) i pokazuje tę desperację. W rezultacie jego iluzjonizm nie tylko ponosi porażkę jako oszustwo oka, ale także *jako* osvajanie spojrzenia, jako ochrona przed traumatycznym Realnym. To znaczy, ponosi porażkę w *nieprzypominaniu* nam o Realnym i w ten sposób również on jest traumatyczny: *traumatyczny iluzjonizm*.

POWRÓT REALNEGO

Jeżeli, z jednej strony, Realne w hiperrealizmie podlega wyparciu, to, z drugiej strony, ono w nim również powraca – i ten powrót rozrywa hiperrealistyczną powierzchnię znaków. Jednak to rozerwanie, jako mimowolne, spowodować może jedynie niewielkie zakłócenie spektaklu kapitalistycznego. To zakłócenie nie jest w takim samym stopniu mimo-

⁴⁰ Zob. G. Bataille, *The 'Old Mole' and the Prefix Sur in the Words Surhomme i Surrealist*, (w:) *Vision of Excess*, A. Stoekl (ed.), (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

⁴¹ Ten cel jest rzadko osiągany w surrealizmie; w istocie, sama taka możliwość była kwestionowana w początkowym okresie ruchu (zob. *Compulsive Beauty*, xv-xvi). Innymi słowy, surrealizm może być bardziej po stronie *automatonu*, repetycji symptomu jako znaczącego, aniżeli w punkcie *tuché*, erupcji Realnego, do czego aspiruje część sztuki współczesnej.

* Przypomnijmy, że kierunek określany w Polsce jako „hiperrealizm”, nosi angielską nazwę „superrealism”. Foster, przeciwstawiając przedrostki „sub” i „super” (pod i nad), odwołuje się właśnie do znaczenia angielskiego przedrostka „super”, oznaczającego „nad” również w sensie przestrzennym – inaczej niż polski przedrostek „hiper” (przyp. tłum.).

wolne w *appropriation art*, która, szczególnie w wersji symulakralnej związanej z Richardem Princem, może przypominać hiperrealizm z jego przesytem znaków, płynnością powierzchni i ujmowaniem widza. Jednak ważniejsze od podobieństw są różnice między nimi. Obie odmiany sztuki używają fotografii. Hiperrealizm jednak wykorzystuje pewne wartości fotograficzne (jak iluzjonizm), które służą interesom malarstwa i wyklucza inne (jak reprodukowalność), które im *nie* służą, a wręcz zagrażają takim wartościom malarskim jak unikatowy obraz. Natomiast *appropriation art* używa fotograficznej reprodukowalności, kwestionując malarską unikatowość, jak to się dzieje we wczesnych kopiach mistrzów modernizmu autorstwa Sherrie Levine. Jednocześnie doprowadza iluzjonizm fotograficzny do punktu implozji, jak we wczesnych refotografiach Prince'a; albo też, atakuje ten iluzjonizm, by zakwestionować dokumentalną prawdę zdjęcia, referencjalną wartość reprezentacji, jak we wczesnych foto-tekstach Barbary Kruger. Powyższe dzieła należą do krytyki reprezentacji, którą chełpi się sztuka postmodernistyczna: krytyki kategorii artystycznych i gatunku dokumentu, mitów medialnych i seksualnych stereotypów.

Różna jest zatem również pozycja, jaką oba nurty wyznaczają widzowi: hiperrealizm, doprowadzając do perfekcji iluzję, zaprasza widza do niemal schizofrenicznego rozkoszowania się swoimi powierzchniami; podczas gdy *appropriation art*, demaskując iluzjonizm, zaprasza widza do krytycznego patrzenia poprzez swoje powierzchnie. Niekiedy jednak oba nurty krzyżują się tutaj – jak wtedy, gdy *appropriation art* obejmuje widza w sposób hiperrealistyczny⁴². Co ważniejsze, oba nurty zbliżają się

⁴² To obejmowanie widza (na przykład w rozrywkowych obrazach Prince'a) jest własnością symulakry zdefiniowanej przez Deleuze'a: „Symulakra implikuje wielkie wymiary, głębie i odległości, których widz nie może zdominować. Nie może nimi zawiądnąć, bo ma wrażenie podobieństwa. Symulakra włącza w swój obręb różnorodne punkty widzenia i widz staje się częścią symulakry, transformowanej i deformowanej zgodnie z jego punktem widzenia. W skrócie, w widzu wewnątrz symulakry zachodzi proces obłąkania, proces bezgraniczności” (*Plato and the Simulacrum*, „October” 27 [Winter 1983], s. 49). To obejmowanie widza świadczy również o pomieszaniu Ja i obrazu, wnętrza i zewnątrz – w fantazji konsumenta, eksploatowanej w wielu obrazach reklamowych i eksplorowanych w części *appropriation art*. „Jego własne pragnienia miały niewiele do czynienia z tym, co pochodziło samo z siebie”, pisze Prince w *Why I Go to the Movies Alone* (1983), „ponieważ to, co wydawał na zewnątrz (przynajmniej w części) było już na zewnątrz. Jego sposób na zrobienie z tego czegoś nowego polegał na *zrobieniu tego ponownie*, i robienie ponownie było wystarczające dla niego i oczywiście, osobiście mówiąc, było *prawie* nim” (New York: Tanam Press, s. 63). Niekiedy ta dwuznaczność czyniła jego dzieło prowokacyjnym w sposób, w który nie jest udziałem – nadmiernie skrywającej swoją krytyczność – *appropriation art*; Prince jest bowiem zaangażowany w fantazje konsumeryzmu, które denaturalizuje. To znaczy, niekiedy, jego krytyka jest skuteczna właśnie dlatego, że jest kompromitowana – ponieważ pozwala zobaczyć nam świadomość rozszczepioną przed obrazem. To rozszczepienie może być zatem jednak także inną wersją cynicznego rozumu.

do siebie pod tym względem: w hiperrealizmie rzeczywistość jest prezentowana jako przygniatająca przez swój zewnętrzny wygląd, podczas gdy w *appropriation art* jest ona prezentowana jako skonstruowana w reprezentacji. (Na przykład, obrazy Marlboro Prince'a obrazują rzeczywistą naturę Ameryki Północnej poprzez mit kowbojskiego Zachodu.) Ta konstruktywistyczna wizja rzeczywistości jest podstawową pozycją zajmowaną przez sztukę postmodernistyczną (przynajmniej w jej odmianie poststrukturalistycznej) i posiada paralełę w podstawowej pozycji zajmowanej przez sztukę feministyczną (przynajmniej w jej odmianie psychoanalitycznej), zgodnie z którą podmiot dyktowany jest przez porządek Symboliczny. Obie pozycje wspólnie doprowadziły wielu artystów do skoncentrowania uwagi na obrazie-ekranie (ponownie odwołując się do Lacanowskiego diagramu wizualności), co z jednej strony, często wiązało się z zaniedbaniem Realnego, z drugiej zaś, z zaniedbaniem podmiotu. Na przykład we wczesnych kopiach Levine obraz-ekran jest niemal wszystkim, co w nich jest; w niewielkim stopniu niepokojony przez Realne, nie poddaje się też zmianie ze strony podmiotu (artyści i widzowi przyznana została niewielka aktywność w tym dziele).

Stosunek *appropriation art* do obrazu-ekranu nie jest jednak prosty: może być ona krytyczna wobec ekranu, nawet wroga wobec niego, ale też pełna fascynacji, niemal w nim zadurzona. Ta ambiwalencja sugeruje niekiedy Realne: jako że *appropriation art* działa w kierunku zdemaskowania iluzji reprezentacji, może ono wpychać się poprzez obraz-ekran. Weźmy na przykład pod uwagę obrazy wschodu słońca Prince'a, które są refotografiami wakacyjnych reklam z magazynów, znajome obrazy młodych zakochanych i milutkich dzieci na plaży z – oferowanymi tak jak wiele innych towarów – słońcem i morzem,. Prince manipuluje hiperrealistycznym spojrzeniem tych reklam aż do punktu, gdy zostają odrzeczywistnione [*derealized*] w sensie wyglądu, ale urzeczywistnione [*realized*] w sensie pragnienia. W kilku obrazach mężczyzna unosi kobietę z wody, ale ich ciała wydają się spalone – jak gdyby w erotycznej namiętności, która także jest niebezpiecznym napromieniowaniem. Tutaj *wyobrażeniowa* przyjemność scen wakacyjnych psuje się, staje się obsceniczną, przemieszczoną przez *realną* ekstazę pragnienia sfotografowaną wraz ze śmiercią, *jouissance**, które czai się poza zasadą przyjemności obrazu reklamowego, a w istocie, obrazu-ekranu w ogóle⁴³.

