

PRZEKŁADY

ROSALIND E. KRAUSS

OPTYCZNA PODŚWIADOMOŚĆ¹

*Sztuki optyczne mają swoje źródło w oku
i wyłącznie w oku.*

Jules Laforgue, „Impresjonizm”

jeden

No i cóż moglibyśmy powiedzieć o małym Johnie Ruskinie, z jego loczkami blond, niebieską szarfą i bucikami do kolan, ale nade wszystko z jego posłusznym milczeniem i nieruchomym wpatrywaniem się? Pozbawiony zabawek, pieści światło pobłyskujące na pęku kluczy, jest zafascynowany sękami w deskach podłogowych, liczy cegły w domu naprzeciw. Staje się, jako dziecko, fetyszystą patchworku. Na temat rzeczy, jakimi się bawił, powie później, że „dywan i wzory – w narzucie na łóżko, sukniach lub tapetach – jakie znajdowałem w zasięgu mojego badawczego spojrzenia – były moimi głównymi zasobami”. To właśnie ta dziecięca pociecha stała się wkrótce jego talentem, jego wielkim talentem: ową zdolnością do koncentracji uwagi, tak czystej i bezinteresownej, że Mazzini nazwie Ruskina „najbardziej analitycznym umysłem w Europie”. O czym Ruskinowi doniesiono. On jest skromny. On mówi: „opinia, z którą sam gotów jestem – na tyle, na ile znam Europę – całkowicie się zgodzić”.

Oczywiście bardzo łatwo śmiać się z Ruskina. Najbardziej analityczny umysł w Europie nie wiedział nawet, w jaki sposób skonstruować spójny wywód. Najbardziej analityczny umysł w Europie napisał *Modern Painters*, dzieło, które wkrótce miało stać się znane jako jedna z najgo-

¹ Tłumaczenie dwóch pierwszych rozdziałów książki: Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (An OCTOBER book), MIT Press, Cambridge, Mass.-London 1993, s. 1-93. Redakcja „Artium Quaestiones” serdecznie dziękuje Autorce i Wydawnictwu za wyrażenie zgody na publikację niniejszego przekładu.

rzej skomponowanych ksiązek, jakie kiedykolwiek zyskały sobie miano literatury. Rozwlekłe, nieskończenie dygresyjne, z mnóstwem opisów i teoriami ześlizgującymi się w bezkonkluzywność; tom za tomem, potok wewnętrznych sprzeczności.

A jednak stale obecny jest obraz tego dziecka, pasywnego fizycznie i rozpalonego pochłaniającym widzeniem. Myślę o nim jak kuca na ścieżce w ogrodzie i – z rękami wspartymi na biodrach – nieruchomo wpatruje się w mrówki, rojące się między kamieniami bruku, porządkując całą tę miniaturową krzątanicę w najczystszy, linearny ornament. Uporczywie wpatrywanie się we wzór idzie tu w parze z wycofaniem w bezcelowość. Chłopięcy związek Ruskina z morzem jest kolejnym przykładem właściwego modernizmowi powołania do nieruchomego patrzenia.

Posłuchajmy Ruskina: „Jednak nade wszystko, przyjemność sprawiało mi wówczas zwykle obserwowanie morza. Nie wolno mi było ani wiosłować, ani tym bardziej żeglować, ani też spacerować samemu w pobliżu portu; tak, że nie zaznałem ani żeglowania, ani czegokolwiek innego godnego nauki, ale każdego dnia spędzałem cztery lub pięć godzin wpatrując się i podziwiając morze – zajęcie, które przed czterdziestką nigdy nie sprawiło mi zawodu. Jeśli tylko mogłem znaleźć się na plaży, dość mi było mieć fale do oglądania, i słuchać, i podążać za nimi, i ulatywać w dal”. Przy czym, nie omieszka nas zapewnić, że spojrzenie to nie miało w sobie nic użytecznego, nic instrumentalnego; natychmiast dodaje: „nigdy nie poświęcałem się studiowaniu historii naturalnej muszli, skorupiaków, wodorostów lub meduz”.

Zapyta ktoś, czy można by pomyśleć o Ruskinie – niezdolnym do wydania z siebie nawet jednej myśli o sztuce, któraby nie była zarazem kazaniem – w tym samym uniwersum, w jakim myśli się o modernizmie? Ruskin, który utrzymywał, że malarstwo dojrzałego renesansu jest złe, ponieważ jego twórcy nie przejmowali się zbyt moralnością; który nigdy nie umiał skończyć z zadręczaniem, prawieniem kazań, z myślą, by pouczyć.

A jednak mimo to, Ruskin nie może oderwać oczu od morza. Funkcjonowało dla niego w taki sam sposób, w jaki funkcjonowało dla Moneta w obrazie *Impresja: wschód słońca* lub dla Conrada w *Lordzie Jimie*. Morze jest szczególnym rodzajem medium dla modernizmu – dzięki całkowitemu wyizolowaniu, oderwaniu od tego, co społeczne, poczuciu samowystarczalności i – przede wszystkim – dzięki otwarciu na pełnię wizualną, która jest czymś spotęgowanym i czystym, zarówno nieograni-

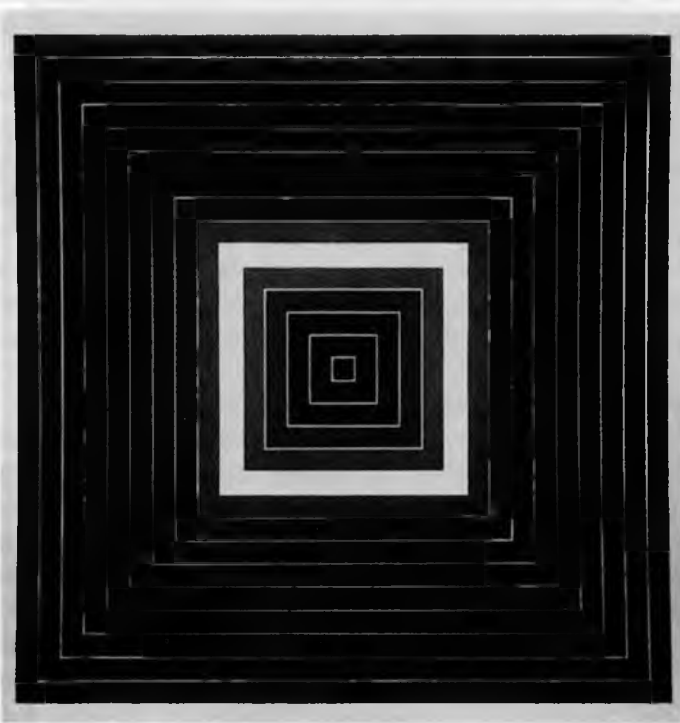
czoną ekspansją, jak i monotonią tego samego, pełnię, splaszczającą morze w nicość, w pozbawione przestrzeni miejsce zatraty zmysłu. To, co optyczne i jego granice. Obserwować Johna obserwującego morze.

A potem przychodzi ów moment, gdy Ruskin ma cztery lata i pozuje do portretu. „Ponieważ zawsze dostawałem za karę lanie, gdy tylko sprawiałem jakiś kłopot, miałem wyrobiony zwyczaj zachowywania spokoju, zwyczaj, który niezwykle odpowiadał staremu malarzowi; siedziałem bowiem nieruchomy, całkiem zadowolony, licząc dziury w dywanie lub patrząc na starego, jak wyciska farbę z tubki – jakże piękna operacja dla mojego sposobu patrzenia; – nie pamiętam wszakże, bym wykazywał jakiegokolwiek zainteresowanie nakładaniem pigmentów na płótno przez pana Northcote’a”. Spotykamy też, rzecz jasna, obowiązkowy komentarz na temat oderwania owej czynności nieruchomego patrzenia od sfery celowości; zostaje on jednak uzupełniony przez końcowe, perfekcyjne dotknięcie, gdzie rzecz cała zatacza pełne koło i nieruchomy, cichy, bezcielesny podmiot patrzenia staje się równie odcieleśnionym przedmiotem, to znaczy sam staje się obrazem: „Mój spokój tak odpowiadał staremu, że poprosił moich rodziców, by pozwolili mi pozować do twarzy dziecka, które malował właśnie na obrazie o tematyce klasycznej; stosownie do tematu, zostałem przedstawiony jako chłopiec leżący na lamparciej skórze, z którego stopy dzikus wyciąga cierni”.

A zatem, mamy tutaj tego małego chłopca, żadnych zabawek, bity, jeśli płacze lub „sprawia kłopoty”, żadnych słodyczy, nawet lekki biały chleb został zabroniony (choć ojciec, trudniący się handlem sherry, jest całkiem wymagający w sprawach stołu), ograniczony każdy ruch, by nie zdarzyło mu się skaleczyć, dni niezmordowanego czytania w kółko i zapamiętywania wersów przygotowanych dla niego przez matkę. I tylko jedno wyzwolenie: rodzinna przyjemność, wspaniały luksus podróży. Mama i Papa w pięknie wyposażonym powozie, z małym Johnem na tylnym siedzeniu, i Salvador, woźnica. Paryż, Bruksela, Schwarzwald, zatoka Uri, Przełęcz św. Bernarda, jezioro Como, Mediolan. Oczywiście to Salvador jest osobą, która rezerwuje pokoje, zamawia posiłki i targuje się co do ceny. Ponieważ poza powierzchowną znajomością francuskiego, Ruskinowie są skazani wyłącznie na angielski.

Podróżowanie jest nie tylko wyzwoleniem, ale także czerpaniem rozkoszy z urzeczoności patrzenia, tego samego, które stanowi medium powszedniego życia Johna Ruskina. I Ruskin chlubi się tym, określając swój styl przemierzania obcych krajów jako rodzaj „kontemplacyjnego wyabstrahowania ze świata”. Naturalnie, on nie może inaczej, jak tylko wy-

chwalać zalety takiej abstrakcji. „Jest coś szczególnie rozkosznego – czego nie są w stanie pojąć współcześni turyści, znający gwarę niemiecką i biegle władający francuskim – w przejeżdżaniu ulicami zagranicznego miasta bez zrozumienia nawet jednego jedyne go słowa wypowiedanego przez tubylców! Nasze ucho staje się wówczas całkowicie bezstronne w stosunku do wszystkich rozbrzmiewających głosów; znaczenie sylab nie odciąga twojej uwagi od rozpoznawania ich absolutnej – gardłowej, płynnej lub słodkiej – jakości: podczas gdy gesty ciała i ekspresja twarzy mają dla ciebie tę samą wartość co w pantomimie; każda scena przemienia się w twoich oczach w melodyjną operę lub malowniczy, pozbawiony artykulacji, teatr lalek”.



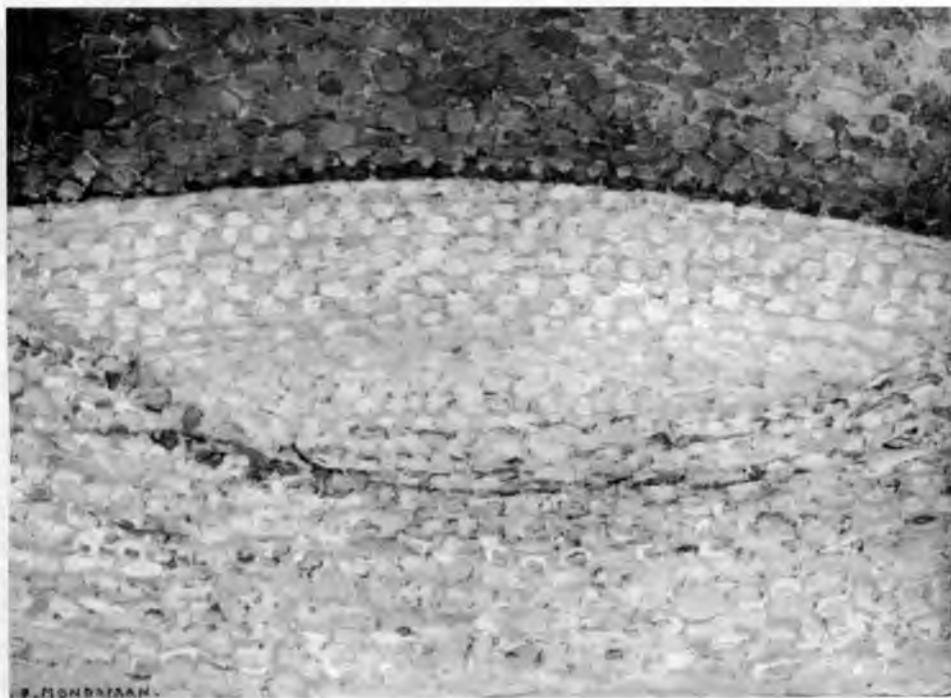
Frank Stella, *Louisiana Lottery Company*, 1962

Tak, że on wybija piłkę daleko poza boisko. To dlatego Frank sądzi, że jest on geniuszem...

Myślę o filmie Bergmana *Milczenie*, gdy bohaterowie przejeżdżają przez obce miasto, w którym, jak się wydaje, ma miejsce rewolucja, oni jednak nie rozumieją ani słowa w tym języku. To tak, jak w przywołanym przez Ruskina, starym, zużyтым i powieściowym obrazie teatru – z toczącym

się przed nim dramatem jako metaforą jedności wielkiej sceny świata – wyjąwszy to, że on jest głuchoniemy i może widzieć scenę tylko jako wzory, kolory i linie. Teatralne kontinuum rozszczepia się i zmysły rozchodzą się każdy w swoją stronę. I dla każdego zmysłu istnieje obraz. I każdy obraz jest niezależny, samodzielny: autonomia w praktyce.

A oto zakończenie tego akapitu. „Ja nie twierdzę, że nasza izolacja była chwalebna lub że ludzie w ogóle nie powinni znać żadnego innego języka, tylko swój własny. Jednak łagodna ignorancja ma swoje zalety. Nie podróżowaliśmy dla przygód, dla towarzystwa, ale by zobaczyć na własne oczy ... i nawet w kraju ojczystym najmniej rozczarowały mnie rzeczy, które poznałem jako Widz”.



