

WOJCIECH SUCHOCKI

ZUZANNA. CO MY WIDZIEM NA TYM OBRAZKU?*

W „klasycznym” tekście feministycznej historii sztuki, który ukazał się w 1982 roku pod tytułem *Artemisia and Susanna* w tomie *Feminism and Art History*, a potem utworzył rozdział wydanej w 1989 roku monografii¹, Mary Garrard podejmuje kwestię autorstwa obrazu *Zuzanna i starcy*, przyjmując autentyczność sygnatury Artemizji Gentileschi i daty na obrazie, a także zagadnienie związków międzyobrazowych, w jakie dzieło jest uwikłane, zwłaszcza o charakterze motywiczno-tematycznym, by obraz na sposób ikonologiczny „zinterpretować”, czy też – jak to określał niegdyś Oskar Bätschmann – wyjaśnić na podstawie historycznych prawidłowości i indywidualnych motywacji².

Postępowanie to, układające się w głównym łożysku historii sztuki, można krytykować z dwóch punktów widzenia: jako nie wykorzystujące w pełni możliwości otwieranych przez tradycję dyscypliny – choćby w zakresie „krytyki stylu” (porównanie z obrazami Orazia i Artemizji) oraz związków międzyobrazowych: dla uchwycenia „dialogicznego” sensu dzieła. Przyczynił się do tego zwłaszcza, jak myślę, pośpiech ku spożytkowaniu materiału biograficznego – o pewnej szczególnej atrakcyjności – i uczynieniu z *Zuzanny* przykładu problematyki feministycznej. Ale postępowanie to można krytykować także z pozycji feministycznych – wykazując potrzebę odrzucenia paradygmatu badawczego, w obrębie którego pytanie o autorstwo ma sens, czy też jest pytaniem podstawowym. Taką krytykę przeprowadza Griselda Pollock, po części Mieke Bal³.

* Tekst ten jest próbą odtworzenia wypowiedzi na Poznańskim Seminarium Feministycznym „Kultura artystyczna w perspektywie feministycznej” 28 października 1995 roku.

¹ M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton 1989, rozdz. *Susanna*, s. 183-209.

² O. Batschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt 1984.

³ G. Pollock w recenzji książki Garrard, „The Art Bulletin” LXXII, September 1990, nr 3, s. 499-505; M. Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word Image Opposition...*, 1991, zwł. rozdz. 4, s. 138-156.

Można powiedzieć, że w perspektywie atrybucji – dla której „krytyka stylu” wypracowała „empiryczne”, sprawdzalne narzędzia – Garrard pyta o płeć twórcy obrazu, nie jest zaś w stanie stworzyć procedury „ustalania płci” na podstawie badania dzieła. Mieke Bal, tropiąc swój własny temat – podkreśla to właśnie, że w tekście Garrard kwestia autorstwa zmienia się w problem „płci” obrazu (*genderedness*); a dalej – że ta zmiana ogniskuje uwagę na kwestii widzenia, patrzenia, która staje się tematem jej rozważań w związku z *Zuzanną Rembrandta*. Kluczem do określenia owej *genderedness* dzieła miałyby być relacje między przedstawionymi osobami z jednej strony, a pozycja widza z drugiej⁴.