* W psychoanalizie m.in. Lacana – wymykająca się symbolizacji rozkosz, doznawana „poza zasadą przyjemności”, w bólu czy cierpieniu traumas, masochizmu etc. (przyp. tłum.).

⁴³ Rozważmy tę trafną uwagę Slavoj Žižka: „W tym leży fundamentalna dwuznaczność obrazu w postmodernizmie: to jest rodzaj bariery umożliwiającej podmiotowi podtrzymanie dystansu wobec Realnego, chroniącej ją lub jego przed wtargnięciem Realnego, jednak jego niezwykle natrętny 'hiperrealizm' ewokuje mdłości Realnego” (*Grimaces of the Real*, „October” 58 [Fall 1991], s. 59).

Ten zwrot w konceptualizacji – od rzeczywistości jako efektu reprezentacji do Realnego jako rzeczy traumy – może być rozstrzygający w sztuce współczesnej, a zwłaszcza we współczesnej teorii, literaturze i filmie. Albowiem wraz z tym zwrotem w konceptualizacji nadszedł zwrot w praktyce, który chcę tutaj uchwycić – ponownie w relacji do Lacanowskiego diagramu wizualności – jako zwrot w koncentracji uwagi od obrazu-ekranu ku obiektowi-spojrzeniu. Ten zwrot można prześledzić w twórczości Cindy Sherman, która zrobiła więcej dla jego przygotowania niż jakikolwiek inny artysta. Faktycznie, jeśli podzielimy jej twórczość z grubsza na trzy zespoły dzieł, wydaje się ona poruszać wzdłuż trzech głównych pozycji diagramu Lacana.

We wczesnym okresie twórczości w latach 1975–1982, od *stills* (fotografie podszywające się pod kadry filmowe – przyp. tłum.) przez *rear projections* (fotografie na tle ekranów z obrazami rzucanymi od tyłu – przyp. tłum.) do rozkładówek i testów kolorystycznych, Sherman ewokuje podmiot poddany spojrzeniu, podmiot-jako-obraz, który jest także prymarnym miejscem innych dzieł feministycznych wczesnej fazy *appropriation art*. Jej podmioty oczywiście widzą, ale w większym stopniu są *widziane*, pochwycone przez spojrzenie. Często, jak w *stills* i rozkładówkach, to spojrzenie wydaje się pochodzić od innego podmiotu, który może implikować widza; niekiedy, jak w *rear projections*, wydaje się ono pochodzić od wewnątrz. Tutaj Sherman ukazuje swoje kobiece podmioty poddane samokontroli, nie w sensie fenomenologicznej immanencji (*Ja widzę siebie widzącą siebie*), ale psychologicznego wyobcowania (*Ja nie jestem tym, kim wyobrażam sobie, że jestem*). Tak więc, w dystansie dzielącym umalowaną młodą kobietę i jej twarz odbitą w lustrze w *Untitled Still # 2* (1977), Sherman uchwyciła lukę między obrazami wyobrazonego i rzeczywistego ciała, która otwiera się w każdym z nas, lukę (błędne) rozpoznania, gdzie przemysł rozrywkowy i moda operują dwadzieścia cztery godziny na dobę.

W środkowym okresie twórczości w latach 1987–1990, od fotografii mody przez ilustracje bajek i portrety z historii sztuki do obrazów katastrof, Sherman przesuwa się ku obrazowi-ekranowi, ku jego repertorium reprezentacji. (Mówię tylko o zogniskowaniu uwagi: artystka także we wczesnych dziełach zajmuje się obrazem-ekranem, a podmiot-jako-obraz nie znika w tym środkowym okresie twórczości.) Serie z przedstawieniami mody i portretów z historii sztuki podejmują dwa motywy właściwe

Richard Misrach również ewokuje to obsceniczne Realne, zwłaszcza w swojej serii z ilustracjami „Playboya” (1989-91). Oparte na obrazach z czasopisma używanych jako cele strzelnicze w testach zasięgu rażenia broni jądrowej, fotografie te objawiają potężną agresję wobec wizualności we współczesnej kulturze. (Niektóre *décollages* z lat 50. i 60. XX w. również zaświadczyają tę agresję w społeczeństwie spektaklu.) Czy ten antywizualizm może być wiązany z paranoją spojrzenia wspomnianą w przypisie 34?



Richard Prince, *Bez tytułu* (wschód słońca), 1981



Richard Prince, *Bez tytułu* (cowboy), 1989

dla obrazu-ekranu, które silnie wpłynęły na autostylizację, obecnie i w przeszłości. Sherman parodiuje tutaj awangardowy *design*, z długim wybiegiem ofiar mody, oraz stawia pod pręgierzem historię sztuki z długą galerią szpetnych arystokratów (podszywając się pod portrety w typie renesansowym, barokowym, rokokowym i neoklasycystycznym, czyniąc aluzję do Rafaela, Caravaggia, Fragonarda i Ingesa). Gra staje się perwersyjna wtedy, kiedy – jak w niektórych fotografiach mody – luka między obrazami wyobrazonego i rzeczywistego ciała staje się psychotyczna (jedna lub dwie pozujące wydają się nie mieć w ogóle świadomości Ja); a także wtedy, kiedy – jak w niektórych fotografiach z serii historii sztuki – odidealizowanie posunięte jest do punktu desublimacji: z bliznami po implantach na piersiach i niechlujnymi pryszczami na nosach, ciała te przełamują normy właściwej reprezentacji, a w istocie – właściwej podmiotowości⁴⁴.

Ten zwrot ku grotesce zaznaczony jest w obrazach bajek i katastrof, z których niektóre ukazują okropne wypadki związanych z narodzinami wybryków natury (młoda kobieta z ryjem świni, lalka z głową obleśnego starego mężczyzny). Tutaj, jak często w filmowych horrorach i opowieściach na dobranoc, horror znaczy po pierwsze i przede wszystkim horror macierzyństwa, matczynego ciała, które – jako rezultat aktu wyparcia – stało się dziwaczne, nawet odpychające. To ciało jest także prymarnym miejscem *objectu*, kategoria (nie)zdefiniowania przez Julię Kristevę ani jako podmiot, ani jako przedmiot, ale odnoszona do momentu zanim stajemy się tym pierwszym (przed pełną separacją od matki) lub do momentu po tym, gdy stajemy się tym drugim (jako zwłoki wydane przedmiotowości)⁴⁵. Te skrajne stany sugerowane są przez niektóre sceny katastrof, zalane krwią menstruacyjną i wydzielinami seksualnymi, wymiotami i kałem, rozkładem i śmiercią. Takie obrazy ewokują ciało z wywróconym na wierzch wnętrzem, podmiot dosłownie *abjected*, odpadki. Jednak ewokują one również zewnątrz stające się wnętrzem, podmiot-jako-obraz, do którego wtargnął obiekt-spojrzenie (np. *Untitled # 153*). W tym punkcie niektóre obrazy wychodzą poza *object*, który często jest przywiązany do substancji i znaczeń, nie tylko w kierunku *informe*, stanu opisanego przez Bataille'a, gdzie znacząca forma rozpuszcza się,

⁴⁴ Rosalind Krauss pojmuje tę desublimację jako atak na wysublimowaną wertykalność tradycyjnego obrazu artystycznego [w: *Cindy Sherman* (New York: Rizzoli, 1993)], przy czym rozpatruje twórczość artystki, również odwołując się do Lacanowskiego diagramu wizualności. Zob. też dyskusję na temat Sherman (w:) K. Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York: Routledge, 1995), która to pozycja ukazała się zbyt późno, bym mógł ją uwzględnić.

⁴⁵ Zob. J. Kristeva, *Powers of Horror*, tłum. L.S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982).



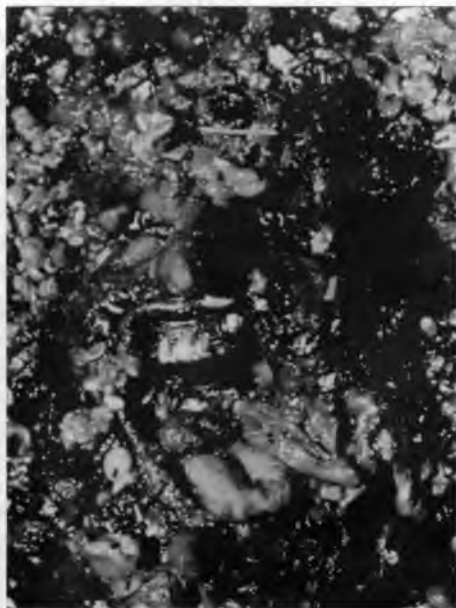
Cindy Sherman, *Untitled #2*, 1977



Cindy Sherman, *Untitled #153*, 1985



Cindy Sherman, *Untitled #183*, 1988



Cindy Sherman, *Untitled #190*, 1989

ponieważ ztraca się fundamentalne rozróżnienie między figurą i tłem, Ja i Innym, ale również w kierunku *obsceny*, gdzie obiekt-spojrzenie prezentowany jest *jak gdyby nie istniała żadna scena, by go wystawić, żadna rama reprezentacji, by go zawierać, żaden ekran*⁴⁶.