Piet Mondrian, *Wydma III*, 1909

Po stronie racjonalizacji obrazu za pomocą praw teorii koloru...

Słyszę tutaj sprzeciw, zresztą nie tylko „ich”, ale i mój własny. Wszystko to bardzo pięknie; Ruskina polowanie na widoki jest środkiem przekształcania całej natury w maszynę do produkcji obrazów i ustanowienia w ten sposób autonomicznego pola wizualnego – charakteryzowanego

przez owe dwie jakości, na które, faktycznie, otwiera się jedynie zmysł wzroku: z jednej strony, nieskończoną multiplikację, z drugiej strony, symultaniczną unifikację. Pole, które daje się ciągle dzielić na coraz to mniejsze części, na coraz to więcej detali, a jednocześnie jest ustrukturyzowane we wzór. *Modern Painters* mieli udowodnić nadrzędność malarstwa pejzażowego w stosunku do wszelkich innych gatunków sztuki, właśnie dlatego, że jego polem jest domena tego, co czysto wizualne. Ale punktem zaczepienia jest tutaj przecież fakt, że to nie forma jako taka wkracza w pole kontemplacji dzięki uchwyceniu i uznaniu prawomocności estetycznej spójności pola. To sam Bóg wkracza w to wyabstrahowane pole kontemplacji. Ruskin twierdzi bowiem, że owa spójność stanowi manifestację Jego prawa; i dlatego tym, co ma zostać wywiedzione z pola wizualnego jest – łaska.

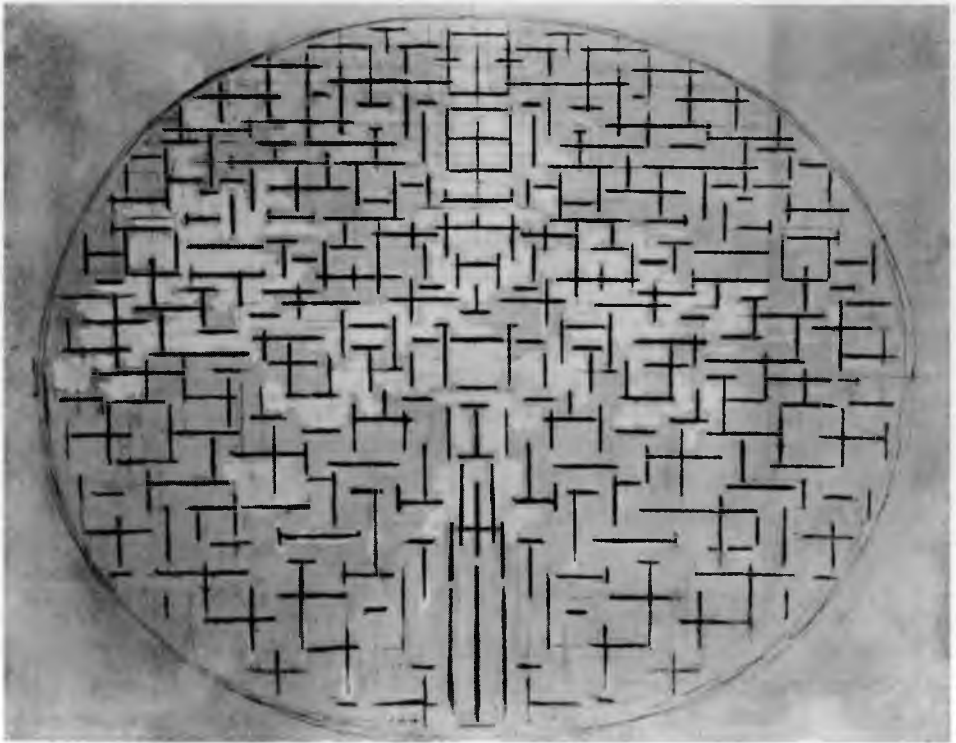
Pamiętam, jak czytałam ostatnie zdanie Michaela – 'Obecność jest łaską' – z oszałamiającym uczuciem niedowierzania. Zdawało się podważać wszystko to, co, jak sądziłam, rozumiałam. Zdrowa, oświeceniowa pogarda wobec pobożności, w zamian wiara w dążenie intelektu do coraz większej samokontroli, przysięga, którą modernizm złożył racjonalizmowi. Michael Fried, by pokazać, że to końcowe stwierdzenie nie padło przypadkiem, przygotowywał na nie od samego początku, pisząc o przeświadczeniu Jonathana Edwardsa, że w każdym momencie znajdujemy się wobec świata jakby w obecności Boga w akcie Stworzenia. Nie wydawało mi się, by cokolwiek dawało się tutaj uzgodnić z dosadnością wcześniejszych wypowiedzi Michaela na temat modernizmu. Jak na przykład wtedy, gdy rozmawialiśmy o Franku Stelli i Michael zapytał mnie: „Czy wiesz kogo Frank uważa za najwybitniejszego żyjącego Amerykanina”? Oczywiście nie wiedziałam. „Teda Williama”. I Michael pokrył moje milczenie własnym rozbawieniem. „Ted Williams widzi szybciej niż jakikolwiek inny żyjący człowiek. On widzi tak szybko, że gdy piłka leci nad płytą boiska – 90 mil na godzinę – jest w stanie dostrzec jej szwy. Tak, że wybija piłkę daleko poza boisko. To dlatego Frank sądzi, że on jest geniuszem”. Oczywiście, był to sposób, by mnie wprowadzić do drużyny, drużyny Michaela, drużyny Franka, drużyny Greenberga, głównych graczy w formule modernizmu lat 60.

Widzieć tak szybko, że smuga po tej białej plamie mogła eksplodować w czysty kontakt, czystą symultaniczność, czysty optyczny wzór: widzenie w bezpośrednim kontakcie ze swoimi możliwościami. I szybko, tak szybko. W tej szybkości zsyntetyzowana została idea wyabstrahowanej i spotęgowanej wizualności, idea, w której oko i jego obiekt kontaktują się z tak zdumiewającą gwałtownością, że żadne z nich nie wydaje się już być po-

łączone ze swoim normalnym cielesnym nośnikiem – ani z ciałem uderzającego, ani z kulistym substratem piłki. Widzenie uległo redukcji do czystej, oślepiającej momentalności, do abstrakcji, pozbawionej wymiarów przedtem i potem. Jednak także w tej nieruchomej eksplozji czystej obecności zawarty był związek widzenia z jego obiektami, przedstawiony tutaj także w swojej abstrakcyjnej formie – jako moment czystego wyzwolenia, czystej przezroczystości, czystej samowiedzy. W rozbawieniu Michaela był cały jego podziw dla Franka. Dla olśniewającej adekwatności metafory Franka. Ponieważ obraz spotęgowanego widzenia Williama wyczarowały aspiracje do tego samego, co, niemal równocześnie, Clement Greenberg określił jako autokrytyczny wymiar malarstwa modernistycznego: jego udział w ambicji kultury modernistycznej, by każda jej dziedzina uległa racjonalizacji przez ugruntowanie w swoistej dla niej, odrębnej sferze doświadczenia, co miało być osiągnięte przez stosowanie metody właściwej dla danej dziedziny, po to, by ją „trwale zawęzić i odgrodzić w obszarze jej kompetencji”. W odniesieniu do malarstwa oznaczało to odsłonięcie i eksponowanie warunków samego widzenia, zgodnie z ich rozumieniem jako abstrakcyjnych. „Spotęgowana wrażliwość planu malarskiego może nie dopuszczać już iluzji plastycznej lub trompe-l'oil”, pisał Greenberg, „ale dopuszcza i musi dopuszczać iluzję optyczną. Pierwszy znak, uczyniony na powierzchni, niszczy jej wirtualną płaskość: zatem konfiguracje Mondriana ciągle jeszcze sugerują iluzję pewnego rodzaju trzeciego wymiaru. Tylko, że teraz jest on ściśle malarskim, ściśle optycznym trzecim wymiarem (...), takim, w który można wejść, który można przemierzać, wyłącznie za pomocą oka”.

Georg Lukács, ubolewający nad technologizacją ciała, nad koniecznością wyabstrahowania i urzeczowienia każdego ze zmysłów, którą dostrzegał w poddaniu ludzkiej podmiotowości modelowi naukowego pozytywizmu, nie znalazłby niczego w powyższej analizie, z czym mógłby się spierać. Miałby tylko zastrzeżenia co do jej tonu, do przesłanki, którą Greenberg dzielił z Adorno, iż w tym wycofaniu się każdej dziedziny w sferę swoistego dla niej doświadczenia zmysłowego, było coś pozytywnego, coś utopijnego. Utopijny modernizm utrzymywał bowiem, że zmysłowe stratum, rozumiane jako oddzielne, samowystarczalne, autonomiczne – właśnie owa stratyfikacja – umożliwiała doświadczenie ocalenia i wycofania; że ta wniosła podstawa, niesplamiona instrumentalizmem świata pracy i nauki, umożliwiała podtrzymywanie gry i tym samym modelu wolności. Być może przyjemność, jaką oboje – w tamtym czasie, w latach 60. – czerpaliliśmy z pomysłu, by ambicje wysokiej kultury były alegoryzowane przez gracza bejsbolistę, polegała właśnie na obstawaniu przy powadze sensu tej gry.

Jednak od świeckości gracza bejsbolisty do metafizyki laski jest rzeczywiście przeskok, przeskok, wraz z którym dokonuje się osobliwy akt – złożenie całego utopijnego modernizmu w ręce autora Sesame and Lilies; akt, który wskazuje, że prędkość wizualna, wytwarzana przez odcieleśnione spojrzenie, nie jest prędkością atlety, ale wierzącego protestanta lub Boga. To właśnie ten przeskok spowodował wstrząs: jakby rozpruła się podszewka i ukazały się ideologiczne szwy.



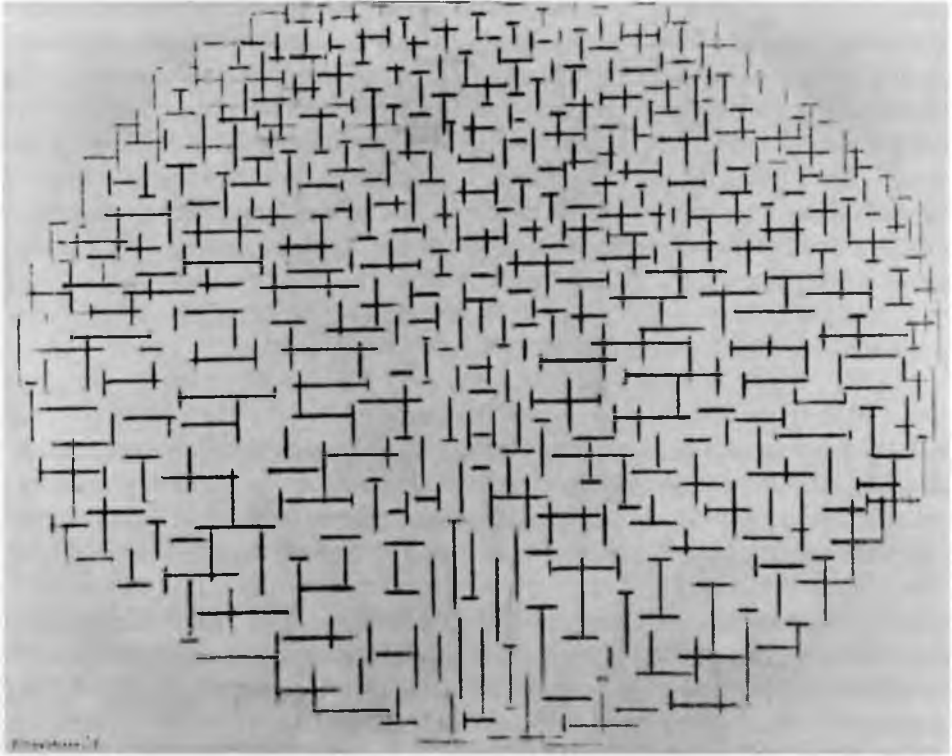
Piet Mondrian, *Molo i ocean*, 1914

Dwa niezmierzone horyzontalne pola, przelamane tylko przez projekcję małego falochronu...

A zatem morze, morze Conrada, na przykład w *Tajfunie*, gdy zanosi się na burzę:

Zachodzące słońce było to słońce wygasające, znacznie mniejsze od normalnego, pokryte brunatnym nalotem, słońce z bezpromiennego światła, jak gdyby miliony wieków upłynęły od rana. Gęsta ławica chmur ukazała się z północnej strony; miała posępny, ciemnooliwkowy kolor, leżała na morzu nisko

i nieruchomo, niby namacalna przeszkoda na drodze statku, który szedł ku niej chwiejnie; rzekłbyś, żywe stworzenie wleczone na ubój. (...) Daleka czerń rozpościerająca się przed okrętem wyglądała jak noc odmienna, widziana skroś gwiaździstą noc ziemską; była to noc bezgwiezdnych bezmiarów czających się poza stworzonym wszechświatem; noc wyglądająca z całą swą przerażającą ciszą przez nisko nad horyzontem ziejącą szczelinę w migotliwej sferze, której jądrem jest ziemia².



Piet Mondrian, *Molo i ocean (Kompozycja nr 10)*, 1915

Przetłumaczone w plus i minus momentu nie wrażenia, ale poznanie...

Powyższy fragment został przytoczony przez Fredrica Jamesona w związku z dokonaniem przez niego opisu impresjonistycznego stylu Conrada, procedury wyłuskiwania ze świata danych zmysłowych i komponowania

² Przekład J.B. Rychlińskiego. Cyt. za: J. Conrad, *Tajfun i inne opowiadania*, PIW, Warszawa 1957, s. 37 i 41.

ich na nowo w czysty obraz. „W swojej największej intensywności”, stwierdza Jameson, „to, co nazwiemy sensorium Conrada przetwarza wirtualnie swoje obiekty, załamując je w stotalizowanym medium pojedynczego zmysłu, a nawet w większym jeszcze stopniu – w medium pojedynczego ‘oświecenia’ lub zabarwienia tego zmysłu. Możliwość tego rodzaju zmysłowej abstrakcji jest niewątpliwie uprzednio dana w samym obiekcie – w owej nieziemskości morza – następnie jednak powraca do tego obiektu, by przetworzyć go w coś, o czym jeszcze nigdy nie śniono, ani w niebie, ani na ziemi”.