Zanim – nie wdając się w nie pozbawioną swoistej dynamiki polemikę feministyczną – zaczniemy zgodnie z tytułową zapowiedzią⁵ pilniej przyglądać się obrazowi, sięgniemy do klasyki dyscypliny, a najpierw spróbujemy odnotować zwięźle to, co zobaczyła w nim Garrard. Jej określenie pozy i gestu Zuzanny związane jest ze wskazaniem na niektóre „źródła” obrazowe; mianowicie od przedstawień tematu w kręgu Carraccich, z którego się wywodzi, odróżnia nasz obraz zasadnicza zmiana ujęcia górnej części ciała, a zwłaszcza układu rąk, która powoduje równie zasadniczą zmianę charakteru postaci; jak to określa Garrard „seksualnie wrażliwa i dostępna” kobieta z tamtych dzieł zmienia się w młodą kobietę, która znalazła się w emocjonalnych tarapatkach, a której wrażliwość na ciosy podkreślona jest przez skrzywienie ciała, zatrzymujące ją w niezwykle niewygodnej pozie. Nasze poczucie niewygody Zuzanny miałyby być wzmocnione przez sprowadzenie otoczenia do surowej, artykułowanej prostokątnymi podziałkami, kamiennej balustrady⁶. Sam dramatyczny gest obronny zacerpięty został z jednej z postaci na rzymskim sarkofagu Orestesa; cytowany był często, m.in. przez Michała Anioła w postaci Adama w *Wygnananiu z raju* w Sykstyнії. Garrard wspomina także o możliwości zainspirowania przez freski sykstyńskie kolorystyki obrazu, a przez postaci młodzieńców – wyobrażenia półnagiej, naznaczonej cierpieniem postaci siedzącej na kamiennej ławie w skrzyśonej pozie⁷. Od gestu Adama ze sklepienia sykstyńskiego różni Zuzannę, według Garrard, to, że twórca tego obrazu zachowuje pewną dwuznaczność co do winy i kary, dobra i zła. Ponadto poza i gest Zuzanny sprawia wrażenie reakcji na sąd, wydawany przez umieszczonych nad nią mężczyzn. Może to przypominać widzowi zarówno o fałszywym oskarżeniu i groźbie wydania i ukarania, jak – słabiej – o karze, która dosięgła starców, gdy Daniel udowodnił ich winę⁸.

⁴ Tamże, s. 139-143.

⁵ Nie ma ona charakteru żartobliwego, lecz przytacza zdanie, w którym, jak powiedział mi kiedyś Profesor Zdzisław Kępiński – zawierała się cała jego metodologia.

⁶ Garrard, jw., s. 189.

⁷ Tamże, s. 196-198.

⁸ Tamże, s. 198.



Artemizja Gentileschi, *Zuzanna i starcy*, 1610. Pommersfelden, Zamek Weissenstein, zbiory Schönborn

Drugi moment, który podkreśla Garrard w charakterystyce postaci Zuzanny, a działający na rzecz autorstwa Artemizji, to „bezkompromisowy naturalizm” postaci; niewątpliwa cielesność Zuzanny, ukazanie cech wyłamujących się z konwencjonalnych standardów piękna – wskazujące na studiowanie z natury⁹. W ekspresyjnej charakterystyce postaci podkreśla Garrard to, że przez swą niewygodną pozę i nagość Zuzanna przekazuje całą gamę uczuć – od strachu do wstydu – doświadczanych przez zgębnioną kobietę, postawioną wobec wyboru między gwałtem i oszczerczym publicznym oskarżeniem. Stawia prześladowcom czynny opór, jest heroiczna w klasycznym sensie, ukazując w zmaganiu z siłami, nad którymi nie panuje, uczucia, które budzą w nas litość i grozę¹⁰.

Bolesny fakt z biografii Artemizji Gentilleschi – to że została zgwałcona przez malarza Agostina Tassiego – nie dał się związać bezpośrednio z powstaniem obrazu, jak – zdaje się – Garrard próbowała wcześniej uczynić. Pozostaje on jednak w polu jej widzenia i określa interpretację wcześniejszego o dwa lata dzieła. Pisze Garrard:

Tym, co obraz nam daje, jest refleksja nie o samym gwałcie, lecz raczej o tym, jak pewna młoda kobieta w roku 1610 odczuwała swoją wrażliwość seksualną; [ukazuje] metaforyczny wyraz szerszej sytuacji, która doprowadza do tak skrajnego zdarzenia [mianowicie]: rzeczywistości ograniczonej i uciśnionej pozycji kobiet w społeczeństwie, którego reguły ustalają mężczyźni¹¹.

Do twórczości Artemizji odnosi Garrard określenie Leo Steinberga, dotyczące ostatnich obrazów Michała Anioła: „dar dla XX wieku”¹². Przyjąłbym je, tyle że nie w tym znaczeniu, że rozwój feministycznej historii sztuki udostępnia nam dziś przesłanie jej dzieła, ile ze względu na pewną właściwość obrazu, którą można określić jako „nowoczesność” – współokreślającą się z „młodzięnczością”, potraktowaniem obrazu jako opisu, świadectwa biegłości, wykazania nabytych umiejętności. Garrard o czymś podobnym pisze:

„Zuzanna” śmiało, a nawet dumnie przedkłada zasadniczy zapis Orazia dla swojej utalentowanej uczennicy: zdyscyplinowane mistrzostwo rysunku anatomicznego i wysokie opanowanie światłocienia i koloru¹³;

ujęcie to rozwija, dotykając także kwestii związków z twórczością Michała Anioła. Sądzę, że umiejętność „śmiało i dumnie” ukazywana w obrazie, polega na czymś innym.