To jest także domena jej twórczości po 1991 roku: obrazy wojny domowej i obrazy płciowości, operujące zbliżeniami symulowanych uszkodzeń i/lub martwych części ciała oraz organów płciowych i/lub części ciała związanych z wydalaniem. Niekiedy ekran wydaje się tak porozrywany, że obiekt-spojrzenie nie tylko wdziera się do podmiotu-jako-obrazu, ale wręcz go przygniata. A w przypadku kilku obrazów katastrof i wojny domowej możemy poczuć jak to jest, gdy zajmie się niemożliwą, trzecią pozycję w diagramie Lacana po to, by oglądać pulsujące spojrzenie – a nawet by dotknąć obsceniczny obiekt – bez ochrony ekranu. W jednym z obrazów (*Untitled # 190*) Sherman przydaje temu złemu oku okropne oblicze jego samego.

W tym stanie rzeczy impuls do erozji podmiotu i do rozrywania ekranu prowadził Sherman od wczesnej fazy twórczości, gdzie podmiot jest pochwycony w spojrzeniu, przez środkowy okres, gdzie wdziera się do niego spojrzenie, aż do ostatnich dzieł, gdzie podmiot zostaje zatarty przez spojrzenie, by powrócić jedynie jako rozerwane części lalki. Jednak ten podwójny atak na podmiot i ekran nie jest wyłącznie udziałem Sherman; pojawia się na wielu frontach we współczesnej sztuce, gdzie zostaje najęty – niemal otwarcie – do służby Realnemu.

Ten rodzaj twórczości ewokuje Realne na różne sposoby; rozpocznę od dwóch sposobów podejścia do iluzjonizmu. Pierwszy sięga po iluzjonizm nie tyle w obrazach, ile w użyciu przedmiotów (jeśli zatem spogląda wstecz na hiperrealizm, to na figury Duana Hansona i Johna de Andrei). Ta odmiana sztuki czyni intencjonalnie to, co pewna część sztuki surrealistycznej i *appropriation art* czyniły mimowolnie – to znaczy: doprowadza iluzjonizm do punktu Realnego. Zadaniem iluzjonizmu nie jest tutaj pokrywanie Realnego za pomocą symulakralnych powierzchni, ale odsłanianie Realnego za pomocą niesamowitych przedmiotów, często włączanych także w *performance*. W tym celu niektórzy artyści wyobcowują powszednie przedmioty związane z ciałem (jak na przykład: zapieczętowany mocz i rozciągnięte zlewozmywaki u Roberta Gobera, stół Charlesa Raya z obiektami martwej natury [*still-life*], które odmawiają bycia cicho [*still*] oraz *quasi*przrzyrody do ćwiczeń kulturowych stworzone przez Matthewa Barneya jako rekwizyty *performance*). Inni artyści wyobcowują przedmioty z dzieciństwa, które – często zniekształcone w skali lub proporcjach – powracają z przeszłości, ewokując niesamowitość (jak

⁴⁶ Na temat tych różnic zob. *Conversation on the Informe and the Abject*, „October” 67 (Winter 1993).

w przypadku małych ciężarówek lub potężnych szczurów u Katariny Fritsch), żalność (jak w przypadku Armii Zbawienia z wypchanych zwierząt Mike'a Kelleya), melancholię (jak w przypadku martwych wróbli w dzierganych ubrankach u Annette Messenger) lub potworność (jak w przypadku łódeczka dziecięcego, które staje się psychotyczną klatką u Gobera). Jednak, jakkolwiek prowokacyjne, to iluzjonistyczne podejście do Realnego może ześlizgnąć się w zaszyfrowany surrealizm.

Drugi sposób podejścia do iluzjonizmu zmierza w kierunku przeciwnym wobec pierwszego, ale przyświeca mu ten sam cel: odrzuca iluzjonizm, odrzuca wszelką sublimację obiektu-spojrzenia, usiłując ewokować Realne jako takie. To jest prymarny obszar *abject art*, rozciągający się aż do naruszonych granic ciała poddanego przemocy. Często, jak w przypadku agresywno-depresyjnej rzeźby Kiki Smith, jest to matczyne ciało, służące jako medium ambiwalentnego dziecięcego podmiotu, który na przemian niszczy je i odnawia: na przykład w *Trough* (1990) ciało leży przekrojone i wydrążone niczym puste naczynie, podczas gdy w *Womb* (1986) wydaje się solidnym obiektem, niemal anonimowym, nawet autogenetycznym⁴⁷. Ciało pojawia się też często jako sobowtór podmiotu poddanego przemocy, którego części wystawiane są na pokaz jako residua przemocy i/lub traumy: obute nogi u Gobera, zwrócone w górę lub w dół, jakby ucięte przy ścianie, niekiedy z wetkniętymi w nie świeczkami lub pośladkami z wytatuowanymi nutami – zostają w ten sposób poniżone (często w zabawny sposób). Osobliwą ambicją tego drugiego podejścia jest podrażnienie traumy podmiotu z nieskrywaną kalkulacją że, jeśli nawet jego *objet a* nie może być odzyskany, to przynajmniej zgłębiona może zostać rana, którą pozostawił po sobie (w języku greckim *trauma* znaczy „rana”)⁴⁸. Jednak to podejście ma także swoje niebezpieczeństwa, albowiem sondowanie rany może ześlizgnąć się w zaszyfrowany ekspresjonizm (jak w przypadku ekspresyjnej desublimacji w pamiętnikarskiej sztuce Sue Williams i innych) lub zaszyfrowany realizm (jak w przypad-

⁴⁷ Zob. znakomitą analizę tego dzieła (w:) M. Nixon, *Bad Enough Mother*, „October” 71 (Winter 1995). Nixon ujmuje to dzieło w kategoriach zainteresowania Klein relacjami obiektu. Postrzegam to jako zwrot w sztuce feministycznej, który jest związany ze zwrotem w obrębie teorii Lacanowskiej od Symbolicznego do Realnego, zwrotem, podjętym i rozwiniętym przez Slavoję Žižka. Niekiedy „przedmiotowy” [*object*] aspekt tej sztuki wyraża niewiele więcej, aniżeli esencjalizm ciała (czy nawet ikonografię ckliwości, jak to jest u Smith), podczas gdy „realny” [*real*] aspekt wyraża niewiele więcej, aniżeli nostalgię za empirycznym fundamentem.

⁴⁸ Jest prawie tak jak gdyby artyści ci nie mogli przedstawiać ciała innego, aniżeli tylko poddanego przemocy – jak gdyby mogło być rejestrowane tylko jako przedstawione w takim stanie. W podobny sposób, wystawianie [*stage*] ciała prowadziło *performance art* w latach 70. ku scenariuszom sadomasochistycznym – jak gdyby dawało się rejestrować jedynie wtedy, gdy było skrzępowane, zakneblowane etc.

ku – przedstawiającej sceny miłosne z życia bohemy – fotografii *verité* Larry'ego Clarka, Nan Goldin, Jacka Piersona i innych). Jednak właśnie to niebezpieczeństwo może prowokować kluczowe dla *abject art* pytanie o możliwość obscenicznego reprezentacji – to znaczy, reprezentacji bez sceny, na której wystawia się obiekt dla widza. Czy mogłaby to być jedna z różnic między *obsceną*, gdzie obiekt, bez sceny, zbyt mocno zbliża się do do widza, a *pornografią*, gdzie obiekt jest wystawiany widzowi na pokaz i dlatego widz może zachować wystarczający dystans, by stać się tego obiektu podglądaczem⁴⁹?

FORTEL ABJECTION

Zgodnie z kanoniczną definicją Kristevy, *abject* jest tym, co należy odrzucić *po to, by stać się Ja* (nasuwa się jednak zasadnicze pytanie, co jest tym pierwotnym Ja, które odrzuca?). Jest to fantazmatyczna substancja nie tylko obca wobec podmiotu, ale pozostająca z nim w zażyłości – w rzeczywistości aż za bardzo – i właśnie ta nadmierna bliskość powoduje lęk w podmiocie. W ten sposób *abject* dotyka kruchości naszych granic, kruchości przestrzennej dystynkcji między naszym wnętrzem i zewnątrz oraz kruchości czasowego przejścia między ciałem matki (przypomnijmy: uprzywilejowany obszar *abjectu*) i prawem ojca. Zatem zarówno przestrzennie, jak i czasowo, *abjection* jest kłopotliwym dla podmiotowości stanem, „gdzie załamuje się znaczenie”; stąd jego atrakcyjność dla artystów awangardowych, którzy stawiają sobie za cel zakłócenie dyspozycji tak podmiotu, jak i społeczeństwa⁵⁰.