Chciałabym w tym miejscu zauważyć, że jednak to coś mogło być śnione ponownie – przez Mondriana. Ta inna, bezgraniczna przestrzeń, wychodząca nawet poza fale i gwiazdy, totalny bezruch tej przestrzeni, jej ogłuszająca przezroczystość, mogłaby być podszewką natury, która wywraca się na wierzch w holenderskich obrazach serii *Plus i minus*. I pasja do abstrakcji, która się pojawi, będzie pasją przetwarzania obiektu, kształtującą wszystko wokół niej poprzez soczewki optycznego kontinuum – całość doświadczenia skondensowana do pojedynczego, świetlnego promienia.

Lub. Raczej. Pojedynczego bezbarwnego promienia.

Jeśli Mondrian zaczynał od dywizjonizmu, od pozytywistycznej idei obrazu jako mozaiki wrażeń barwnych – każda plamka zaznacza punkt światła odbity poza polem obiektów – tak że obraz tylko dlatego stał się odtworzeniem powierzchni świata, ponieważ najpierw i przede wszystkim był rekonstrukcją powierzchni oka, to wychodził on z teorii optycznych końca XIX wieku. Jego wejście w modernizm miało miejsce po stronie racjonalizacji obrazu za pomocą praw teorii koloru i optyki fizjologicznej, w punkcie, w którym kompozycja i harmonia malarska miały w końcu zostać zdemistyfikowane przez naukę i miały znaleźć swoje ugruntowanie w zespole abstrakcyjnych teoremów – teoremów, które noszą imię wielkich fizjologów i fizyków jak Fechner, Young, Helmholtz, Hering. Kontrast symultaniczny, czas reakcji włókna nerwowego. Dwa plany – pola siatkówki i obrazu – pojmowano teraz jako wzajemnie izomorficzne, przy czym prawa pierwszego generowały logikę i harmonię porządku drugiego; i oba te pola – siatkówki i obrazu – w sposób bezsprzeczny, zorganizowane były jako płaskie.

Jednak obrazy *Plus i minus* posuną się o krok dalej w uabstrakcyjnieniu owej zredukowanej powierzchni barwnej mozaiki. Mimo wszystko, wciąż zakładała ona jako swój zmysłowy bodziec pole empiryczne „gdzieś tam”;

jeśli mozaika uabstrakcyjnia świat w „czyste” relacje optyczne, to ma przecież podstawę empiryczną w naturalizmie koloru i – nieważne jak drobnoziarnista jest jej tekstura – w stymulacji percypującego oka, punkt po punkcie. Jak Seurat w Honfleur, tak Mondrian rozpocznie swoją serię *Plus i minus* od obszaru ekspansji morza i nieba, dwa niezmiarzone horyzontalne pola, przelamane tylko przez projekcję małego falochronu. Ale nie będzie on już transponował optycznych momentów tego bezmiaru w punkty koloru. Mondrian wyobrazi optyczne prawo jako coś, co samo jest poddane kodowi, zdigitalizowane przez wyższy porządek intelektu, przetłumaczone w plus i minus momentu nie wrażenia, ale poznania, to znaczy momentu czystej relacji. Jego pole będzie zatem strukturyzowane przez owe sygnały – czarne na białym – owe znaki dla plus i minus, owe fragmenty abstrakcyjnej siatki, która zamierza zarzucić swą sieć nad całością świata zewnętrznego po to, by wprowadzić ją do świadomości. By ją myśleć.

Całość świata zewnętrznego. W tym stwierdzeniu jest nieco przesady – powiedzą, co mogą sobie łatwo wyobrazić, historycy społeczni. To morze i niebo, lub wydmy, morze i niebo zostały wyodrębnione z reszty świata, z całej sfery polityki, ekonomii i historii – i same przetworzone w abstrakcję tego świata. W 1916 roku rozgrywały się przecież bitwy I wojny światowej, niezbyt daleko od tego właśnie morza i nieba.

I oczywiście, oni mieliby rację. Morze i niebo są sposobem spakowania „świata” jako stotalizowanego obrazu, jako obrazu kompletnego, jako pola konstytuowanego przez logikę własnej ramy. Ale rama tego obrazu jest ramą wykluczeń, a jego pole jest dziełem ideologicznej konstrukcji.

Twój modernizm, kontynuowaliby owi historycy, nie tylko odgradza sztukę murem od całej reszty pola historycznego, ale nawet w obrębie swoich granic dokonuje najbardziej arbitralnych wyborów. On wybiera do włączenia to i to, ale już nie tamto, ani tamto. I nawet te rzeczy, którymi się zajmuje, same poddawane są testowi *jego* kategorii. Mówiliby – twój modernizm. Jednak, mówiąc tak, co by właściwie powiedzieli? To, że „modernizm” jest nazwą ideologii, jest polem dyskursywnym; że, ci, którzy je zajmowali, wierzyli w możliwość samotnego istnienia sztuki – jako autonomicznej, autoprąwomocnej. Byli wśród nich nie tylko artyści, ale także ideolodzy: teoretycy, krytycy, pisarze, historycy. Historycy nie tylko współcześni artystom znajdującym się w owym polu, ale również ci historycy, którzy po dziś dzień ciągle jeszcze mówią o „autonomii” modernizmu, sądząc, że mogą wyodrębnić go ze świata, z jego kontekstu, z rzeczywistości.

I ja nie mówię nic innego. „Mój” modernizm jest, oczywiście, inną nazwą dla pola dyskursywnego, które – jak każde pole tego rodzaju – posiada pewną strukturę. Zespół pojęć, które usieciwiają jego powierzchnię, nie tylko organizuje fakty w jego obrębie, ale określa również co w ogóle będzie się – w świetle tych pojęć – liczyło jako fakty. Zatem, będąc nazwą okresu historycznego, on nie tylko wskazuje na serię wydarzeń, które zaszły w tym okresie – „modernistyczni” artyści, „modernistyczne” dzieła sztuki – ale także na samoświadomość uczestników, gdy brali udział w tych wydarzeniach, gdy dokonywali swoich wyborów w relacji do tych właśnie pojęć, a nie innych. Tylko dlatego, że pole *jest* ustrukturyzowane, może być atakowane na przykład przez jego towarzyszy-oponentów. Jak wtedy, gdy dadaści stwierdzili: „Nigdy więcej kubizmu. On jest niczym innym, jak tylko komercyjną spekulacją”!

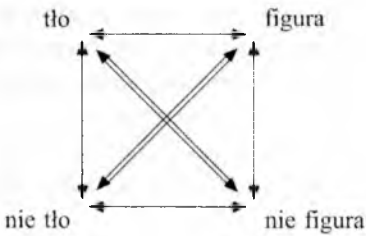
Jak mamy rozumieć ten atak? Czy wychodzi on z zewnątrz pola? Czy od wewnątrz?

Uderzyło mnie kiedyś, że bardziej interesujące jest myślenie o modernizmie jak o grafie lub tabeli, a nie historii (historii, która biegnie od impresjonizmu do neoimpresjonizmu do fowizmu do kubizmu do abstrakcji...; historii coraz większej abstrakcji i abstrahującej optyczności), że można było coś zyskać raczej na zbadaniu jego logiki jako topografii, aniżeli na śledzeniu jego wątków w kategoriach narracji. Pomijając na razie zalety grafu, które objawiły mi się później, najpierw go po prostu zapiszę.

Zaczynam od kwadratu. W jego górnym prawym rogu piszę figurę, a w górnym lewym piszę tło. Chcę, by ten kwadrat przedstawiał uniwersum, system myślenia w jego całości, system, który jest ujęty w fundamentalną parę opozycji i zarazem z niej wygenerowany. Jest to oczywiście uniwersum percepcji wizualnej – zaznaczone przez rozróżnienie między figurą i tłem; rozróżnienie tak podstawowe, że to uniwersum jest niewyobrażalne bez możliwości istnienia tego rozróżnienia. Psychologowie postaci [Gestalt] nauczyli nas: jeśli nie ma figury oddzielonej od tła – nie ma widzenia.

Ale uniwersum, które ujmuję, nie jest po prostu binarną opozycją lub osią. Ono jest czterobiegunowym polem, kwadratem, którego logika polega na tym, że generująca opozycja może być stale utrzymywana nad całą powierzchnią grafu, rozszerzając się na dwa pozostałe rogi. By tego dokonać, musiałam jedynie posłużyć się logiką podwójnej negacji. W ten sposób zachowana została symetria kwadratu – jako produkt czteroczęściowej inwersji lustrzanej. Mogłabym napisać opowieść o tych podwójnych

negacjach – o tym, jak nie-nie-figura może być (w uniwersum gdzie nie-figura jest tym samym co tło) z łatwością zapisana jako nie-tło; i jak nie-nie-tło może być (podążając za tą samą logiką) wyrażone jako nie-figura – ale mniej nużące i bardziej zrozumiałe będzie, jeśli to po prostu pokażę:



Ujrzymy wtedy pełną symetrię. Figura versus tło. I nie-figura versus nie-tło. Ale także figura versus nie-figura i tło versus nie-tło. Tak, że każda strona grafu podtrzymuje tę samą opozycję – tylko przepisaną. Wszędzie w kwadracie odnajdujemy stwierdzenie tego samego – figura versus tło – z tym tylko, że nie jest ono stwierdzane dokładnie w ten sam sposób. Piękno kwadratu polega właśnie na tym nie-dokładnie-w-ten-sam-sposób.

Ten graf to oczywiście Klein Group. Dla Lévi-Straussa, Greimasa i generalnie strukturalistów, interesująca w Klein Group była właśnie owa ja-kość przepisywania, tak że to, co mogło się zdawać przypadkowymi deta-lami praktyki kulturowej – jak w niezwykle zróżnicowanych, niezliczonych epizodach, które zmieniają różne wersje tego samego mitu w niemal nierozpoznawalne sploty – wylania się jako zespół uporządko-wanych transformacji, logiczne przeformułowania pojedynczej, generują-cej pary opozycji. Dzięki przepisywaniu opozycji w Klein Group dla struk-turalistów stało się jasne, że dla każdego społecznego absolutu – małżeństwo, tak; kazirodztwo, nie – istnieje bardziej elastyczny, ukryty korelat: rodzaj być może, być może osi nie-nie; w podobny sposób, w jaki w systemie ruchu drogowego absoluty: czerwień dla stop i zieleń dla idź, są przekładane na być może dzięki możliwości otwieranej przez kolor żółty. Górną oś tak/nie strukturaliści nazywają „osią złożoną”, stosując termin „oś neutralna” dla możliwości.

Zatem figura versus tło. Podstawy percepcji. Opozycja, bez której nie ma w ogóle widzenia: widzenie pojawiające się właśnie w wymiarze różnicy, separacji, wyodrębnionych obiektów, wylaniających się jako oddzielne od i w kontraście do otoczenia lub tła, w którym się pojawiają. Logika mo-

dernistyczna jest logiką wizualną, musi być zatem zawarta w terminach percepcji wizualnej. Ale ona musi je też zawierać.

Zatem nie-figura versus nie-tło jako stwierdzenie tego zawierania. Nie-figura/nie-tło „osi neutralnej” stanowi osobliwą konwersję dystynkcji figura/tło empirycznego widzenia; konwersję, która generowała jeden modernistyczny obraz za drugim: siatkę, monochrom, malarstwo all-over, color-field, mise-en-abyme klasycznego kolażu, gniazda koncentrycznych kwadratów lub kół. I podczas gdy każdy z nich przedstawia sobą własną wersję neutralizowania pierwotnej dystynkcji, żaden nie wymazuje terminów tej dystynkcji. Wręcz przeciwnie. Terminy te są unieważniane i zachowywane zarazem. Zachowywane tym pewniej przez to, że są unieważniane.

Widzenie empiryczne musi zostać unieważnione na rzecz czegoś, co jest rozumiane jako prawarunek dla samego wyłonienia się obiektu perceptualnego dla widzenia. Na rzecz wyższego, bardziej formalnego porządku widzenia, czegoś, co można by nazwać strukturą pola wizualnego jako takiego. Albowiem struktura pola wizualnego nie jest, nie może być taka sama, jak porządek pola perceptualnego. Pole perceptualne znajduje się przecież zawsze za swoimi obiektami; ono jest ich tłem, ich podporą, ich otoczeniem. Modalność pola wizualnego – widzenie jako struktura, widzenie „jako takie” – nie ma w sobie jednak nic z owego za, z owego później, z sukcesywności. Ponieważ jego struktura, jako matryca absolutnej symultaniczności, musi naznaczać je perfekcyjną synchronią, która warunkuje widzenie jako formę poznania. Poza sukcesywnością empirycznej przestrzeni figura/tło musi istnieć owa bez-zwłoczność, która restrukturyzuje sukcesywność jako widzenie.

Widzenie jako forma poznania. Jako forma przetwarza ono samo pojęcie tła. Tło nie jest z tyłu; tło jest tym czym jest widzenie. Również figura ulega przetworzeniu. Percepcja naznacza wyodrębnianą przez oko figurę przez nadanie jej etykiety „czystej zewnętrżności”: wyizolowana z pola, na którym się pojawia, figura ta – z większą jeszcze dobitnością – odseparowuje się ode mnie, widza. Lecz poznanie – w widzeniu – chwytą figurę w inny sposób, ujmując ją w warunkach czystej natychmiastowości, wytwarzając doświadczenie, które w okamgnieniu wie, że jeśli te postrzeżenia są widziane jako będące tam, to dzieje się tak, ponieważ one są widziane przeze mnie; to moja obecność wobec moich własnych przedstawień jest tym, co upewnia je, zwrotnie, jako obecne wobec mnie.