⁹ Tamże, s. 199-200.

¹⁰ Tamże, s. 200.

¹¹ Tamże, s. 208-209.

¹² Tamże, s. 8.

¹³ Tamże, s. 17.

Zarówno niewątpliwe zadłużenie dzieła u dokonań Michała Anioła, jak próba uchwycenia owej osobliwej właściwości obrazu, powodują przywołanie wspomnianego kęsa klasyki, fragmentów tekstu Erwina Panofsky'ego, pokazujących, że trafiały mu się wnikliwe uwagi stylistyczne – na tyle, że tekst ten można zaliczyć do propedeutyki rozważań o rzeźbie. Pisze w zawartej tam charakterystyce, że rzeźby Michała Anioła ostro podkreślają to,

co nazwać by można „podstawowymi kierunkami przestrzeni”. Pojawia się skłonność, by linie skośne zastąpić poziomymi lub pionowymi; by bryły skrócone perspektywnie ująć bądź frontalnie, bądź ortogonalnie (a więc tak, by tworzyły z przednią płaszczyzną kąt 90°). Uwydatnia się linie poziome i pionowe oraz płaszczyzny frontalne i prostopadłe do nich, a to dzięki temu, że w płaszczyznach tych leżą zazwyczaj dwa lub więcej istotnych punktów postaci. Wskutek tego wydaje się, że całość – zarówno w sensie płaszczyzny, jak trójwymiarowej głębi – wyznaczona jest przez **wewnętrzny układ współrzędnych**. (...) Wskutek usunięcia niektórych motywów skośnych, te, które pozostały, zyskują szczególne znaczenie, ostro kontrastując z kierunkami podstawowymi. Ponadto symetria rodzi często opozycję między dwiema połowami: jedną – „zamkniętą” i sztywną, drugą – „otwartą” i ruchliwą; bardzo częste są też kąty o rozwarcu 45° . Co więcej, liniom prostym i płaskim płaszczyznom przeciwstawiają się jakby wybrzuszone wypukłości¹⁴.

[Michał Anioł „dręczy”] widza nie tym, że każe mu chodzić wokół posągu, ale – i to o wiele skuteczniej – unieruchamiając go wobec brył, które zdają się być przykute do ściany lub uwięzione w płytkiej niszy, a których kształty **wyrażają niema i śmiertelną walkę sił na wieki ze sobą sprzężonych**.

Każda z jego postaci podporządkowana jest (...) systemowi wolumetrycznemu o egipskiej niemal sztywności. Jednakże fakt, że system ten narzucony został organizmowi o całkowicie nieegipskiej żywotności, rodzi wrażenie nieustającego konfliktu wewnętrznego. (...) Są one **nieszczęśliwe z gruntu i w sposób nieuchronny**, podczas gdy ich manierystyczne odpowiedniki – przypadkowo i względnie.

Nawet wówczas, gdy rzeczywiste przeszkody fizyczne nie są ukazane (...) wydaje się, że ruchy ich są od początku stłumione czy też sparaliżowane, nim jeszcze zostały wykonane, a ich najbardziej przerażające skręty i napięcia mięśni nigdy nie znajdują ujścia w skutecznym działaniu, nie mówiąc już o przemieszczającym ruchu¹⁵.

Chociaż Panofsky podkreślał, że „imitatorzy świadomie (?) eliminowali te właśnie cechy, które scharakteryzowaliśmy jako swoiście właściwe Michałowi Aniołowi”¹⁶, to przecież zwrócenie na nie uwagi, wraz z próbą znalezienia odpowiedników w medium malarskim, może też pomóc uchwycić osobliwość i kierunek odbiegania domniemanego dzieła Artemi-

¹⁴ E. Panofsky, *Ruch neoplatonicki i Michał Anioł*. W tegoż, *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 222-223. (Podkreślenia w cyt. z tego tekstu – W.S.).

¹⁵ Tamże, s. 225.