Powyższe ujmuje jedynie bardzo powierzchownie *abject* – kluczowy dla konstrukcji podmiotowości, rasistowskiej, homofobicznej czy innej⁵¹. Tutaj odnotuję tylko dwuznaczność tego pojęcia, kulturalno-polityczną wartość *abject art* zależy bowiem właśnie od tych dwuznaczności, od tego

⁴⁹ „Obscena” [*obscene*] – może nie znaczyć „przeciw scenie”, ale sugeruje ten atak. Wiele współczesnych obrazów jedynie wystawia na scenie [*stage*] obscenę, odtwarza ją tematycznie lub scenicznie, kontrolując ją tym samym. W ten sposób wykorzystują obscenę w służbie ekranu – a nie przeciw niemu – co czyni większość *abject art*, wbrew swoim własnym intencjom. Jednak można argumentować, że obscena jest najwspanialszą apotropaiczną obroną przeciw Realnemu, ostatecznym wzmocnieniem obrazu-ekranu, a nie jego ostatecznym rozłożeniem.

⁵⁰ J. Kristeva, *Power of Horror*, s. 2.

⁵¹ Zob. zwłaszcza: J. Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990) i *Bodies That Matter* (New York: Routledge, 1993) – obie pozycje zawierają krytyczne opracowanie teorii *abjectu* Kristevy. Kristeva wykazuje tendencję do traktowania wstępu jako czegoś pierwotnego; Butler, w swoim nałożeniu *abjection* na homofobię, skłania się ku traktowaniu tej ostatniej jako pierwotnej. Jednak obie mogą być równie dobrze pierwotne.

jak się je rozstrzyga (bądź nie). Niektóre już znamy. Czy *abject* może być w ogóle przedstawiony? Jeśli jest opozycyjny *wobec* kultury, to czy może być eksponowany *w* kulturze? Jeśli należy do podświadomości, to czy może zostać uświadomiony i nadal pozostać *abjectem*? Innymi słowy, czy istnieć może *świadoma abjection*, czy też istnieć może tylko ona? Czy *abject art* kiedykolwiek wymyka się instrumentalistycznemu, a w istocie moralistycznemu użyciu *abjectu*? (W pewnym sensie jest to druga część następującego pytania: czy może istnieć ewokacja obsceny, która *nie* jest pornograficzna?)

Kluczowa dwuznaczność u Kristevy polega na jej niepostrzeżonym prześlizgiwaniu się między operacją *to abject* i stanem *to be abject* (między czynnością polegającą na wywoływaniu odrazy/fascynacji a byciem przedmiotem takiej odrazy/fascynacji – przyp. tłum.). I znów, *to abject* oznacza odrzucać, izolować; zaś *to be abject* oznacza bycie odpychającym, czymś ledwo tolerowanym, bycie podmiotem tylko na tyle, by odczuwać tę podmiotowość jako zagrożoną⁵². Dla Kristevy operacja *to abject* jest fundamentalna dla podtrzymania zarówno podmiotu, jak i społeczeństwa, podczas gdy stan *to be abject* powoduje korozję obu formacji. Czy zatem *abject* rozrywa porządek podmiotu i społeczeństwa, czy też stanowi w jakiś sposób fundament ich obu; czy powoduje kryzys w tych porządkach, czy też w jakiś sposób potwierdza je? Jeśli podmiot i społeczeństwo czuje odrazę [*abjects*] do tego, co obce w nich, to czy ta *abjection* nie jest operacją regulatywną? (Innymi słowy, czy *abjection* nie mogłaby być tym dla regulacji, czym jest transgresja dla tabu? „Transgresja nie neguje tabu”, głosi słynna formuła Bataille’a, „ale transcenduje i wypełnia je”⁵³.) Lub też czy stan *abjection* może być tak naśladowany, by – w celu zakłócenia – wywoływał operację *abjection*?

Według Kristevy, w literaturze modernistycznej *abjection* ma charakter konserwatywny, nawet obronny. „Ujęty w ramy za pomocą wzniosłości [*sublime*]”, *abject* testuje granice sublimacji, ale nawet pisarze tacy jak Louis-Ferdinand Céline sublimują *abject*, puryfikują go. Niezależnie od tego czy się zgadzamy, czy nie zgadzamy z takim podejściem, Kristeva sugeruje tutaj kulturowy zwrot w kierunku terażniejszości. „W świecie, w którym Inny załamał się”, stwierdza enigmatycznie, zadaniem artysty nie jest już sublimacja *abjectu*, uwznioślanie go, ale badanie *abjectu*, zgłębianie „bezdennego «prymatu» konstytuowanego przez pierwotną represję”⁵⁴. W świecie, w którym załamał się Inny: Kristeva implikuje

⁵² Być *abject* oznacza być niezdolnym do *abjection*, a być całkowicie niezdolnym do *abjection* oznacza bycie martwym, co czyni zwłoki ostatecznym (nie)podmiotem *abjection*.

⁵³ G. Bataille, *Erotism: Death and Sensuality* (1957), tłum. M. Dalwood (San Francisco: City Lights Books, 1986), s. 63. W trzeciej opcji przyjmuje się, że *abject* jest sobowtórem i że jego transgresywność tkwi w tej dwuznaczności.

⁵⁴ J. Kristeva, *Power of Horror*, s. 18.



Robert Gober, *Bez tytułu*, 1990



Robert Gober, *Skośny kojec*, 1987



Kiki Smith, *Bez tytułu*, 1992

kryzys prawa ojca, które zabezpiecza porządek społeczny⁵⁵. W zarysowanych tutaj kategoriach wizualności, implikuje to także kryzys obrazu-ekranu – i niektórzy artyści rzeczywiście go atakują, podczas gdy inni, zakładając, że jest on już rozerwany, sondują to, co za nim, w poszukiwaniu obscenicznego obiektu-spojrzenia Realnego. Tymczasem – ujmując to w kategoriach *abjectu* – inni artyści nadal eksplorują represję ciała matki, rozumianą jako podstawa porządku Symbolicznego; to znaczy eksploatują zakłócające skutki, jakie niosą ze sobą materialne i/lub metaforyczne pozostałości/przypomnienia [*rem(a)inders*] ciała matki.

Tutaj największej wagi jest stan zarówno obrazu-ekranu, jak i porządku Symbolicznego; zależy od niego wartość danej odmiany *abject art*. Jeżeli uważa się go za nienaruszony, to atak na obraz-ekran może zachowywać wartość transgresywną. Jeśli jednak uważa się, że został rozerwany, taka transgresja może być bezcelowa – i tym samym tradycyjne powołanie awangardy dobiega swego kresu. Istnieje jednak także trzecia opcja, polegająca na przeformułowaniu tego powołania, na *nowym przemyśleniu transgresji – nie jako pęknięcia [rupture] spowodowanego przez heroiczną awangardę na zewnątrz porządku symbolicznego, ale jako pęknięcia [fracture] zaznaczonego przez awangardę wewnątrz tego porządku*⁵⁶. W tej perspektywie celem awangardy przestaje być absolutne zerwanie z tym porządkiem (ten stary sen rozwiął się), ale ukazanie go w stanie kryzysu, rejestrowanie miejsc nie tylko załamania [*breakdown*], ale i przełamania [*breakthrough*], nowych możliwości, które taki kryzys może otworzyć.

Jednak w większości *abject art* wykazywała tendencję do pójścia w pozostałych dwóch kierunkach. Jak już sugerowałem, pierwszy polega na identyfikacji z *abjectem*, na zbliżeniu się jakoś do niego – na sondowaniu rany traumy, dotknięciu obscenicznego obiektu-spojrzenia Realnego. Drugi polega na przedstawieniu stanu *abjection* w celu sprowokowania jej operacji – na uchwyceniu *abjection* w akcie, na nadaniu jej refleksyjności, a nawet uczynieniu odpychającą zgodnie z jej własnymi regułami. Jednak ta mimesis może również na nowo potwierdzać daną *abjection*. Właśnie tak jak tradycyjni transgresywni surrealiści domagali

⁵⁵ Jednak co wtedy, gdy go nie zabezpiecza? Pojęcie hegemonii sugeruje, że on jest zawsze zagrożony. Pod tym względem idea porządku Symbolicznego może projektować stabilność, której nie posiada porządek społeczny.