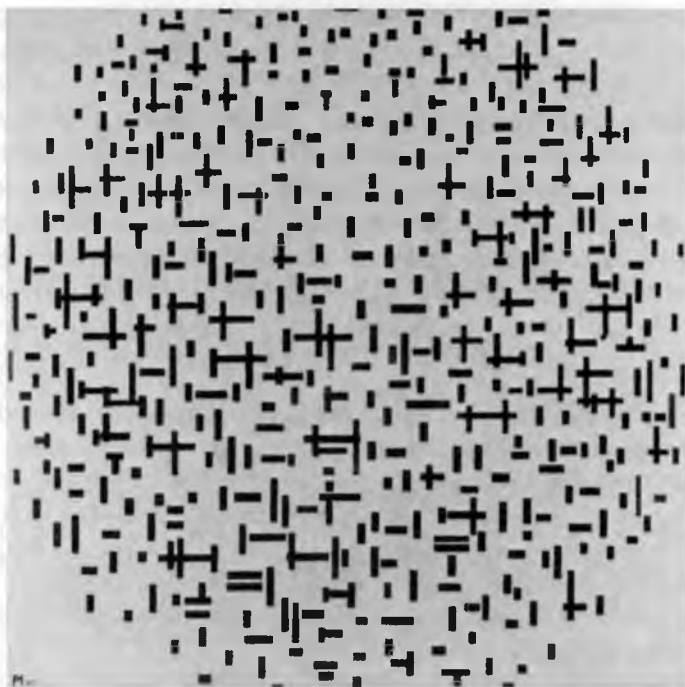
Również zatem żadnej figury; ale graniczny przypadek samonakładania się.

Tak więc terminy perceptualne zostają odrzucone i zarazem naznaczone przez to odrzucenie jako nie-figura i nie-tło. Jednak będąc unieważnionymi, są one również zachowywane. A logika tego zachowywania staje się dla nas przezroczysta właśnie dzięki grafowi. Jego obwód utrzymuje wszystkie terminy we wzajemnej opozycji: figura versus tło; tło versus nie-tło; nie-tło versus nie-figura; nie-figura versus figura. Jego diagonalne osie wytwarzają jednak relacje lustrzane, lub raczej lustrzane przeformułowania (inwersja opozycji, podwójne negacje strukturalistów), z figurą w tym przypadku jako będącą „tym samym” co nie-tło.

I to jest właśnie sposób, w jaki logiczne rozwinięcie grafu ujmuje formę logiki modernistycznej. Albowiem w momencie, gdy tło przestrzeni percepcyjnej – z jego poprzednim statusem jako rezerwy lub sekundarności – zostaje odrzucone przez modernizm na rzecz symultaniczności, rozumianej jako prawarunek widzenia, logika tej inwersji w nie-tło determinuje już nowy warunek zgodnie ze swoją lustrzaną – lub, by użyć terminu strukturalistycznego, deiksyiczną – relacją do opozycyjnego bieguna diagonalni: figury. Co oznacza, że nie-tło stało się osiągalne dla malarza modernistycznego nie na wiele różnorodnych i przypadkowych sposobów, ale w jeden jedyny sposób, uwarunkowany logiką relacji lustrzanej: jako nowy porządek „figury”. Modernistyczne nie-tło jest polem lub tłem, które uniosło się ku powierzchni dzieła, by dokładnie pokryć się z jego pierwszym planem; jest polem, które w ten sposób zostało wchłonięte przez dzieło – jako figura.

W 1919 roku obrazy *Plus i minus* dadzą początek romboidalnym obrazom, które Mondrian będzie teraz organizował za pomocą skończonych i regularnych siatek. Rozproszenie i luki naturalnego pola zostaną ostatecznie ujęte w karby za pomocą pozbawionej widocznych szwów regularności porządku arytmetycznego. Teraz po raz pierwszy doświadczy on widzenia jako w pełni abstrakcyjnego. A siatka odniesie sukces w wyzuciu tej przestrzeni z sukcesywności, która wyparowała niczym woda z wyschniętego jeziora. Pozostawiając z tyłu jedynie oznaki infrastruktury pola, zakreślając i przecinając jego powierzchnię, stanowiąc jak gdyby wiele kolejnych przeformułowań podstawowych własności geometrycznych pola. Symultaniczność siatki zyska swój kształt w tym wspaniałym, obsesyjnym kreskowaniu. To tutaj, po raz pierwszy w prawdziwie systematyczny sposób, odkryje Mondrian na nowo tło jako figurę.

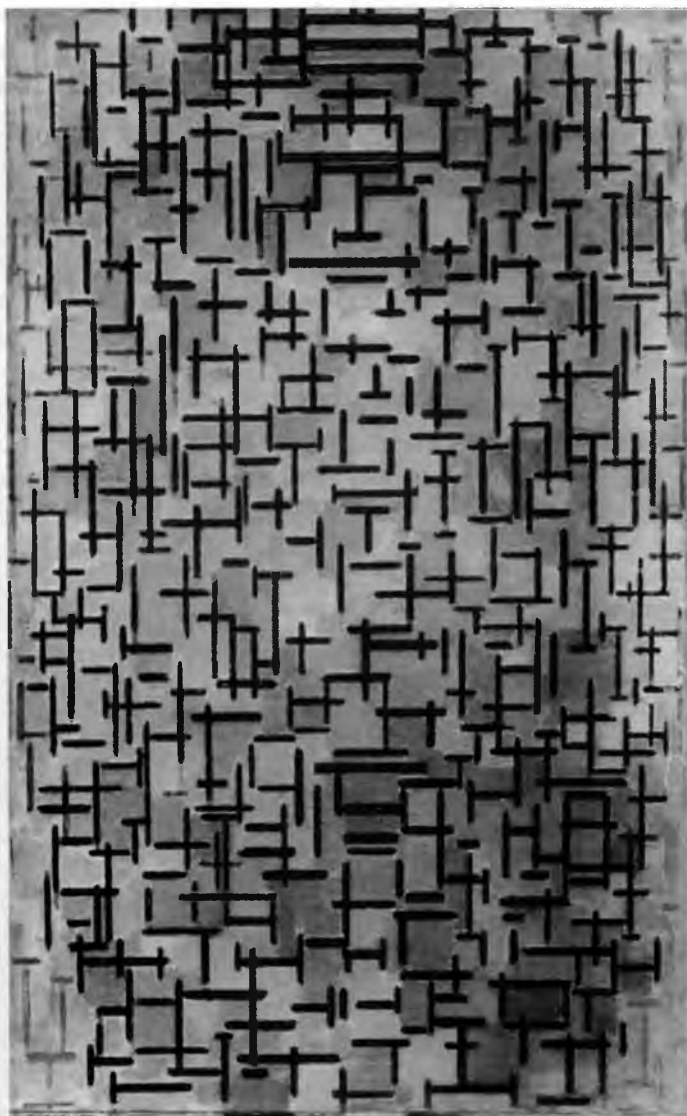
A jeśli mielibyśmy wskazać model dla drugiego terminu – gdzie determinacja, by przeciwstawić się alienującej „figurze” empirycznego, realistycznego widzenia generuje *nie-figurę*, pozostającą jednak – jako „tło” – w logicznym związku ze *swoim* lustrzanym warunkiem – powinniśmy



Piet Mondrian, *Kompozycja w liniach (Czarne i białe)*, 1916-1917

Zarzucić swą sieć nad całością świata zewnętrznego po to, by wprowadzić ją do świadomości. By ją myśleć...

pomyśleć tylko o *Oknach* Matisse'a lub o jakiegokolwiek innej strukturze *en abyme*: na przykład o niektórych kolażach Picassa, gdzie przednia strona gitary lub kartka z nutami staje się figurą dla całości karty, na którą jest naklejona; lub o gniazdowych kwadratach Stelli, jak *Jasper's Dilemma* lub *Hyena Stomp*. Rama-w-ramie – to sposób, by wprowadzić figurę w pole malarskie i jednocześnie ją zanegować: znajduje się ona bowiem wewnątrz przestrzeni jedynie jako obraz swojego zewnątrz, swoich granic, swoich ram. Figura traci swój logiczny status obiektu w ciągłym polu, który percepcja zwykle wyodrębnia i przez to ujmuje w ramę; rama zaś, nie jest już pomyślana jako kres naturalnych lub empirycznych granic pola perceptualnego. Wnętrze i zewnątrz, będąc dla siebie nawzajem figurą, wchodzą we wzajemną relację dedukcyjną: figura ramy zmienia obraz w wykres logiki relacji i topologii samowystarczalności. Cokolwiek jest *w* polu, jest tam, ponieważ jest już uprzednio zawarte *przez* pole, jak gdyby zapowiedziane przez jego granice. Jest to zatem obraz czystej natychmiastowości i doskonałego samozamknięcia.



Piet Mondrian, *Kompozycja 1916, 1916*

Modernistyczne nie-tło jest polem lub tłem, które uniosło się ku powierzchni dzieła, by dokładnie pokryć się z jego pierwszym planem; jest polem, które w ten sposób zostało wchłonięte przez dzieło – jako figura...

A sam graf jest również obrazem czystej bezpośredniości, doskonałego samozamknięcia.

Pierwsza zaleta grafu. Obchodzi się bez narracji. Ujmuje wewnętrzną logikę sztuki modernistycznej u jej podstaw, to znaczy – w terminach widzenia. Oferuje nam logikę w formie przezroczystości, symultaniczności i zawierania w ramie. Jako logika operacji, graf uwzględnia już swoje zamknięcie; zawsze już ujmuje je w ramy.

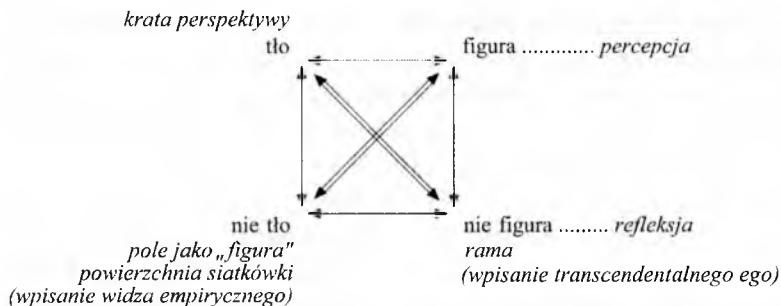
Ten totalizujący aspekt ramy wynika ze sposobu, w jaki relacje między wszystkimi czterema terminami są wyjaśniane konceptualnie. Jednak generuje go również ów biegun dolnej osi grafu, gdzie nie-figura formuje się jako „figura”, dedukowana z ramy. Stąd druga zaleta grafu. Demonstruje on dynamikę tej logiki. Ukazuje różnicę między dwiema osiami – górną i dolną – jako dwiema różnymi formami widzenia. Górna oś jest prostą formą opozycji: figura versus tło. W Klein Group była to oś złożona; nazywam ją tutaj osią percepcji. Dolna oś – nie-figura versus nie-tło lub neutralna oś strukturalistów – funkcjonuje w wizualistycznym uniwersum modernizmu jako demonstracja widzenia w jego autorefleksyjnej formie: nie są to terminy prostego widzenia, ale świadomości, która uwzględnia fakt, że widzi. Jest to oś podwojonego widzenia [vision]: widzenia widzenia [vision of seeing] i widzenia świadomości, że się widzi [vision of knowing], rodzaj cogito widzenia.

Jednak dwa bieguny tej osi różnią się od siebie. Z jednej strony, biegun nie-tło będzie miejscem owego widzenia [seeing], miejscem, w którym do schematu zostaje wprowadzony widz empiryczny, zaznaczony przez ustanowienie pustego lustra malarskiej powierzchni jako analogii do powierzchni siatkówki oka otwartego na świat. Z drugiej strony, nie-figura jest totalizującym punktem widzenia „wiedząc, że...” [„knowing, that...”]. Zaznacza ona miejsce Widza jako rodzaju bezosobowego absolutu, zaznacza punkt, w którym widzenie [vision] wkracza do schematu, zarówno jako pewien zespół praw, jak i jako relacja do tych praw: relacja transcendentalnego ego. Nie/nie dolnej osi nie jest zatem unieważnieniem figur i tła, ale ich zniesieniem³. Nie bezformiem, ale rozumiejącym ujęciem formy.

Druga zaleta grafu polegała dla mnie na wyzwoleniu triumfalnej, racjonalnej energii, z jaką operowała logika modernizmu – w procesie wyprowadzania owych oszczędnych, niemal całkowicie auto-negujących się redukcji: siatka, monochrom, malarstwo all-over, figury koncentryczne.

³ W oryginale – *sublation*, angielski odpowiednik Hegłowskiego *Aufhebung* – oznaczającego jednocześnie znoszenie (przewycięzanie) i zawieranie (zachowywanie).

Albowiem stan podniecenia – poczucie przelomu, odkrycia – wystarczał, by przez całe życie zajmować się przerabianiem tej logiki. Wiele całych żyć. Elegancja modelu. Dreszcz manipulowania nim.



Trzecia zaleta grafu. Jasno pokazuje, dlaczego system jest skończony. Zwrotne relacje między jego terminami mogą wytworzyć tylko pewną liczbę rozwiązań, tylko pewną liczbę przekodowań. Oczywiście, więcej niż jedno lub dwa, ale nie tak znów wiele. Siatka, monochrom, all-over, mise-en-abyme... Graf jest skończony również w sensie historycznym. Przy całym swoim wewnętrznym dynamizmie, znajduje się w stanie spoczynku. Jego wewnętrzne możliwości mogą podlegać eksploracji, wypełnianiu. Ale jego system nie dopuszcza ewolucji. Można jedynie dotrzeć do jego zewnętrznej granicy i zatrzymać się.