¹⁶ Tamże, s. 223.

zji od innych przedstawień tematu Zuzanny, także powstałych w bliskim jej środowisku. Odrębność ta nie polega na mnożeniu elementów scenerii, uwydatnianiu gestów, ruchów czy mimiki postaci, lecz na przeniknięciu możliwości, osobliwości tworzywa; pozwala to na takie nasycenie znaczeniem, którego źródło nie jest uchwytnie, nie daje się ogarnąć, a przeto nadaje dzianiu się swoistą konieczność i jakość nie bycia w mocy ukazanych postaci. Na konsekwencjach znaczeniowych zgłębiania medium polega też ów efekt zgęszczenia, wzmożenia, będący zarazem świadectwem biegłości, kunsztu, mistrzostwa, doskonałej znajomości rzeczy, arcydzielności i podstawą wrażenia nowoczesności minimalnej, wyczyszczonej, laboratoryjnej struktury.

W ujawnianym przez obraz podejściu do tworzywa znamieny jest najpierw sposób wprowadzenia do gry płaszczyzny obrazu i jej zasadniczego rozdysponowania; dobitne zaakcentowanie osi oraz umieszczenie postaci Zuzanny tak, że jednym z wyznaczników jej położenia jest znalezienie się jej piersi w samym środku pola, podkreśla wagę siatki głównych linii szkieletu pola obrazu, uobecnia ją, przyznając zarazem liniom tym bardziej rolę rozgraniczania stref zajmowanych przez przedmioty, niż tworzenia szkieletów tych przedmiotów. Wyznaczają one miejsca dla aktorów zobrazowanego dziania się. Sprawia to też, że pozycje, które zajmują, zajmują ze względu na ciało Zuzanny; dotyczy to także jej samej, jej pozy, tego, że w jej przypadku linie te zarówno określają jej miejsce, jak szkielet płaszczyznowego wzoru jej ciała.

Na rzecz podkreślenia wagi podziałów płaszczyzny działa też rozegranie przestrzeni w dwóch planach, gwałtowny przeskok od piętrzonych nad sobą składników zobrazowanej opowieści do nieba. Przedstawienie ulega spłaszczeniu, sprowadzeniu do jednego planu; odróżnionego przez przeskok-oddalenie od tego, co staje się tłem. Innym skutkiem takiego rozwiązania jest „uprzyrodniczenie” grupy mężczyzn, przez ukazanie ich u szczytu pola bezpośrednio na tle nieba, wpisanych w kształt, który czyni ich górą, a jako taki – wzmacnia ich ciężenie, parcie w dół i działa na rzecz ujednoczenia, zespolenia obu mężczyzn w jedną „formację”.

Doświadczamy „przerastania” zdarzenia w trwały stan rzeczy, a raczej zawiązania między nimi napięcia, powołanego przez niemal ostentację panowania porządku płaszczyzny, a także przetwarzanie przezeń związków między postaciami czy sposobu bycia postaci.

W przypadku Zuzanny jednym ze składników niejasności opresji, w jakiej się znalazła, niewytłumaczonego charakteru jej pozycji, jest jej „przywiązanie” do piersi – optycznego centrum pola, które jest zarazem jednym z przejawów „przehierarchizowania” czy też zmiennego hierarchizowania jej ciała. Więcej – pierś staje się dla Zuzanny czymś obcym,

zewnątrznym, co ukazuje jako coś, przed czym się broni czy też jako coś, za sprawą czego znalazła się w tym położeniu – synekdochą ciała? Być może w jednym z momentów jego obrazowej „problematyzacji”, dokonywanej zwłaszcza poprzez ciąg rozróżnień-polaryzacji. Ta biegunowość najdobitniej jawi się w rozpięciu między zwróconymi i dążącymi w przeciwne strony głową i lewą ręką, której wyciągnięcie jest dodatkowo podkreślone przez przekroczenie granicy, wejście w obszar czerwonej płaszczyzny płaszcza jednego z mężczyzn. Na tej linii dobitnie występuje inna różnica, uwikłana w szerszą ich grę: przeciwstawienie dłoni. Widzimy wierzch prawej i wnętrze lewej dłoni, tu zamknięcie, tam otwarcie, tu dłoń ręki zasłaniającej ciało, tam – odsłaniającej. Podobna dwoistość związana jest z szatą na udzie: zasłania ciało, by obok odsłonić, podkładając się pod nie jako tło. Uprzytamnia zarazem podział ciała wzdłuż osi obrazu: po lewej stronie zamknięte, zasłonięte, po prawej odsłonięte, otwarte – ku jednemu z mężczyzn, zapewne, ale wskutek dobitności gry płaszczyznowo-kierunkowej nade wszystko ku drugiej połowie pola, ku pustemu miejscu.