⁵⁶ Radykalna sztuka i teoria często celebrowały przegrane postaci (zwłaszcza męskie) jako transgresywne wobec porządku Symbolicznego, ale ta awangardowa logika zakłada (afirmuje?) stabilny porządek, na tle którego postaci te są sytuowane. W *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity* (Princeton: Princeton University Press, 1996) Eric Santner oferuje świetne nowe przemyślenie tej logiki: sytuuje transgresję *wewnątrz* porządku symbolicznego, w punkcie wewnętrznego kryzysu, który definiuje jako „symboliczny autorytet w stanie wyjątkowym”.



Andres Serrano, *Christus w urnie*, 1987

się kiedyś policji duchownych, tak artyści *object art* mogą domagać się ewangelicznego senatora (jak Jesse Helms), któremu pozwala się w efekcie na negatywne dopełnienie dzieła. Co więcej, jako że ludzie lewicy i prawicy mogą być zgodni co do tego, co jest w społeczeństwie reprezentatywne dla *objectu*, mogą licytować się wzajemnie w publicznej walucie wstrętu – i ten spektakl może mimowolnie podtrzymywać normatywność zarówno obrazu-ekranu, jak i porządku Symbolicznego.

Te strategie w *object art* są zatem tak samo problematyczne, jak strategie surrealizmu ponad sześćdziesiąt lat wcześniej. Surrealizm także wykorzystywał *object*, by testować sublimację; w istocie, za swój własny uznał punkt, w którym impulsy desublimacyjne są konfrontowane z imperatywami sublimacyjnymi⁵⁷. Zarazem jednak był to właśnie ten punkt, na którym surrealizm się załamał, rozdarty na dwie zasadnicze frakcje, na których czele stali Breton i Bataille. Według Bretona, Bataille był „filozofem ekskrementów”, który odrzucał wzniesienie się ponad przyziemność, zwyczajną materię, kał, odrzucał podniesienie tego, co niskie do tego, co wysokie⁵⁸. Z kolei dla Bataille’a, Breton był „młodocianą ofiarą” – uwikłany w grę Edypa, w „pozę Ikara”, zakładającą nie tyle zniszczenie prawa, ile prowokowanie swojego ukarania: mimo wszystkich wyznań co do nurtującego go pragnienia, był – niczym kolejny esteta – niezwykle silnie zaangażowany w procesy sublimacji⁵⁹. Bataille określił tę estetykę jako *le jeu des transpositions* (gra substytucji) i – w słynnym aforyzmie – odrzucił ją, jako że nie jest w stanie sprostać sile perwersji: „Twierdzą, że żaden amator malarstwa nie kocha obrazu tak bardzo, jak fetyszysta kocha buty”⁶⁰.

⁵⁷ „Wszystko skłania się ku temu, byśmy uwierzyli – pisał Breton w *Drugim Manifestie Surrealizmu* (1930) – że istnieje pewien punkt umysłu, w którym życie i śmierć, rzeczywistość i wyobrażone, przeszłość i przyszłość, komunikowalne i niekomunikowalne, wysokie i niskie, przestają być postrzegane jako przeciwstawne. Nigdy zatem, jeśli się tego poszukuje, nie znajdzie się innej siły motywującej w działalności surrealistów, aniżeli nadzieję znalezienia i utrwalenia tego punktu” (w: *Manifestoes of Surrealism*, tłum. R. Seaver i H.R. Lane [Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972], s. 123-124). Wiele wybitnych dzieł modernizmu ustala ten punkt między sublimacją i desublimacją (przykłady znajdują się w twórczości takich artystów, jak Pablo Picasso, Jackson Pollock, Cy Twombly, Eva Hesse i wielu innych). Są one uprzywilejowane, ponieważ *potrzebujemy* tego napięcia – potrzebujemy go, byśmy byli w jakiś sposób poddani działaniu – zarówno pobudzaniu, jak i uspokajaniu – byśmy byli jakoś *kierowani*.

⁵⁸ Zob. Breton, *Manifestoes of Surrealism*, s. 180-187. W jednym punkcie Breton oskarża Bataille’a o „psychostenię” (o której więcej poniżej).

⁵⁹ Zob. G. Bataille, *Vision of Excess*, s. 39-40. Więcej o tej opozycji zob. w mojej książce *Compulsive Beauty*, s. 110-114.

⁶⁰ G. Bataille, *L'Esprit moderne et le jeu des transpositions*, „Documents”, nr 8 (1930). Najlepsze omówienie tego aspektu teorii Bataille’a zawiera praca Denisa Holliera *Against Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1989), zwłaszcza s. 98-115. Gdzie indziej Hollies

Przywołałem tę starą opozycję, by w jej perspektywie spojrzeć na *object art*. W pewnym sensie obaj, Breton i Bataille, mieli rację, przynajmniej co do siebie nawzajem. Często Breton i spółka działali jak młodociane ofiary, które prowokowały prawo ojca *jak gdyby dla upewnienia się, że ono nadal istnieje*: w najlepszym razie w neurotycznym błaganiu o karę, w najgorszym – w paranoicznym żądaniu porządku. I tę pozę Ikara przyjmują współcześni artyści i pisarze: ze zbytnią gorliwością rzucając przekleństwa w muzeum, zanadto gotowi na podszczypywanie przez Hiltona Kramera lub na to, by dostać klapsa od Jessego Helmsa. Z drugiej strony, ideał Bataille'a – opowiadać się za wyższością śmierdzących butów nad pięknym obrazem; być zafiksowanym na perwersji lub zakochanym w *abjection* – również jest adaptowany przez współczesnych artystów i pisarzy, niezadowolonych nie tylko z wyrafinowania sublimacji, ale także z przemieszczeń pragnienia. Czy zatem opcja, którą oferuje nam fortel *abjection*, jest Edypalną nieprzyzwoitością czy infantrylną perwersją? Robić coś złego z ukrytym pragnieniem, by dostać klapsa lub tarzać się w odchodach z ukrytą wiarą, że to, co najbardziej nieczyste, może obrócić się w to, co najbardziej święte, najbardziej perwersyjne w najbardziej potężne?

W testowaniu porządku Symbolicznego za pomocą *objectu* wytworzył się generalny podział pracy zgodnie z płcią [*gender*]: ciało matki wyparte przez prawo ojca sondują raczej artystki (np. Kiki Smith, Maureen Connor, Rona Pondick, Mona Hayt), podczas gdy artyści, przyjmujący infantrylistyczną pozycję sztydzenia z prawa ojca, to raczej mężczyźni (np. Mike Kelley, John Miller, Paul McCarthy, Nayland Blake)⁶¹. Choć to mimesis

precyzuje fiksacyjny aspekt *objectu* według Bataille'a: „To podmiot jest *objectem*. To tu wkracza jego atak na metaforyczność. Jeśli umieramy, umieramy; nie możemy mieć substytutu. To, co nie może być substytuowane, jest tym, co wiąże ze sobą podmiot i *object*. To nie może być po prostu wycieczna substancja. To musi być substancja, która zwraca się do podmiotu, która sprowadza nań ryzyko, stawia w pozycji, z której nie może się uwolnić” (*Conversation on the Informe and the Object*).

⁶¹ Ten podział nie jest absolutny. Niektóre artystki również sztydzą z prawa ojca z pozycji infantrylistycznej, jednak mają skłonność do wykorzystywania w tym celu słownika oralno-sadystycznego (np. Pondick, Hayt), a nie analno-sadystycznego, jak to jest w przypadku większości artystów mężczyzn. Wielu z nich, z kolei, również ewokuje ciało matki (np. miłe w dotyku narzuty na łóżko i zabawki-przytulanki u Kelley'a, które jednak są poplamione, a nawet zabrudzone nieczystościami, jak gdyby miały rejestrować agresję rodzącą się z porzucenia). W innym rejestrze nie tylko mężczyźni są tymi, którzy chcą być złymi chłopcami [*bad boys*]; niektóre kobiety także – ambicja udokumentowana w pokazie *Bad Girls* w 1994 roku w Nowym Jorku (New Museum) i Los Angeles (UCLA Wight Art Gallery). Odnośnie do tej zawiści złego chłopca [*bad-boy envy*] Mary Kelly zauważyła: „Historycznie awangarda była synonimem transgresji, a zatem artysta mężczyzna zakładał już to, co kobiece jako rodzaj «bycia innym», ale traktował to, ostatecznie, jako formę pokazu męskości. Tak więc tym, co czyni zła dziewczynka [*bad girl*], co jest tak różne od

regresji zaznacza się silnie właśnie w sztuce współczesnej, to jednak ma wiele precedensów historycznych. Infantylistyczne persony dominowały w dadaizmie i neodadaizmie: na przykład, anarchistyczne dziecko u Hugo Balla i Claesa Oldenburga, lub autystyczny podmiot w *Dadamax* Ernsta i u Warhola⁶². Jednak pokrewne postaci pojawiały się również w sztuce reakcyjnej: wszystkie te clowny, lalki i tym podobne w neofiguratywnym malarstwie końca lat 20. i początku 30. oraz w neoekspresjonistycznym malarstwie końca lat 70. i początku lat 80. A zatem, polityczna wartość tej mimetycznej regresji nie jest czymś stałym. Jeśli ująć ją w kategoriach Petera Sloterdijka (dyskutowanych w rozdziale 4), to regresja ta może być albo *kyniczna* (wtedy gdy indywidualna degradacja doprowadzona zostaje do punktu społecznego oskarżenia), albo *cyniczna* (wtedy gdy podmiot akceptuje tę degradację dla ochrony i/lub dla zysku). Prymary *avatar* współczesnego infantylizmu to obsceniczny kłown, który pojawia się u Bruce'a Naumana, Kelley'a, McCarthy'ego, Blake'a i innych; hybrydalna figura, która wydaje się zarówno kyniczna, jak i cyniczna, częściowo psychotyczny pacjent, częściowo cyrkowiec.