Stosunek grafu do czasu ma charakter niehistoryczny. Historia pojawia się wyłącznie wtedy, gdy znajdujemy się na zewnątrz i – dostrzegając, że obrazuje on pewien zespół rzeczywistych zainteresowań – mówimy: „Więc modernizm był właśnie taki”. Jednak wewnątrz możliwe jest tylko powtórzenie. Rozwiązanie tego samego puzzla, podejmowane stale na nowo, nie dające spokoju, przetwarzane, przekształcane.

A to wywołuje czwartą zaletę grafu, ważną dla mnie osobiście. Unaoczniając całość systemu, graf ukazał mi moje własne outsiderstwo wobec niego. Dał mi jednak również możliwość zobrazowania jak ów system wyglądał od wewnątrz, tam, gdzie wybory, jakie oferował, zdawały się konstytuować całe uniwersum: uniwersum „widzenia”. Ostatecznie, tylko znajdując się wewnątrz, mogłam czerpać przyjemność ze zrozumienia dlaczego Frank Stella uważał Teda Williamsa za geniusza. A także mogłam być głucha na męskość pobrzmiwającą w tej metaforze. I głucha na fakt, że w obrębie logiki tej metafory rozpada się wszelka materialność, tak że fizyczność uderzenia i piłki oraz fizyczna natura ich kontaktu po

prostu ulotniła się; widzenie stało się jeszcze bardziej, wręcz oślepiająco racjonalne w tym, co ujmowali oni jako efemeryczne; graniczne warunki widzenia.

Kwadrat semiotyczny lub graf strukturalistów umożliwia zobrazowanie całości kulturowego uniwersum jako znajdującego się we władzy dwóch opozycyjnych wyborów, dwóch niekompatybilnych możliwości. Produkcja kulturowa jest tworzeniem przestrzeni wyobrazeniowej, w której te dwie rzeczy mogą być do siebie odniesione. Konflikt zawsze będzie istnieć. Jednak ulegnie jakby zawieszeniu. Na przykład, będzie kształtowany i przekształcany w przestrzeni mitu. Mit to rozwiązanie – w sferze wyobrazeniowej – rzeczywistych konfliktów, powiada Lévi-Strauss. I Althusser podąża za nim. I Jameson podąża za nim. Graf strukturalistów staje się samowystarczającą przestrzenią ideologii. A produkcja kulturowa staje się niemożliwą próbą skonstruowania przestrzeni wyobrazeniowej, w której miałyby być rozwiązywane nieprzewidywalne sprzeczności wytwarzane w rzeczywistym obszarze historii. Te sprzeczności, które zostają wyparte, są miejscem *The Political Unconscious* Jamesona.

Piąta zaleta grafu ukazała mi się później. Dopiero po tym, gdy zaczęłam wypełniać przestrzeń alternatywnej historii, tej, która rozwinęła się pod prąd modernistycznego optykalizmu, która wyrosła w miejscu samego modernizmu, po to tylko, by rzucić wyzwanie jego logice, by poplątać nici jego różnych kategorii, wykpić te jego wszystkie idee na temat esencji i puryfikacji, odrzucić jego zainteresowanie fundamentami – przede wszystkim ufundowaniem w zakładanej jako istniejąca ontologicznej podstawie tego, co wizualne. Kiedy zaczęła się ta inna historia, co dało początek odrzuceniu optycznej logiki głównego nurtu modernizmu?

Trudno ustalić datę, przywołać jakieś dzieło, wydarzenie, konkretny pokaz. Czy powinniśmy mówić o Duchampie, o owym momencie w Buenos Aires w 1918 lub 1919 roku, gdy cała mechaniczna metaforyka Wielkiej Szyby przestała go nagle interesować i wymienił maszynę kawalera na przyrząd optyczny, lekcja optyki, za którą będzie gonil przez następne piętnaście lat? „Precyzyjna optyka”, jak ją parodystycznie określi, wyzwanie wobec modernistycznego, zracjonalizowanego widzenia. Lub może obrazy przemalowywane⁴ Maxa Ernsta, jego kolaże dadaistyczne, które tak zdumiały Bretona, wykonane mniej więcej w tym samym czasie?

⁴ W oryginale – *overpaintings*, angielskie tłumaczenie terminu Maxa Ernsta *Übermalungen*, który – jeśli by pozostać przy jednowyrazowym przekładzie – należałoby tłumaczyć jako „nadmalunki” lub „przemalunki”. W niniejszym tekście termin ten będzie konsekwentnie tłumaczony jako „obrazy przemalowywane”.

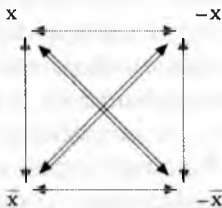
Cokolwiek mogłoby być początkiem, teren tej alternatywnej historii został wkrótce obstawiony drogowskazami z różnorodnymi znakami konceptualnymi, nie ujmującymi go jednak w całości – to byłoby niemożliwe – ale wskazującymi sposób, w jaki fundamenty modernizmu były podkopywane przez tysiące ciemnych zakamarków, ślepa, irracjonalną przestrzeń labiryntu. Takie pojęcia, jak informe, mimikra, niesamowitość, bassesse, faza lustra, Wiederholungszwang; takie postaci, jak acefał, minotaur, modląca się modliszka. Teren poszerzony w latach dwudziestych i trzydziestych przez takich graczy, jak Giacometti, Dali, Man Ray i Bellmer. Teoretykami tego odrzucenia byli Bataille i Breton, Caillois i Leiris, w tle Freud. A na pierwszym planie – z Dalim pod jedną ręką i Caillois pod drugą – był Jacques Lacan.

Lacan, co mnie uderzyło, dostarczył klucz do tego odrzucenia, sposób nadania mu imienia.

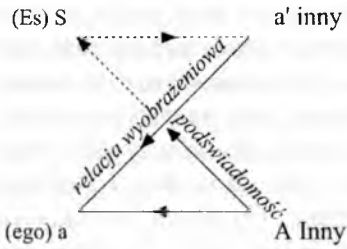
Można by zatem powiedzieć, że to język, tekst jest odrzuceniem widzenia: to, co symboliczne, to, co społeczne, prawo. Ale – trzeba by zaraz dodać – to nie ma sensu: modernistyczna wizualność nie chce być przecież niczym innym, jak tylko pokazem rozumu, tego, co zracjonalizowane, zakodowane, wyabstrahowane, prawa. Opozycja, polegająca na przeciwstawieniu języka widzeniu, nie stanowi żadnego wyzwania w stosunku do logiki modernistycznej. Albowiem modernizm, stawiając wszystko na formę, jest posłuszny terminom tego, co symboliczne. Nie ma sprawy, rzekłby modernizm.

Zająca, za którym gonilam po tym historycznym terenie, początkowo nazywałam anty-widzeniem. Jednak w tym anty zbyt silnie pobrzmiewała opozycja wobec pro, dla którego znów zbyt oczywistym wyborem byłoby określenie pro-tekst. A ja tropiłam przecież coś zupełnie innego. Stopniowo przebijała się inna nazwa: optyczna podświadomość. A to zaczęło sugerować piątą zaletę grafu.

Graf strukturalistyczny, graf, który zaadaptowałam, zapisywany jest następująco:



Gdy Lacan konstruuje swój Schemat L, swój graf podmiotu jako efektu podświadomości, zapisuje go:



Schemat L, medytacja na temat grafu strukturalistycznego, manifestuje rozkosz, jaką Lacan czerpał z rozsiewania psychoanalitycznego podmiotu nad polem zorganizowanym przez zespół terminów, wobec których podmiot nie może być niczym więcej, aniżeli ich efektem, rezultatem własnej dynamiki struktury, dynamiki jej wewnętrznych przeciwieństw. Schemat L, rymując się z Klein Group, jest izomorficzny w stosunku do grafu, który skonstruowałam, by pokazać logikę modernizmu.

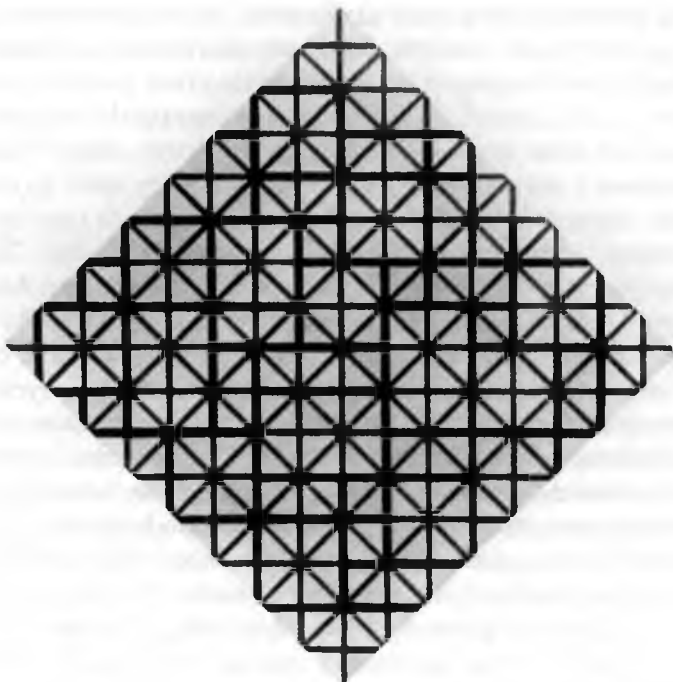
Na przykład, zawiera on oś złożoną: S po lewej, objet a po prawej; podmiot z jednej strony, z drugiej – jego obiekty. A na osi neutralnej – poniżej podmiotu znajduje się moi, a poniżej objet a – Autre. Oś ta, będąc inną wersją opozycji między wnętrzem i zewnątrzem, tematyzuje podporządkowanie ego temu, co społeczne, Prawu. I dalej: Schemat ukazuje diagonalne relacje lustrzane – strukturalistyczne osie deiksyczne – które obrazują sposób, w jaki ego identyfikuje się ze swoimi obiektami: a jako „to samo” co a', ego odbijające i odbite przez objet a. Nie można się pomylić co do charakteru tej relacji, jako że została ona w Schemacie L określona wprost jako „*relation imaginaire*” – związek lustrzany.

Lacan, wprowadzając tego rodzaju związek lustrzany, dokonuje jednak czegoś, co musimy określić jako osobliwe przesunięcie między dwoma różnymi terminami strukturalistycznymi: deiksyką i deiktyką. Ten pierwszy, aktualizuje Lacan jako termin logiczny, by wyrazić „tożsamość” [„*sameness*”] jako inwersję opozycji, jako podwójną negację. Ego jest „tym samym”, czym są jego obiekty. Natomiast drugi implikuje operację wyjaśniania, w jaki sposób owa „tożsamość” jest konstytuowana, w jaki sposób deiksyka jest – w celu uformowania podmiotu – wywiedziona z deiktyki. Zaczerpnięta raczej z lingwistycznej, aniżeli logicznej części strukturalizmu, deiktyka odsyła do form werbalnego wskazywania: do ustalania znaczenia przez zespół współrzędnych egzystencjalnych – ja, tutaj, teraz...

Terminy te, niekiedy nazywane szyfterami, są wyznaczonymi „pustymi znakami”, funkcjonują bowiem jako nośniki miejsc wewnątrz języka, miejsc-wakatów, oczekujących na wypełnienie przez podmiot, który po to, by je mówić – „ja”, „tutaj”, „teraz” – występuje niejako naprzód. Można zatem wyobrazić sobie język jako rodzaj gry w karty, której reguły są całkowicie ustalone i niezmiennie, jednak miejsca przy stole zajmowane są kolejno przez zmieniających się graczy. Przystępując do tego stolika i stając się graczem, mówiący staje się podmiotem: kimś, kogo lingwistyka strukturalna nazywa „podmiotem wypowiedzi”; podmiotem, który nadaje słowu „ja” jego (egzystencjalne) znaczenie w akcie wymawiania go. Lacan rozumie jednak ten „podmiot wypowiedzi” jako podmiot tout court. Spostrzeża, że cała moc i rezonans identyczności bierze się z bycia zdolnym do wkroczenia w ów krąg bezosobowych reguł i włączenia się w niego poprzez świadomie wypowiedane „ja”. Ale Lacan sądzi również – i tu następuje wspomniane przesunięcie między deiktyką i deiksyką – że gest wskazywania – owo „to” – który początkowo wyodrębnia dany podmiot jako wyjątkowy i ustanawia go jako tego, kto może identyfikować się jako „ja” – że ten gest pochodzi z zewnątrz podmiotu. To jest owo pierwotne wskazanie na niemowlę przez kogoś lub coś innego, wskazanie konstytuowane na przykład przez spojrzenie matki, spojrzenie, które nazywa dziecko jemu samemu, dla niego samego. W tym spojrzeniu można odnaleźć tożsamość dziecka, natomiast jego wycofywanie stanowi prefigurację zagrożenia utratą tożsamości.

W przesunięcie między deiktyką i deiksyką wbudowana jest zatem zarówno logiczna relacja podwójnej negacji, jak i przyczynowa relacja historii podmiotu. To tutaj właśnie izomorfizm między Schematem L i Klein Group zaczyna się przemieszczać.

Schemat L nie jest bowiem pomyślany jako statyczny obraz, ale jako cykl: najpierw podmiot, następnie jego obiekty, następnie jego ego, następnie... Relacje znajdują się w ciągłej cyrkulacji, w ciągłym przepływie. Ich dynamika jest produktywna, wytwarza powtórzenia. A to krążenie przerywa doskonałą symetrię grafu. Albowiem relacja wyobrażeniowa, przecinając kwadrat po przekątnej kanałem widzialności i odzwierciedlając podmiot jemu samemu w gładkiej powierzchni swojego lustra, pogrąża drugą połowę grafu w ciemności. Ruch ego i podświadomości pozostaje poza zasięgiem wzroku. Coś blokuje przezroczystość grafu, przecina jego centrum, zaciemniając właściwe mu, wzajemne relacje. Ruskin widzi wzór w dywanie, w morzu, w osikach. Widzi ich formę, ich „obraz”. Tym jednak czego nie widzi, czego widzieć nie może, jest sposób, w jaki dał się załwadnąć ich obrazem.