Podziałem płaszczyzny, który w sposób szczególnie współcharakteryzuje opresję Zuzanny, jest krawędź zaplecka kamiennej ławy, na której siedzi, zarazem – i zwłaszcza – granica przeznaczonej jej strefy. Ważnym składnikiem tej charakterystyki jest różnica stosunku do tej granicy uczestników zdarzenia. Dla Zuzanny jest ona nieprzekraczalna: także jej lewa dłoń, w miejscu, w którym granica jest zasłonięta płaszczem jednego z mężczyzn (nazwijmy go „starym”), sięga tylko do wysokości, na której przebiega. Jest zaś w dyspozycji drugiego mężczyzny (nazwijmy go „czarnym”) – „ma ją w rękę”, a zarazem trzyma „przytrzoną” do niej Zuzannę. Ale rozporządza tą granicą i „stary”, może ją bowiem przekroczyć. Zuzanna sięga do niej tylko; jest do niej przytwierdzona, a zarazem ją podpira, dźwiga i jest przez nią przygniatana: taki sens jej zygzakowatej?! pozy jawi się ze szczególną dobitnością. Do niej tylko może się posunąć także na polu ją przesłaniającym, na którym się otwiera, a które nabiera znaczenia przechwycenia tego gestu, wobec owego przywileju przekraczania granicy. Pole to stanowi osobliwie ukształtowany korpus „starego”; z niego wyrasta głowa i ręka, a całość układa się poziomo, przeciwstawnie do zaakcentowanego poniżej architektonicznego podziału ławy. Ten zaś tyle zaznacza „puste miejsce”, co stanowi składnik rozwijającego się za plecami Zuzanny układu podziałów, jak się zdaje zgodnego z jej zachowaniem, nieopresyjnego.

Przyjrzyjmy się teraz związkowi „starców”. Jaki jest właściwie charakter ich współdziałania? I czy są to starcy, jak kazałaby biblijna opowieść, „czarny” bowiem nie demonstruje żadnych cech starości (wspomi-

na o tym Garrard), zaś rzut oka na „starego” pozwala przypuścić, że nie tylko Zuzanna jest tu w opresji. Jego gest: nakazywanie milczenia – spotykany w przedstawieniach tematu i wywiedziony z opowieści biblijnej – zmienia znaczenie, nie kieruje się bowiem ku Zuzannie. Rozstrzyga o tym zachowanie „czarnego”; jego zwrócenie się ku starcowi, który nie patrzy na Zuzannę, czyni gest tamtego odpowiedzią na podszept, zarazem tak (określając czyn tamtego. Czy też jest gestem „saturnijskiego milczenia”, jak go nazywa Panofsky u Giuliana Medici¹⁷? Powiedzmy jeszcze inaczej: „czarny” to „diabeł pałacy w starym piecu” i to tak skutecznie, że się tamten rozżarzył do czerwoności.

Problematyczność zależności i możliwość „spotkania dwóch opresji” rozwija „obraz w obrazie”, dźwigane przez Zuzannę „tondo”, zamykane od góry przez głowę i dłoń „czarnego”, którego wnętrzem, tematem jest głowa z gestem milczenia, wpatrzona w „biały kwiat” (jego kształt dobitnie nadany kołnierzowi towarzysza), z drugą dłonią wysuniętą ku dłoni Zuzanny i stanowiącą jej niemal lustrzane odbicie. Zawieszona między ramującymi dłońmi postać ta prowadzi z dłońmi Zuzanny osobliwą grę. Można to uznać za moment tego zawieszenia, które opowieść przeszłego zdarzenia odcina od zakończenia, rozstrzygnięcia, przetwarza w sprobrematyzowanie pewnej sytuacji, stwarza „puste miejsce” – do wypełnienia przez widza, w efekcie przekuwania opowieści w obraz, popisowego malowania historii.