Powyższe przykłady sugerują, że infantylistyczne persony odgrywają swoje role – jako szyfry alienacji i reifikacji – głównie w okresach kulturalno-politycznej reakcji⁶³. Jednak te figury regresji mogą być również figurami perwersji, to znaczy, *père-version*, odwrócenia się od ojca, oznaczającego uwolnienie się spod jego prawa. Na początku lat 90. ten opór manifestował się w powszechnym afiszowaniu się z odchodami (lub ich substytutem: rzeczywisty kał występował rzadko). Freud, jak wiemy, uznawał dyspozycję do ustanowienia porządku za istotową dla cywilizacji reakcję przeciw analnemu erotyzmowi: w *Cywilizacji i jej niedogodnościach* (1930) przywołał mit o początku człowieka, zawierający pokrewną represję, związaną z przyjęciem przez człowieka postawy wyprostowanej. Wraz z tą zmianą w postawie nastąpiła, zdaniem Freuda, rewolucja

wcześniejszego pokolenia, jest adaptowanie maskarady artysty mężczyzny jako transgresywnej kobiecości po to, by pokazać swoją męskość. W mowie fanzinu powiedzielibyśmy: dziewczyna [*girl thing*] będąca chłopakiem [*boy thing*] będącym dziewczyną [*girl thing*] po to, by być złym [*bad thing*]” (*A Conversation: Recent Feminist Practices*, „October” 71 [Winter 1995], s. 58).

⁶² „Jestem za sztuką zapachu dziecka, jestem za sztuką paplania «mama»” (C. Oldenburg, *Store Days* [New York: The Something Else Press, 1967]).

⁶³ Zob. B.H.D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression*, „October” 16 (Spring 1981): „Tej nowej ikonie kłowna, jeśli chodzi o częstotliwość występowania w obrazach tego okresu [lata 20. XX wieku], dorównuje jedynie przedstawienie *manichino*, drewnianej lalki, urzeczowionego ciała, wywodzącego się z dekoracji witryn sklepowych i rekwizytów klasycznej pracowni artysty. Jeśli pierwsza ikona pojawia się w kontekście karnawału i cyrku jako maskarad alienacji ze współczesnej historii, druga pojawia się na scenie reifikacji” (s. 53).

w sferze zmysłów: węż został zdegradowany, wzrok zaś uprzywilejowany – to, co analne, wyparte, a podkreślone to, co genitalne. Reszta jest dosłownie historią: ze swymi wyeksponowanymi genitaliami mężczyzna został przestrojony z okresowej na nową seksualną częstotliwość o charakterze ciągłym, nauczył się też wstydu. A to współwystępowanie seksu i wstydu zmusiło go do poszukiwania żony, do założenia rodziny, wynalezienia cywilizacji, do śmiałego marszu w kierunku nowych, nieodkrytych dotąd krain. Ta niewątpliwie heteroseksistowska głupawa bajeczka dobrze ukazuje sposób pojmowania cywilizacji w kategoriach normatywnych – nie tylko jako ogólne wyrzeczenie się instynktów i ich sublimację, ale jako specyficzną reakcję skierowaną przeciw analnemu erotyzmowi, który implikuje specyficzną *abjection* homoseksualności⁶⁴.

W świetle powyższego można powiedzieć, że ruch eksploatujący odchody [*shit movement*] we współczesnej sztuce ma na celu symboliczne odwrócenie tego pierwszego kroku ku cywilizacji, represji tego, co analne i wężowe. Jako taki, może też dążyć do symbolicznego odwrócenia fallicznej wizualności wyprostowanego ciała jako prymarnego modelu tradycyjnego malarstwa i rzeźby – postać ludzka jako zarówno temat, jak i rama reprezentacji w sztuce Zachodu. Podwójny opór wobec wizualnej sublimacji i formy wertykalnej stanowi silny subnurt w sztuce XX wieku (co można by opatrzyć podtytułem *Wizualność i jej niedogodności*)⁶⁵, który wyraża się niekiedy w obnoszeniu się z analnym erotyzmem. „Analny erotyzm znajduje narcystyczne zastosowanie w stwarzaniu oporu”, napisał Freud w swoim eseju z 1917 roku na ten temat; można by dodać, także w oporze awangardowym – od młynków do czekolady Duchampa przez puszki *merde* (z kałem artysty – przyp. tłum.) Piero Manzoni, do kopców powstałych z substytutu kału Johna Millera⁶⁶. Te różne gesty mają różną wartość. W sztuce współczesnej analno-erotyczny opór często cechuje się pełną samoświadomością, a niekiedy nosi cechy autoparodii:

⁶⁴ *Abjected* i wyparte, „zewnątrz” i „poniżej” – te kategorie stają się krytyczne, zdolne do odślonienia heteroseksistowskich aspektów tych operacji. Jednak ta logika może także akceptować redukcję męskiej homoseksualności do erotyzmu analnego. Co więcej, jak w przypadku infantylistycznego sztydzenia z prawa ojca, może akceptować dominację właśnie tych kategorii, którym się przeciwstawia.

⁶⁵ Zob. przenikliwą lekturę tej niedogodności modernizmu w pracy Rosalind Krauss *The Optical Unconscious* (Cambridge: MIT Press, 1992); zob. też wszechstronną historię tej antyokularnej tradycji: M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).

⁶⁶ Z. Freud, *On Transformations of Instinct as Exemplified in Anal Erotism*, (w:) *On Sexuality*, A. Richards (ed.), (London: Penguin, 1977), s. 301. O prymitywizmie tego awangardowego oporu zob. mój tekst „Primitive” Scenes, „Critical Inquiry” (Winter 1993). Ewokacje analnego erotyzmu, takie jak w *Czarnych obrazach* Rauschenberga lub wczesnych graffiti Twombly’ego, mogą być bardziej subwersywne niż analny opór.

nie tylko analnie testuje represyjny autorytet tradycyjnej kultury muzealnej (która jest po części projekcją Edypalną), ale także szydzi z analnego erotyzmu zbuntowanych artystów awangardy. „Porozmawiajmy o nieposłuszeństwie” głosi napis – opatrzony herbem ze słoikiem ciasteczek – na jednym ze „sztandarów” Mike’a Kelley’a. „Robiący w gacie i dumny z tego” głosi inny, który wyszydza zadowolenie z siebie niezdolnych do samokontroli. („Także pobaw się ptaszkiem”, dodaje ten zbuntowany młokos, jak gdyby dopełniając, zgodnie z Freudem, akt swojego urągania cywilizacji⁶⁷).

Opór ten może być żaloszny; ale, przypomnijmy, może być także perwersyjny, może oznaczać wykręcenie ojcowskiego prawa różnicy – płciowej i pokoleniowej, etnicznej i społecznej. Ta perwersja odgrywana jest często poprzez mimetyczną regresję do świata analnego – to znaczy tam, gdzie zastane różnice mogą ulec przekształceniu⁶⁸. Taka właśnie jest fikcyjna przestrzeń, którą dla krytycznej gry aranżują tacy artyści, jak Kelley i Miller. W *Dick/Jane* (1991) Miller zabarwia na brązowo błękitnooką lalkę o blond włosach i chowa ją aż po szyję w substytucie kału. Dick i Jane, postaci z dawnego elementarza, uczyli czytania wiele pokoleń dzieci w Północnej Ameryce – ucząc zarazem, w jaki sposób czytać różnicę płciową. Jednak w wersji Millera Jane zmienia się w Dicka [*dick* to również potocznie używany wulgaryzm na określenie męskiego członka – przyp. tłum.]: falliczna kompozycja zanurzona jest w analnym kopcu. Jak kreska w tytule, różnica między mężczyzną i kobietą zostaje przekroczona, zarazem wymazana i podkreślona, podobnie jak różnica między białym i czarnym. Krótko mówiąc, Miller tworzy świat analny, który testuje kategorie różnicy symbolicznej⁶⁹.