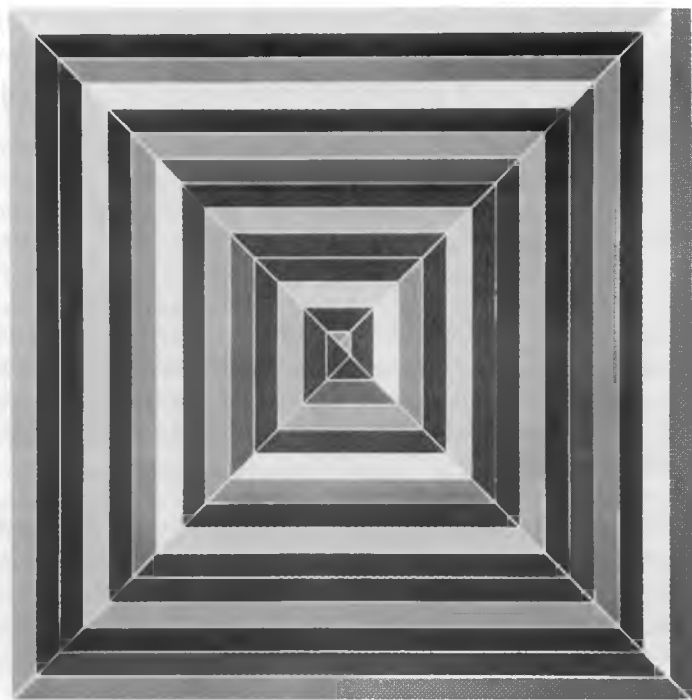
Piet Mondrian, *Kompozycja z szarymi liniami*, 1918

A siatka odniesie sukces w wyzuciu tej przestrzeni z sukcesywności, która wyparowała niczym woda z wyschniętego jeziora...

Optyczna podświadomość będzie domagać się dla siebie tego wymiaru nieprzezroczystości, powtórzenia, czasu. Nałoży się na logikę modernistyczną, tylko po to, by przeciąć jej nurt, by ją zanegować, by ująć ją w inny sposób. Jak relacja między Schematem L i Klein Group, która nie polega na odrzuceniu, ale dialektyce. Lacan obrazuje podświadomą relację do rozumu, do świadomego umysłu, nie jako coś różnego od świadomości, jako coś w stosunku do niej zewnętrzne. Obrazuje ją jako relację wewnątrz świadomości, podkopującą świadomość od wewnątrz, kalającą jej logikę, powodującą erozję jej struktury, nawet jeśli wydaje się, że pozostawia ona terminy tej logiki i tej struktury na swoim miejscu.

Zaletą grafu jako obrazu modernizmu i jego wizualistycznej logiki jest jego perfekcyjność. Jest perfekcyjny zarówno w opisywaniu, jak i w oszustwie. Jego rama, jako rama wykluczeń, z wielką łatwością może być odczytywana jako ideologiczne zamknięcie. Nic nie wkracza z zewnątrz, stamtąd, gdzie wzbiera to, co polityczne, ekonomiczne, społeczne. Ale nic też nie unosi się ku grafowi od dołu. Jego przezroczystość, logika jego

relacji, wytwarza przejrzyste pole, wszystko jest powierzchnią i nie ma żadnej głębi. Ta książka ma pokazać, że głębia tam jest, że przezroczystość grafu jest jedynie pozorna: że graf maskuje lub – by użyć mocniejszego terminu – wypiera to, co znajduje się poniżej.



Frank Stella, *Hyena Stomp*, 1962

Figura ramy zmienia obraz w wykres logiki relacji i topologii samowystarczalności...

Relacja między Schematem L i Klein Group może ukazać konfigurację owej represji. Nie dlatego, że Schemat L ukazuje jakieś „gdzieś indziej”, „zewnątrze” systemu. Ale dlatego, że ukazuje represyjną logikę systemu, jego represyjny geniusz. Co oznacza, że Schemat L może ująć w figurę owo „poniżej” systemu; chociaż figura tego poniżej jest, rzecz jasna, osobliwa. Ono nie może po prostu przyjąć formy figury, ponieważ jest ono formą atakowaną, formą kwalifikowaną przez logiczną nielogiczność owego poniżej, jest niemożliwą jakością, którą Jean-François Lyotard zamierza tropić wtedy, gdy relację podświadomości w stosunku do obrazu wizualnego określa za pomocą wynalezionej przez siebie, chiazmatycznego terminu: „fiscours/digure”. Operując w ten sposób, relacja ta może zatem uwzględnić dwie rzeczy naraz: zarówno strukturę operacji wypar-

tego materiału, jak i przyczyny tej represji w okresie modernizmu. Dlatego jest pomocna zarówno w ujęciu owych obiektów – Sypialnia mistrza, Rotoreliefy, Zawieszona piłka, i tak dalej – jak i wyjaśnieniu, dlaczego hegemonistyczny modernizm usunął je ze swojego obszaru.

Książka ta otrzyma zatem tytuł: *Optyczna podświadomość*. Czy rymuje się on z *Polityczną podświadomością*⁵? To jest rym, który był zamierzony; to jest rym, który swoje pojawienie zawdzięcza idiotycznej prostocie grafu i jego przesadnej zręczności.

Nota bibliograficzna

Fragmenty z autobiografii Johna Ruskina, *Praeterita*, 1885-1889 (Oxford: Oxford University Press, 1979): opinia Mazziniego, s. 49; pozbawienie Ruskina zabawek we wczesnym dzieciństwie, s. 14; pozowanie dla Mr. Northcote'a, s. 16; wczesny głód patrzenia, s. 60; związek z morzem, trwający przez całe życie, s. 86; zalety podróżowania bez znajomości języków obcych, s. 138.

„Obecność jest łaską” to końcowe zdanie eseju Michaela Frieda *Art and Objecthood*, opublikowanego w 1967 roku w „Artforum” (przedrukowane w *Minimal Art*, ed. Gregory Battcock, New York: Dutton, 1968). Sformułowanie Clementa Greenberga „ściśle optyczny trzeci wymiar” znajduje się w jego *Modernist Painting*, 1965 (przedrukowane w *The New Art*, ed. Gregory Battcock, New York: Dutton, 1966).

Analizy Georga Lukácsa dotyczące procesu rozpadu sensorium człowieka na odrębne kompartmenty w jego relacji do procesów racjonalizacji i reifikacji w *Reification and the Consciousness of the Proletariat (History and Class Consciousness*, tłum. Rodney Livingstone, Cambridge: MIT Press, 1971, część I, sekcja 3). Adorno o otwarciu sztuki na wolność: zob. *Commitment w: The Essential Frankfurt School Reader*, ed. Andrew Arato i Eike Gebhardt (New York: Urizen Books, 1978).

Fredric Jameson rozważa autonomizację różnych zmysłów w relacji do racjonalizacji życia i pracy w warunkach władzy kapitału w *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981). Na temat stylu Conrada zob. s. 225 nn.; jego cytat z *Tajfunu*, s. 230.

Prezentację Klein Group zob. Marc Barbut *On the Meaning of the Word „Structure” in Mathematics* w *Introduction to Structuralism*, ed. Michael Lane (New York: Basic Book, 1970). Claude Lévi-Strauss wykorzystuje Klein Group w swoich analizach relacji między maskami Kwakiutl i Salish w *The Way of the Masks*, tłum. Sylvia

⁵ Tytuł książki Fredrica Jamesona.

Modelski (Seattle: University of Washington Press, 1982), s. 125; w relacji do mitu Edypa zob. *The Structural Analysis of Myth* w *Structural Anthropology*, tłum. Claire Jacobson i Brooke Grundfest Schoepf (New York: Basic Books, 1963). Przekształcając Klein Group, A.J. Greimas stworzył kwadrat semiotyczny, twierdząc, że daje on „nieco odmienne sformułowanie tej samej struktury”, zob. *The Interaction of Semiotic Constraints*, w: *On Meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), s. 50. Jameson wykorzystuje semiotyczny kwadrat w *The Political Unconscious* (zob. s. 167, 254, 256, 277), podobnie jak Loius Marin w *Disneyland: A Degenerate Utopia*, „Glyph”, 1 (1977), s. 64. Jameson dyskutuje następnie Lévi-Straussowską koncepcję mitu jako rozwiązania realnych sprzeczności w sferze wyobrażeniowej (*The Political Unconscious*, s. 79), a także Althusserowskie pojęcie sztuki jako prezentacji ideologii pozbawionej swoich sprzeczności wewnętrznych (s. 56). Na temat Althussera zob. *Letter on Art* w: *Lenin and Philosophy*, tłum. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971). Na temat Lévi-Straussa zob. *Tristes tropiques*, tłum. John Russell (New York: Atheneum, 1971), s. 176-180.

Siatką, jako jednym z paradygmatów kompozycji modernistycznej, strukturyzowanym przez powtórzenie, zajmowałam się w *Grids* w: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1985). Do moich publikacji, w których tle znajduje się zainteresowanie kontestacją modernistycznego optykalizmu, należą: *Anti-Vision*, „October” 36 (Spring 1986); *No More Play*, esej o rzeźbie surrealistycznej Giacomettiego i jego relacji do prymitywizmu, w *The Originality of the Avant-Garde* (pierwotnie napisany jako rozdział „Primitivism” and *Twentieth-Century Art*, ed. William Rubin, New York: Museum of Modern Art, 1986; i *Corpus Delicti*, studium na temat fotografii surrealistycznej, w *L'Amour Fou: Surrealism and Photography* (New York: Abbeville Press, 1986).

Lacan opublikował dwie wersje Schematu L, jedną w 1955 roku w *On the Possible Treatment of Psychosis* (*Ecrits: A Selection*, tłum. Alan Sheridan, New York: Norton, 1977, s. 193), w której pozycja ego jest podana jako a' , a obiekty jako a ; i drugą w *Introduction* z 1966 roku do *Seminar on „The Purloined Letter”* z 1955 roku (*Ecrits*, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 53), w której ego jest oznaczone jako a , a *objet a* jako a' . Oś aa' scharakteryzował Lacan jako „alternujące podwojenie” (*ibid.*, s. 55).

Tak właśnie działa skradziony list, jak ogromne kobiece ciało, rozciągnięte w poprzek biura Ministra, kiedy wchodzi Dupin. Lecz działa on w ten sposób właśnie dlatego, gdyż Dupin spodziewał się, że go znajdzie, i musiał jedynie... rozebrać to olbrzymie ciało.

Jacques Lacan

dwa

No a jak wyobrazimy sobie Theodora Adorna, gdy „patrzy wstecz na surrealizm”, oglądając się w tył w 1953 roku, nawet jeśli André Breton, ciągle pełen życia, nadal patrzy przed siebie? Faktem jest, że niewielu patrzyło w 1953 roku na sposób Bretona. Doniosłość surrealizmu należy już do przeszłości. A jednak zauważamy, że spojrzenie Adorna jest w jakiejś mierze zawistne. Nie jest on w stanie podzielać starego entuzjazmu Waltera Benjamina dla owych „energii intoksykacji”, które ten ostatni dostrzegał, lokując surrealizm w służbie wolności. Adorno uważał za absurdalne większość twierdzeń surrealizmu, twierdzeń Bretona. „Nikt nie śni w ten sposób”, stwierdzał z gryźliwie.

A jednak. Zaczyna mu się formować obraz dialektyczny. Jego podstawą jest seria białych, geometrycznych płaszczyzn, mocna, prostolinijna architektura Bauhausowskiego racjonalizmu. *Sachlichkeit*. Nowy obiektywizm. Technologia jako forma. „Ornament to zbrodnia” – Adorno pamięta powiedzenie Loosa. A ta architektura, połyskująca i nowa, nie dopuści żadnej zbrodni, żadnej dewiacji. Będzie odartą z ozdób maszyną do pracy, maszyną do mieszkania. Jednak nagle, na jednolitej powierzchni jednego z jej betonowych powierzchni bocznych, zaczyna uwydatniać się jakaś wypukłość. Coś nabrzmiewa, napierając na powłokę domu. To wykusz z trzaskiem wystrzelił na zewnątrz, w całej swojej XIX-wiecznej brzydocie i absurdalności, ze swoimi wolutowymi gzymsami i oknami o kratownicy ze szprosów. To guz, nowotwór domu, myśli Adorno. To podzwonne przedwojennego technoracjonalizmu, podświadomość modernistycznej *Sachlichkeit*. To jest surrealizm, łączący nas – za pomocą tego, co irracjonalne – z drugą stroną postępu, z jego szczątkami, jego odrzutami, jego negacjami. Postęp jako przestarzałość.

Być może właśnie dlatego Adorno spogląda wstecz na surrealizm z egzemplarzem *La femme 100 têtes* rozłożonym na kolanach. Rozmyśla o tych obrazach kolażowych, wykorzystujących „ilustracje końca XIX wieku, dobrze znane pokoleniu rodziców Maxa Ernsta”, które już jednak Ernst, będąc dzieckiem, musiał odczuwać jako archaiczne, dziwaczne i cudowne. A jeśli dziecko wpatruje się w obrazy, jeśli pamięć, że się było

tak małym jest związana z pamięcią o byciu wśród nich, to rodzi się coś potencjalnie potężnego, co działa na przekór abstrakcyjnej, spłaszczającej uniformizacji technologizowanego świata; świata, z którego czas został całkowicie wymazany. Adorno nie ma ciepłości dla psychoanalitycznej koncepcji historii – z tym jej stałym refrenem Edypalnym. Historia, którą jest zainteresowany, nie jest historią prywatnej jednostki, ale historią nowoczesności; lub też zainteresowany jest samym faktem, że nawet ona miała historię, że ona też była niegdyś młoda. Historia działająca pod prąd abstrakcyjnego, zbiurokratyzowanego uniformizmu, technologicznie zracjonalizowanego świata. Szok surrealizmu, rozmyśla Adorno, gdy patrzy na te obrazy, polega na umożliwieniu nam kontaktu z tą historią – jako naszą własną.