Prowadzi to ku przypuszczeniu, że dostrzeżony na początku rys obrazu, wzmożenie uzyskane dzięki powierzeniu znaczenia w możliwie jak największym stopniu środkom osobliwie malarskim, dotyczy też możliwości i sposobu zawarcia przesłania związanego z rozstrzygnięciem, morałem opowieści, a inaczej – wskazaniem, kto jest w prawie, czy raczej – jak się ma pokazana sytuacja do prawa. Jak pokazać prawo? Przez odwołanie się do instancji, od której zależy wszystko, co się pokazać może – do płaszczyzny pola obrazu. Zuzanna rozpięta jest między dążeniem ku brzegowi pola a wskazaniem na powtórzenie jego kształtu w obrębie obrazu. Jej ciało układa się zgodnie z „unerwieniem” pola, z wyjątkiem miejsc szczególnej presji – głowy i lewej dłoni. To unaocznienie odchylenia od stanu trwałego tym bardziej nadaje działaniu mężczyźn charakter nagięcia, uzurpacji, przekroczenia, narzucenia. Tak jest właśnie z przelewającym się przez granicę „starym”, tworzącym hybrydę z pionową płaszczyzną.

Widoczne poniżej niej pęknięcia ławy można pojmować jako ukazanie naruszenia w wyniku wywieranego nacisku, wiekowości konstrukcji, ale

¹⁷ Panofsky, jw., s. 243.

zwłaszcza jako poprowadzenie ku widzowi po stopniach w dół, a przy tym ściśle pionowymi liniami, szlaku od pustego miejsca ku dolnemu brzegowi pola i w pobliże stopy Zuzanny. Stawia on widza wobec możliwości zajęcia tego miejsca i sposobów zmierzania ku niemu. Jako alternatywę dla wielorako opresyjnego i przesłaniającego obraz sposobu „starców” stawia drogę „przez wodę”, tworzącą wąskie, ale ciągnące się przez całą szerokość pola pasmo przy dolnym brzegu. Zanurzona w niej stopa Zuzanny nie pozwala przeoczyć tego brzegu jako po prostu (!) cięcia, ale każe doświadczyć jako granicy. Dopowiada prawo zajęcia „pustego miejsca” przez tego, kto dojdzie tam „przez obraz”, bo tylko ta droga pozwala rozeznaczyć prawo. ?

SUSANNA. WHAT CAN WE SEE IN THIS PICTURE?

Summary

The present paper contributes to a discussion of a painting by Artemisia Gentileschi. It does not either confirm or reject this attribution, but includes an attempt to account for the visual experience of the painting and to point to those important elements of its structure which have not been noticed due to the hitherto accepted interpretive perspective. The list begins with a reference to some fragments of Erwin Panofsky's account of the statues by Michelangelo which are supposed to help us grasp a feature of the painting that can be tentatively defined as a relation of "modernity" and "youthfulness": to consider it as a demonstration of expertise; as evidence of the acquired skill. The uniqueness of the representation of the subject consists in the recognition of the potential and specific character of the pictorial matter: this allows for saturation with meaning whose source remains ungraspable, making the presented action virtually inevitable and, as it were, independent of the painted figures. A result of the study of the medium is the effect of density and augmentation, which is also the evidence of skill and mastery, of the perfect command of the craft and ultimate quality, as well as of the impression of modernity of the minimal, pure, and laboratory-like structure. The analysis reveals such moments as the multiple marking of the order of surface which is also related to the placement and pose of Susanna, including the relation with the empty space right next to her, the difference in the relationship of the figures with the borders of their respective areas, the mutual bond between both "elders," the unusual play of the hands, etc. Considerations of this kind make us suppose that the initially recognized feature of the painting, i.e., augmentation obtained thanks to the anchoring of meaning in specifically pictorial elements pertains also to the conditions and conveying of the message inherent in the moral of the fable or, rather to the indication who abides the law and what the relationship of the presented situation to the law is. This is shown by a reference to the instance on which everything (i. e., everything that can become visible) actually depends – the surface of the pictorial field. Susanna is suspended between the effort to reach the edge of the field and the "empty space." Her body is arranged according to the "innervation" of the field, except for the points of particular

pressure – the head and the left hand. The fact that the violation of the usual has been made visible turns the action of the men into abuse, usurpation, transgression, and imposition. This refers to one of the elders who is “overflowing” the border, making a hybrid with the vertical surface. The spectator also faces the task of occupying the empty space and getting to it along various routes. As an alternative to the oppressive way of the elders, dominating the painting, one may choose the way “across the water,” the boundary specifying the right to occupy this space by the one who gets there “across the painting,” since it is this way only which allows us to recognize the law.