Kelley umieszcza swoje stwory również w świecie zwierzęcym. „Łączymy wszystko ze sobą, organizujemy pole”, mówi królik do misia w *Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ* (1991), „tak że nie istnieje już żadne zróżnicowanie”⁷⁰. Eksploruje także tę przestrzeń, gdzie symbole nie są stabilne, gdzie takie „pojęcia jak *odchody* (pieniądze, dar),

⁶⁷ Kelley prowadzi infantylistyczny opór ku młodzieńczej dysfunkcji (sięgając głęboko w subkulturę młodzieżowe): „Osoba w wieku młodzieńczym jest dysfunkcyjnym dorosłym, a sztuka jest dysfunkcyjną rzeczywistością, o tyle o ile chodzi o mnie” (cytowane (w:) E. Sussman (ed.), *Catholic Tastes* [New York: Whitney Museum of American Art, 1994], s. 51).

⁶⁸ Zob. J. Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion* (New York: W.W. Norton, 1984). Chasseguet-Smirgel widzi analność w sposób problematyczny, właściwie homofobiczny, jako miejsce gdzie różnice zostają zniesione.

⁶⁹ Testowanie to jednak wiąże się z ryzykiem starego rasistowskiego kojarzenia czarnego z fekaliami.

⁷⁰ M. Kelley, *Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ*, cyt. (w:) Sussman (ed.), *Catholic Tastes*, s. 86.

niemowlę i *penis* przestają być odróżnialne i można je łatwo wymieniać jedno na drugie⁷¹. Również tutaj w mniejszym stopniu chodzi o celebrowanie zwykłego braku dystynkcji, aniżeli o zakłócenie różnicy symbolicznej. *Lumpen*, niemieckie słowo dla „szmaty” [„rag”], od którego pochodzi *Lumpensammler* (szmaciarz, który tak interesował Baudelaire’a) i *Lumpenproletariat* (masa zbyt spauperyzowana, by móc tworzyć samodzielną klasę, która tak interesowała Marksa – „szumowiny, odszczepieńcy, wyrzutki wszystkich klas”)⁷², jest kluczowym słowem w leksykonie Kelley’a, które stworzył jako trzecią kategorię usytuowaną – podobnie jak obscena – między *informe* i *abject*. W pewnym sensie Kelley robi to, do czego namawiał Bataille: myśli materializm poprzez „psychologiczne i społeczne fakty”⁷³. Rezultatem jest sztuka lumpenform (niechlujne zwierzątka-zabawki zszyte razem w brzydką masę, brudne wyrzucone szmaty położone na wstrętnych formach), lumpentematów (obrazy brudów i śmieci) i lumpenperson (dysfunkcjonalni ludzie budujący dziwaczne przyrządy zamawiane z podejrzanych katalogów w piwnicach i na podwórkach). Większość z tych rzeczy opiera się ukształtowaniu w określoną formę, nie mówiąc już o kulturowej sublimacji lub społecznym odkupieniu. Zatem o tyle, o ile posiada on społeczne odniesienie, *Lumpen* Kelley’a (odmiennie niż *Lumpen* Ludwika Bonaparte, Hitlera lub Mussoliniego) opiera się urabianiu, a jeszcze bardziej mobilizacji. Ale czy tego rodzaju obojętność konstytuuje politykę?

Często w kulcie *abjection*, z którym *abject art* posiada związki (kult próżniaków i przegranych, muzyka *grunge* i Pokolenie X), ta postawa obojętności wyrażała niewiele więcej niż znużenie polityką różnicy (społecznej, płciowej, etnicznej). Niekiedy jednak sugerowała bardziej fundamentalne znużenie: dziwny popęd ku nieodróżnianiu, paradoksalne pragnienie bycia pozbawionym pragnienia, skończenia z tym wszystkim, wezwanie do regresji poza wiek niemowlęcy ku temu, co nieorganiczne⁷⁴. W tekście z 1937 roku, kluczowym dla Lacanowskiej dyskusji na temat spojrzenia, Roger Caillois, kolejny sprzymierzeniec Bataille’owskich surrealistów, rozważa ów popęd do nieodróżniania w kategoriach wizualności – konkretnie, w kategoriach asymilacji owadów do przestrzeni przez

⁷¹ Z. Freud, *On Transformation of Instinct*, s. 298. Kelley wykorzystuje antropologiczne i psychoanalityczne związki między takimi kategoriami, jak – fekalia, pieniądze, dary, dzieci, penisy.

⁷² K. Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, (w:) *Survey from Exile*, D. Fernbach (ed.), (New York: Vintage Books, 1974), s. 197.

⁷³ G. Bataille, *Visions of Excess*, s. 15. Inaczej, ostrzega Bataille, „materializm będzie postrzegany jako zniedołężniały idealizm”.

⁷⁴ O czym była muzyka Nirwany, jeśli nie o zasadzie nirwany, monotonna kołysanka aż do marzycielskiego rytmu popędu śmierci? Zob. mój tekst *The Cult of Despair*, „New York Times”, 30 grudnia 1994 r.



John Miller, *Dick/Jane*, 1991



Mike Kelley, *Nostalgiczny opis niewinności dzieciństwa*, 1990, fragment

mimikrę⁷⁵. Tutaj, dowodzi Caillois, nie istnieje problem aktywnego działania (jak w przypadku ochronnej adaptacji), nie mówiąc już o problemie podmiotowości (te organizmy są „wywłaszczone z [tego] przywileju”), stan, który w odniesieniu do człowieka można porównać jedynie ze skrajną schizofrenią:

Dla tych wywłaszczonych dusz, przestrzeń wydaje się być pozerającą siłą. Przestrzeń ściga je, okrąża, trawi w gigantycznej fagocytozie [konsumpcji bakterii]. Kończy się to ich wymianą. Ciało wyizolowuje się od myśli, jednostka łamie granice swojej skóry i zajmuje drugą stronę swoich zmysłów. Próbuje patrzeć na siebie z każdego punktu gdziekolwiek w przestrzeni. Czuje, że staje się przestrzenią, *ciemną przestrzenią, gdzie rzeczy nie mogą być umieszczone*. Jest podobna – nie podobna do czegoś – ale po prostu *podobna*. I wymyśla przestrzenie, które są w jej „konwulsyjnym posiadaniu”⁷⁶.

Naruszenie ciała, spojrzenie pozerające podmiot, podmiot stający się przestrzenią, stan po prostu podobieństwa: te stany są ewokowane w najnowszej sztuce – w obrazach Sherman i innych, w obiektach Smitha i innych. Przywołują one perwersyjny ideał piękna, zredefiniowany w kategoriach wzniosłości, rozwinięty w surrealizmie: konwulsyjne posiadanie podmiotu wydane na śmiertelną *jouissance*.

Jeśli to konwulsyjne posiadanie mielibyśmy odnieść do współczesnej kultury, to powinno zostać rozszczępione na dwie części składowe: z jednej strony, ekstaza spowodowana wyobrażonym załamaniem obrazu-ekranu i/lub porządku Symbolicznego; z drugiej strony, przerażenie i szok towarzyszące temu fantazmatycznemu wydarzeniu, po którym następuje rozpacz z jego powodu. Niektóre wczesne definicje postmodernizmu ewokowały tę *ekstatyczną* strukturę uczucia, niekiedy w analogii do schizofrenii. Faktycznie, dla Fredrica Jamesona prymarnym symptodem postmodernizmu jest schizofreniczne załamanie języka i czasowości, które prowokuje kompensacyjną inwestycję w obraz i momentalność⁷⁷. Wielu artystów eksplorowało symulakralne pasje i ahistoryczne pastisze w latach 80. Jednak w ostatnich wypowiedziach postmodernizmu

⁷⁵ R. Caillois, *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, „October” 31 (Winter 1984). Denis Hollier komentuje „psychostenię” następująco: „spadek w poziomie energii psychicznej, rodzaj subiektywnego zwiotczenia, utrata substancji *ego*, depresyjne wyczerpanie bliskie temu, co mnich nazywa *acedia*” (*Mimesis and Castration in 1937*, „October” 31, s. 11).

⁷⁶ Ibidem, s. 30.

⁷⁷ Po raz pierwszy zostało to poruszone w *Postmodernism and Consumer Society*, (w:) H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983). Krytykę takich psychoanalitycznych zastosowań zob. J. Rose, *Sexuality and Vision: Some Questions*, (w:) H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*. Ta ekstatyczna wersja nie może być oddzielona od „boomu” początku lat 80., a wersja melancholijna od klapy końca lat 80. i początku 90.