„Dlatego należy prześledzić skłonność techniki surrealistycznej do psychoanalizy”, decyduje Adorno, „ale nie dla symbolizmu podświadomości, tylko dla próby odsłonięcia doświadczeń dzieciństwa przez ich wydobywanie na jaw. Surrealizm dodaje do obrazowego ukazywania świata rzeczy to właśnie, co straciliśmy z okresu dzieciństwa: gdy byliśmy dziećmi takie ilustracje, już wtedy archaiczne, musiały skakać na nas, tak jak obrazy surrealistyczne czynią to teraz. Olbrzymie jajo, z którego w każdej chwili może się wyklucić potwór Sądu Ostatecznego jest tak wielkie, bo my byliśmy tacy mali, gdy po raz pierwszy wzdragaliśmy się przed jajkiem”.

Adorno patrzy na pierwszą kartę *Kobiety o stu głowach* lub być może, skoro są identyczne, na ostatnią. „Zbrodnia albo cud; skończony człowiek”, głosi początkowy podpis. A gdy ten sam obraz pojawia się po raz drugi, na końcu cyklu, zatytułowany jest po prostu: „Koniec i kontynuacja”. Ale w każdej z tych dwóch identycznych kart Blake’owski anioł Gabriel, bez swojej trąby, nałożony na burzowe niebo, wypada ze środka wielkiej, jajowatej formy, czegoś, co mogłoby być unoszącym się balonem. Albo może anioł – podobnie jak dusze, które zwołuje na Sąd Ostateczny – wznosi się? Małeńcy ludzie, stłoczeni poniżej, w wietrznej przestrzeni XIX-wiecznych drzeworytów, rzeczywiście przypominają populację obudzonych zmarłych ze średniowiecznych tympanonów. W każdym razie przypominają je w kleszczach skojarzeń Adorna.

A w kleszczach wyobraźni dyscypliny historii sztuki? Jej wyobraźnia jest zdeterminowana w ten sposób, by „czytać” powieść Ernsta, by ją narratywizować, nadać jej kształt, linearną fabułę. Ona ma przecież rozdziały, nieprawdą? To jest Bildungsroman, głosi jedna z interpretacji. Poczęcie, niemowlęctwo, dzieciństwo, dojrzewanie, dorosłość, starzenie się. Cykl życia, starannie prześledzony, opracowany, zwrócony swoim początkom.

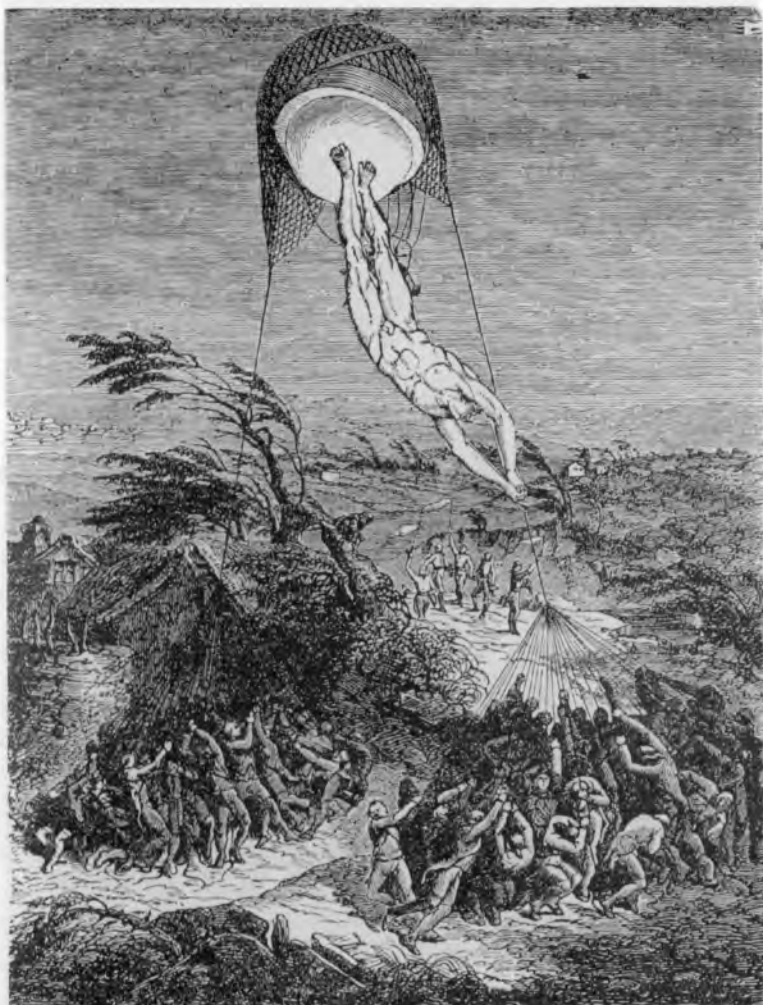
Każdą z powieści Ernsta drąży się w głąb, by wydobyć jej „zasadę kompozycyjną”. Une semaine de bonté uważane jest za kontynuację 120 dni Sodomy de Sade’a lub Pieśni Maldorora Lautréamonta – każde z tych literackich odniesień samo jest osnute na wątku siedmiu dni stworzenia. „To jest powieść alchemiczna”, utrzymuje kolejna interpretacja. Na co jeszcze inna odpowiada, że jedyną alchemią, jaka wchodzi tutaj w grę, jest „Alchemia słowa” Rimbauda, skoro przypisanie różnych barw każdej części książki przypomina władczy gest poety: kolorystyczny chrzest samogłosek – „A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert”.

Historyk sztuki myśli za pomocą umysłu scholastycznego. Typologie. Recenzje. Świat widziany oczyma starego człowieka, patrzącego wzrokiem utkwionym w przeszłość z zamiarem odnalezienia szczybli tego, co uprzednie, by wolno, z mazołem wspiąć się po nich ku doświadczeniu terażniejszości. Teraźniejszości z góry ustabilizowanej dzięki uprzedniemu jej orzeczeniu.

Oczy dziecka, którymi patrzy Adorno, przewracając strony powieści Ernsta, nie widzą wzoru Ruskina, jego zaklinalnia formy. Jest to dziecko, którego nie pozbawiono radości zabawy i które zagląda badawczo do wielu rozmaitych baśniowych przestrzeni. Są to przestrzenie konstruowane przez XIX-wieczne drzeworyty, wykorzystywane do ilustrowania magazynów popularnonaukowych, takich jak *La Nature*, lub rozrywkowych, jak *Magazine pittoresque*; a także przestrzenie tworzone przez ilustrowane bajki, jak *Amor und Psyche*, lub tanie powieści, jak *Les damnés de Paris*. Ich styl jest bez wątpienia archaiczny, passé, staroświecki w sposobie, w jaki kształtują owe przestrzenie laboratoriów, pampasów, salonów bilardowych, wagonów kolejowych, ulic zdewastowanych przez wojnę, mórz o falach wzburzonych sztormem, barek towarowych ...; przestrzeni, zamieszkiwanych przez rozmaite persony, zbyt liczne, by je wymienić po imieniu. Gdy jednak osiada kurz po ich nerwowej krzątaninie, dziecko zaczyna odczuwać powtarzalność, tyle podniecającą, co rzeczywistą. To *jemu*, ale nie *im* jest prezentowane olbrzymie ciało lub częściej część tego ciała, unosząca się w skądinąd całkowicie swojskiej, znajomej przestrzeni. *Oni* już o nim zapomnieli. Ale to ciało tam jest, niczym wielka, witająca poduszka, dziwnie miękka i zwykle bielsza od swego otoczenia. W czwartej karcie ciało wyłania się z aparatury laboratoryjnej, przy której manipulują dwaj naukowcy: dwie białe, lubieżnie splecione nogi, dziesięć razy większe niż naturalne. Zachwycający, czarujący obiekt częściowy.

On spoczywa, ociążały. Ręka, noga, torso. Prawie zawsze nagi, prawie zawsze kobiecy. Jako że nigdy nie zauważany przez aktorów danej sceny,

zdaje się zajmować miejsce na samym przodzie, najbliższej oka widza. Ponieważ jednak to ciało – ten obiekt częściowy, ta *femme sans tête* – doświadczane jest jako stale powracające, staje się nicią, na którą nanizane są kolejne sceny. I w tym sensie, ciało funkcjonuje raczej jako tło, wielka pojedyncza powierzchnia, na której opiera się wszystko inne. Zatem pierwszy plan, który jest zarazem tłem; wierzch, który jest najwyraźniej spodem.



Max Ernst, *Kobieta o stu głowach*, 1929: „Zbrodnia albo cud; skończony człowiek”

Albo może anioł – podobnie jak dusze, które zwoluje na Sąd Ostateczny – wznosi się?...

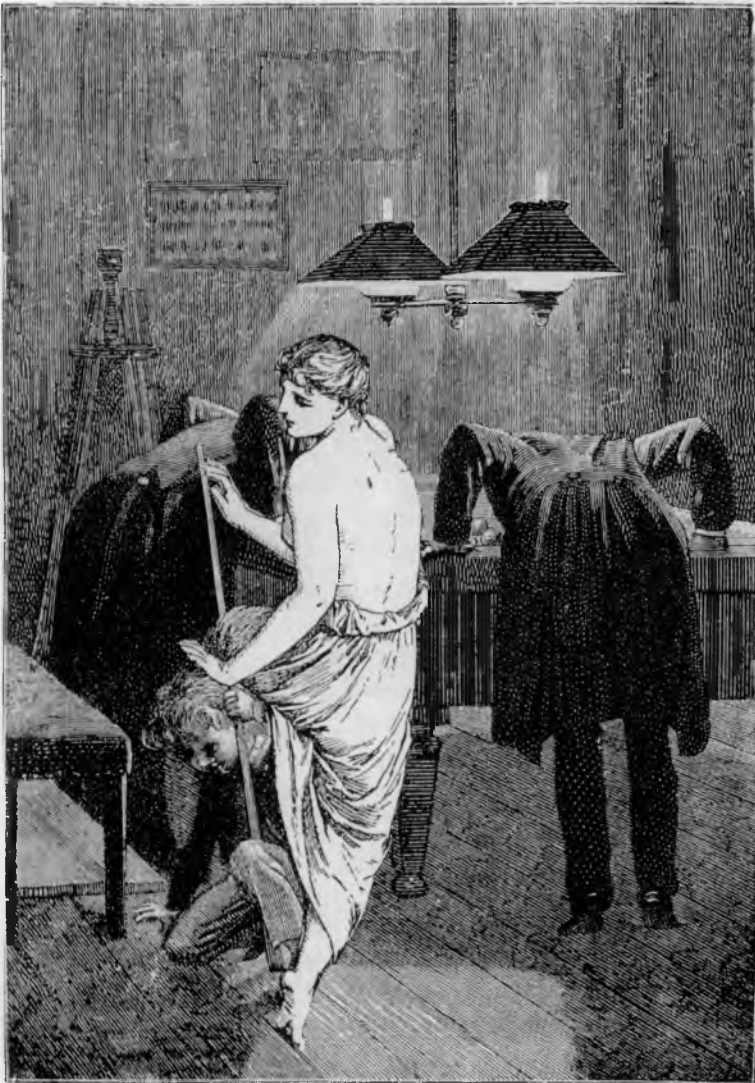
Miał w zwyczaju pokazywać jej obraz... osobom bliskim, ale też tym, których spotkał po raz pierwszy i którzy zaczęli go pociągać. Dalby temu wyraz przez wyjęcie portfela i wyciągnięcie z jego zakładek fotografii, którą podałby, trzymając ją między palcem wskazującym i środkowym swojej kruchej, arystokratycznej dłoni. I cały jego wygląd – od wysokiego, szerokiego czoła i ostro rzeźbionego nosa, do eleganckiej nie-



Max Ernst, *Kobieta o stu głowach*, 1929: „Kontynuacja”

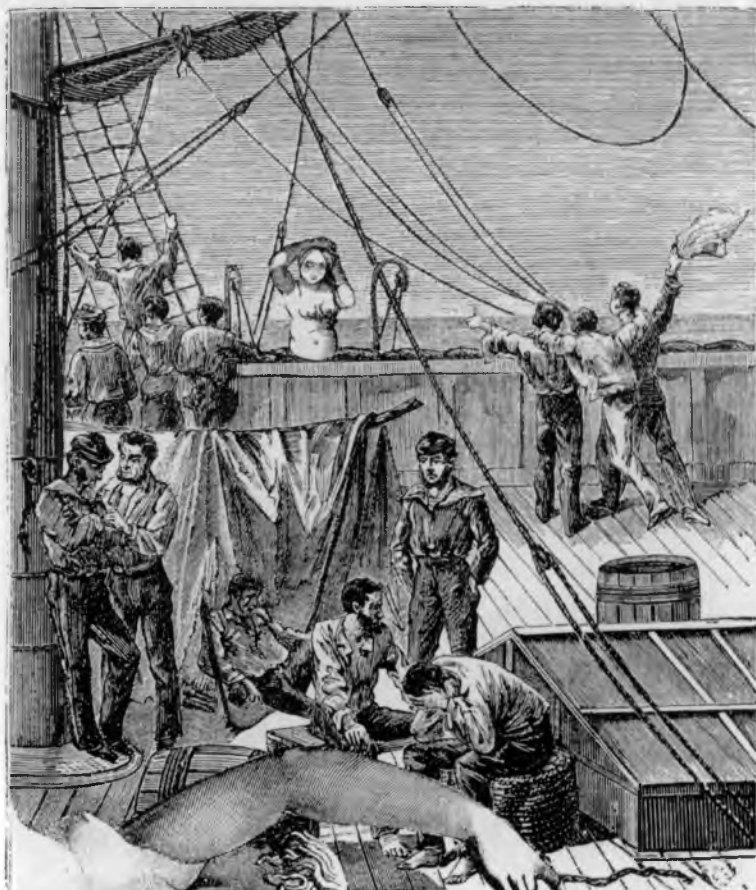
Powtarzalność, tak podniecająca, jak rzeczywistość...

dbałości, z jaką nosił ubranie – byłby wtedy pomnikiem kontrolowanego znużenia. „To jest Gala”, powiedziałyby, „moja żona”. A w jego wibrującym głosie, emanującym beztróską, można byłoby wysłyszeć podskórny nurt czegoś innego, jakiejś zawsze już obecnej insynuacji.