Zoe Leonard, *Uszyty owoc (pamięci Davida W.)*, 1993

dominuje *melancholijna* struktura odczuwania i niekiedy – jak u Kristevy – ona także związana jest z kryzysem porządku Symbolicznego. Tutaj artystów pociągają nie wyżyny symulakralnego obrazu, ale niziny depresyjnego obiektu. Jeśli niektórzy klasyczni moderniści sądzili, że transcendują figurę referencjalności, a niektórzy wcześnie postmoderniści twierdzili, że odnaleźli rozkosz w czystym obrazie, to niektórzy późni postmoderniści najwyraźniej chcą posiadać realną rzecz.

Dzisiaj ten dwubiegunowy postmodernizm popychany jest ku jakościowej zmianie: wydaje się, że wieloma artystami kieruje ambicja, by być po stronie totalnego afektu *i* zarazem być pozbawionym jakiegokolwiek afektu; by być po stronie obscenicznej witalności rany *i* zarazem po stronie radykalnego nihilizmu zwłok. Ta oscylacja sugeruje dynamikę psychicznego szoku odparowywaną przez ochronną tarczę, o której Freud pisał w kontekście dyskusji o popędzie śmierci, a Walter Benjamin podjął i rozwinął w swojej analizie modernizmu Baudelaire'a – jednak obecnie doprowadzona poza zasadę przyjemności. Czysty afekt, żaden afekt: *To boli, nie mogę niczego czuć*⁷⁸.

Skąd dzisiaj ta fascynacja traumą, ta zazdrość o *abjection*? Niewątpliwie przyczyny znaleźć można także w obrębie samej sztuki i teorii. Jak wspominałem, wyraźne jest niezadowolenie z tekstualistycznego modelu kultury oraz konwencjonalistycznego jej rozumienia – jak gdyby Realne, wyparte w poststrukturalistycznym postmodernizmie, powróciło jako traumatyczne. Poza tym, wyraźne są też stracone złudzenia co do afirmacji pragnienia jako otwartej przepustki mobilnego podmiotu – jak gdyby Realne, odprawione przez performatywny postmodernizm, zostało wprowadzone przeciw wyobrażeniowemu światu fantazji pochwyconej przez konsumeryzm. Istotną rolę odgrywają tutaj jednak również inne, zewnętrzne czynniki: rozpacz w obliczu utrzymującego się kryzysu AIDS, inwazyjnej choroby i śmierci, strukturalne ubóstwo i przestępczość, zniszczenie państwa opiekuńczego, czy wręcz zerwanie kontraktu społecznego (gdy bogaci wnoszą się w rewolucji od góry, a biedni są odrzucani w procesie ubożenia od dołu). Artykulacja tych różnych sił jest trudna, wspólnie jednak stymulują one dzisiejsze zainteresowanie traumą i *abjection*.

Skutkuje to między innymi tym, że dla wielu we współczesnej kulturze prawda rezyduje w podmiocie *abject* lub podmiocie traumatycznym,

⁷⁸ Zob. Z. Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (1920), tłum. J. Strachey (New York: W.W. Norton, 1961) i W. Benjamin, *On Some Motifs in Baudelaire* (1939), (w:) *Illuminations*. Ta dwubiegunowość ekstatycznego i *abjectu* może świadczyć o powinowactwie między barokiem i postmoderną, o czym wspomina się niekiedy w badaniach nad kulturą. Obie epoki wykazują pociąg ku ekstatycznemu wstrząsowi, który otwiera zarazem przestrzeń traumy; obsesją obu są figury stygmatu i skazy.

w chorym lub uszkodzonym ciele. Oczywiście ciało to dostarcza materiału dowodowego jako świadectwo prawdy, koniecznego świadczenia przeciw władzy. Z takim umiejscowieniem prawdy wiążą się jednak niebezpieczeństwa, takie jak ograniczenie naszego politycznego imaginarium do dwóch obozów, *abjectors* i *abjected* [tych, którzy dokonują aktów *abjection* i tych, którzy są przedmiotem/ofiarą tych aktów – przyp. tłum], a także przeświadczenie, że po to, by nie być zaliczonym do obozu seksistów i rasistów, należy stać się fobicznym przedmiotem dla takich właśnie podmiotów. Jeśli w ogóle istnieje podmiot historii dla kultu *abjection*, nie jest nim ani Robotnik, ani Kobieta, ani Osoba Kolorowa, ale Zwłoki. To już nie tylko polityka różnicy doprowadzona do obojętności, ale to także polityka odmienności doprowadzona do nihilizmu⁷⁹. „Wszystko martwieje”, mówi miś Kelleya. „Tak jak my”, odpowiada królik⁸⁰. Jednak czy ten punkt nihilizmu jest uosobieniem zubożenia, gdzie władza nie może penetrować, czy też miejscem, z którego władza emanuje w nowej formie? Czy *abjection* jest odrzuceniem władzy, jej podstępem czy też jej wynalezieniem na nowo⁸¹? W końcu, czy *abjection* jest czasoprzestrzenią poza odkupieniem, czy też najszybszą drogą dla współczesnych świętych łajdaków [*rogue-saints*] do łaski?

W artystycznej, teoretycznej i popularnej kulturze (w SoHo, na Uniwersytecie Yale i w talk-show *Oprah*) istnieje tendencja do zredefiniowania doświadczenia – indywidualnego i historycznego – w kategoriach traumy. Z jednej strony, w sztuce i teorii, dyskurs traumy kontynuuje poststrukturalistyczną krytykę podmiotu innymi środkami, albowiem, powtórzmy, na poziomie psychoanalitycznym nie istnieje podmiot traumy; miejsce podmiotu zostaje opróżnione – i w tym sensie krytyka podmiotu jest tutaj najbardziej radykalna. Z drugiej strony, w kulturze popularnej, trauma traktowana jest jako wydarzenie, które gwarantuje istnienie podmiotu. Powtórzmy, na poziomie psychologicznym podmiot, jakkolwiek zaburzony, gwałtownie powrócił jako naoczny świadek, jako świadczący, jako ten, który przeżył. Tutaj naprawdę istnieje traumatyczny podmiot, posiadający absolutny autorytet, gdyż nikt nie może mierzyć się z traumą drugiego: można jedynie wierzyć w nią, a nawet

⁷⁹ Zakwestionowanie tej obojętności nie oznacza odrzucenia polityki niekomunitariańskiej – możliwość eksplorowana zarówno w analizie kulturowej (np. Leo Bersani), jak i teorii politycznej (np. Jean-Luc Nancy).

⁸⁰ M. Kelley, cyt. (w:) Sussman (ed.), *Catholic Tastes*, s. 86.

⁸¹ „Wyzucie z siebie u tych artystów jest zatem wyrzeczeniem się autorytetu kulturowego”, piszą Leo Bersani i Ulysse Dutoit o Samuelem Beckecie, Marku Rothko i Alain Resnais, (w:) *Arts of Impoverishment* (Cambridge: Harvard University Press, 1993). Następnie jednak pytają: „Czy w takiej impotencji może być jednak «władza»?”. A jeśli tak, to czy ona z kolei nie powinna być kwestionowana?

utożsamiać się z nią, bądź nie. *Zatem w dyskursie traumy podmiot zostaje wydrążony i zarazem wyniesiony*. W ten sposób dyskurs traumy magicznie rozwiązuje dwa przeciwstawne imperatywy dzisiejszej kultury: analizę dekonstrukcyjną i politykę tożsamości. Te osobliwe ponowne narodziny autora, ten paradoksalny stan nieobecnego autorytetu, jest znaczącym zwrotem we współczesnej sztuce, krytyce i polityce kulturalnej. Tutaj powrót Realnego zbiega się z powrotem referencjalności, do czego chciałbym obecnie przejść⁸².

Przełożył Mariusz Bryl

⁸² Kilka uzupełniających komentarzy: (1) Jeśli istnieje, jak niektórzy zauważyli, autobiograficzny zwrot w sztuce i krytyce, jest on często gatunkiem paradoksalnym, albowiem, powtórzmy, z powodu traumy, nie może być w nim „ja”. (2) Tak jak depresyjne dublowane jest przez agresywne, tak też strauumatyzowane może zmienić się we wrogie, a poddane przemocy może z kolei używać przemocy. (3) Reakcja przeciw poststrukturalizmowi, powrót Realnego, wyraża również nostalgię za uniwersalnymi kategoriami bycia i doświadczenia. Paradoks polega na tym, że te ponowne narodziny humanizmu pojawiają się w obszarze tego, co traumatyczne. (4) Chwilami w tym rozdziale pozwalałem na styk traumy i *abjection*, tak ja to ma miejsce w kulturze, nawet jeśli są odrębne pod względem teoretycznym, gdyż powstały w obrębie różnych nurtów psychoanalizy.