Max Ernst, *Kobieta o stu głowach*, 1929: „Kontynuacja poranka, zmroku i nocnych gier”

Prezentowane jemu, ale nie im...



Max Ernst, *Kobieta o stu głowach*, 1929: „Oto pragnienie, które przypomina mi”

Część tego ciała, unosząca się w skądinąd całkowicie swojskiej, znajomej przestrzeni...

Trudno, by taki gest nie zaparł tchu i nie wywołał zdumienia, nawet w tym towarzystwie, które szczyliło się swoją licencją, swoją pogardą dla przyzwoitości, burżuazyjnych manier i moralności. „O co tu chodzi”, zastanawialiby się niektórzy. „Czy jest to zwykła duma? Coś w tym rodzaju? Czy może jest to rodzaj nagabywania? Ale czy dla niej? Czy dla niego samego?”

A fotografia Gali Eluard, wymownie rozwiązała w ukazywaniu jej nagości, jej sterczących piersi, jej oszałamiającej długości torsu i delikatnych artykulacji kolan, stawów i przegubów – ta fotografia nic nie mogłaby im

wyjaśnić. Poza tym, że Gala jest piękna. I że w pełni świadomie traktuje swoje ciało jako doskonałą broń uwodzenia.

Ciekawa jestem, czy on pokazał tę fotografię Ernstowi? W końcu, gdy spotkali się wreszcie w jeden z pierwszych dni listopada w Kolonii, po tak wielu miesiącach antycypacji, tak wielu odroczeniach, tak wielu bliskich minięciach, Gala była tam, wraz z Paulem Eluardem, oboje przyjechali z Wiednia, specjalnie, by się spotkać z Ernstem. Nie ma potrzeby pokazywać kopii w obecności oryginału.

Z uwagi na to, co stało się później, sądzę jednak, że on najprawdopodobniej pokazał fotografię Ernstowi. I że ten gest nosił w sobie wszystkie te motywacje, które można by podejrzewać: że to była duma i nagabywanie, dla siebie i dla niej. Oraż że pokazał mu fotografię, po to, by nie było już więcej bliskich rozminięć. Lecz on zawsze był skrajnym manipulantem i tutaj mógł igrzać z życiem co najmniej trzech osób, lub czterech, lub większej ich liczby.

Innym powodem, by uważać, że jednak ją pokazał, jest dzieło Ernsta wykonane w końcu 1920 roku dla upamiętnienia początku związku między ich trojgiem; ów początek – jak by to ujął (na co wskazuje tytuł) – jego dojrzewania, był oparty na fotografii nagiej kobiety. Nie jej, dla pewności. Jednak on podpisał to dzieło „dla Gali”; dzieło, które z punktu widzenia swojej seksualnej osi, może być oczywiście odczytywane jako skrajnie ambivalentne.

Tzara, od stycznia 1920 roku przebywał w Paryżu, propagując dadaizm. Między innymi w czasopiśmie *Littérature*. Breton, redaktor magazynu (wraz z Soupaultem i Aragonem), którego dadaizm zarazem fascynował i odpychał, czekał na odpowiedni dla siebie moment. Tzara wypełniał rok rozmaitymi demonstracjami dada. Czytając gazety z akompaniamentem pobrzękujących dzwonków. I tak dalej. Wynajmując Salle Gaveau, by grać fokstrota na sławnych organach; wykonując swoją *Vaseline symphonique*, podczas gdy widownia ciskała kotlety cielęce. I tak dalej. Jednak coś działo się też w tle, poza prowokacją, nieustanną *mondainité*. Na przykład, miało miejsce otwarcie wystawy Picabii. Impreza, której elegancja obrażała poczucie rygoru Bretona. Na początku następnego roku wykonał więc własny ruch: napisał do Ernsta. Oglądał dzieła Ernsta w publikacjach dadaistycznych i czytał o nich w różnych sprawozdaniach prasowych z wystawy w Kolonii. Jeśli Breton spodziewał się, że odnajdzie u Ernsta coś odmiennego, coś nie przystającego do dadaizmu, to sam Ernst, w tym samym czasie, przysięgał Tzarze swoje największe

oddanie i wierność. List Ernsta do Tzary, datowany na 28 grudnia 1920 roku, zawierający wizerunek jego żony Louise (przemianowanej przez niego na Rosę Bonheur dadaizmu) i jego syna Jimmy'ego, oraz pytanie czy Tzara nie mógłby zaaranżować pokazu jego grafik, które w liczbie od trzydziestu do sześćdziesięciu egzemplarzy mogłyby być wysłane do Paryża, kończy się następująco:

W	{	Kto pozdrawia Tzarę? Rosa Bonheur dadaizmu
		Kto pozdrawia Tzarę? Baargeld
		Kto pozdrawia Tzarę? Job
		Kto pozdrawia Tzarę? Jimmy
3		Kto pozdrawia Tzarę? Max Ernst
		Dziewica Orleańska dadaizmu jest nieobecna

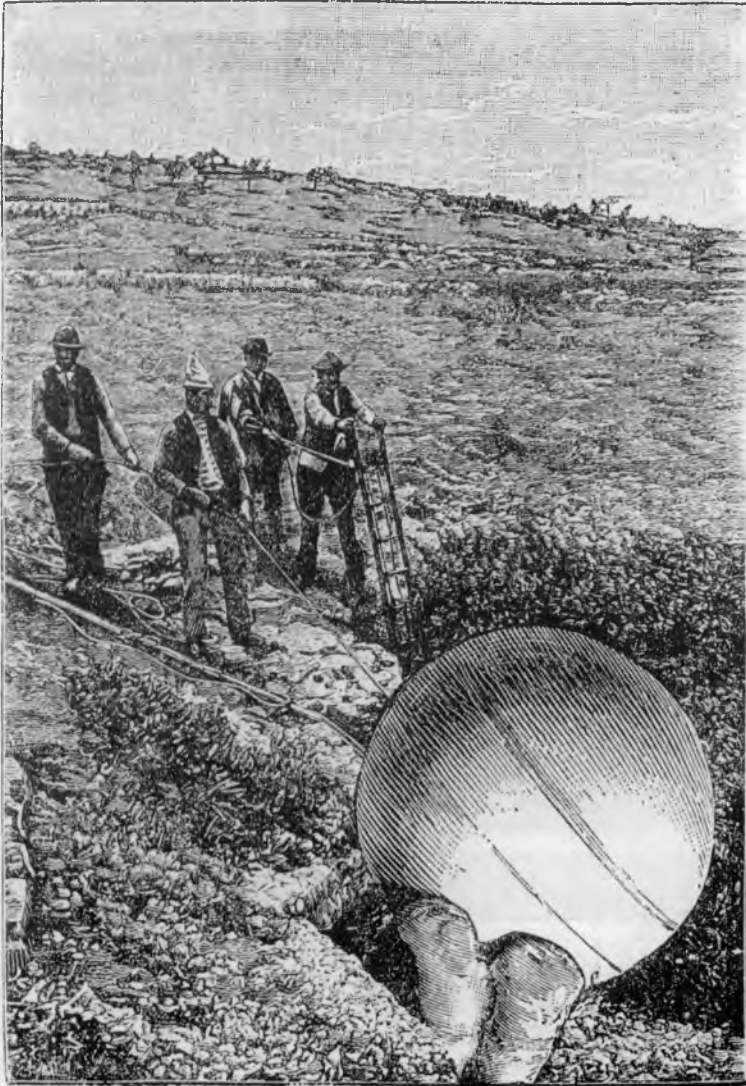
Ale to od Bretona przyszło zaproszenie, o które zabiegał Ernst, bowiem pokaz rzeczywiście doszedł do skutku w maju 1921 roku w księgarni Au Sans Parteil. Czegokolwiek Breton wówczas się spodziewał – dostał to.

56 kolaży Ernsta wysłano statkiem do Paryża. To w domu Picabii miało miejsce rozpakowanie przesyłki. André Breton opisuje spotkanie z tymi obiektami jako objawienie, rodzaj początkowego momentu, prawie – można by rzec – jako pierwotną scenę surrealizmu. Był to bowiem zbiór obiektów, dzięki którym nadchodzący surrealizm dowiedział się czegoś o swojej tożsamości i swoim przeznaczeniu. Breton wyjaśnia:

W istocie surrealizm odnalazł to, czego od początku szukał, w kolażach [Ernsta] z 1920 roku, które wprowadziły całkowicie oryginalny schemat struktury wizualnej, zarazem jednak dokładnie odpowiadały intencjom Lautréamonta i Rimbauda w poezji. Dobrze pamiętam ten dzień, gdy po raz pierwszy je ujrzałem: Tzara, Aragon, Soupault i ja byliśmy w domu Picabii w tej właśnie chwili, w której kolaże nadeszły z Kolonii, i natychmiast wszystkich nas przepełniło uczucie bezprzykładnej admiracji. Zewnętrzny obiekt wyłamał się ze swojego normalnego otoczenia, a jego części składowe, by tak rzec, wyemancypowały się z niego w taki sposób, że zyskały zdolność do utrzymywania zupełnie nowych stosunków z innymi elementami, uciekając od zasady rzeczywistości, ale zachowując całe swoje znaczenie w tym wymiarze.

Czy to dlatego, że Ernst służył w niemieckiej armii, odmówiono mu paszportu, czy też dlatego, że jako notoryczny dadaista miał etykietkę

bolszewika w brytyjskim konsulacie w Kolonii? W każdym razie nie było go na jego własnym, wybuchowym wernisażu w Au Sans Pareil, odbywającym się w suterenie przy zgaszonych światłach, z żującym zapalki Bretonem, nieustannie utyskującym Aragonem oraz kimś, kto wykrzykiwał



Max Ernst, *Kobieta o stu głowach*, 1929: „A jej upiorna kula wysledzi nas”

Pierwszy plan, zatem, który jest zarazem tłem...



Max Ernst, *La puberté proche...*, 1921

Ale on podpisał to dzieło „dla Gali”...

z wnętrza biurka obelgi w stronę gości. Ale czy światła były wyłączone czy też nie, efekt jego prac był namacalny. Breton był jak ogłuszony. Tak, że we wrześniu w drodze do Wiednia, by odwiedzić Freuda, udał się najpierw do Tyrolu, by spotkać Ernsta. Czy po to by złożyć mu hold, czy też by potwierdzić swój własny, Bretona, autorytet? Bowiem zabrawszy ze

sobą tom Lautréamonta, upierał się, by całymi godzinami czytać *Pieśni Maldorora* udręczonemu Ernstowi.

Eluard nie był u Picabii przy rozpakowywaniu kolaży. Zobaczył je dopiero na otwarciu wystawy Ernsta. Ale jego podniecenie osiągnęło szczyt, który był nawet wyższy niż u innych. „Eluard był najbardziej wzruszony”, mówią nam jego biografowie. „Nagle zrozumiał, że właśnie dany mu został brat”. Faktycznie, doznanie Eluarda było tak silne, że w końcu lata nie czekał – jak planowano – na spotkanie z Bretonem w Wiedniu, ale pośpieszył w góry, by spotkać się z Ernstem. Jednak Ernst wraz z Rosą Bonheur dadaizmu wrócili już do Kolonii.

Eluard wysłał serię szalonych pocztówek do wracającego Ernsta. I napisał do Tzary:

W pierwszym dniu nadchodzącego miesiąca pojedziemy do Monachium, gdzie spędzimy dwa lub trzy dni, a stamtąd do Kolonii. Chcę mieć pewność, że Ernst tam wtedy będzie. Czy mógłbyś go zapytać? Jedziemy do Kolonii tylko po to, by zobaczyć się z Ernstem. Oczywiście. Ja nie otrzymałem żadnej odpowiedzi na moje kartki i obawiam się, że nie dotarły do niego. Nie widzę żadnego powodu, by odmawiać sobie tego, co daje mi przyjemność. Proszę daj mi jeszcze raz jego adres. JA WYJEŹDŹAM ZA 9 DNI.

4 listopada Gala i Paul przybyli do Kolonii. Wyjechali 13-go. Ernst zarejestrował ten fakt dla Tzary:

Cher Tzara (bis)

Cher Tzara (bis)

„Dwoje Eluardów wyjechało, dwoje Ernstów cofnęło się do dzieciństwa. *Kto będzie teraz dla nas nosił powiewający sztandar w swoich włosach, który zwabi idylliczną lanię etc. etc.* da capocasper. *Swoim odjazdem pozostawili oni rosnący smutek ...*

Czy Rosa Bonheur dadaizmu była rzeczywiście smutna patrząc, gdy odjeżdżali? Czy jest możliwe, by – w ekscytacji frenetyczną wesolnością ich czworga, swawolami w parkach rozrywki, wirowaniem w salach tanecznych, lekturą poezji wczesnym rankiem, przesiąkniętym eau de vie – nie dostrzegła tego, co tak namacalnie było tam obecne dla pozostałej trójki, elektryzując powietrze każdego pomieszczenia wyraźną statyką seksualnego podniecenia? Gdzie ona była wtedy, gdy Gala weszła do pracowni

Maxa późną nocą, sadowiąc się dokładnie w świetlistym promieniu najłagodniejszego pragnienia obu mężczyzn, gdy zdejmując ubranie szybko i zwinnie, co cechowało wszelkie jej ruchy, raz jeszcze przybrała pozę z fotografii? A może Gala nigdy tego nie zrobiła?

*Jedynie dokumenty natury imaginacyjnej pozwalają powiedzieć, że zrobiła to. Przeszywając piękny obraz przemalowany Ernsta, zatytułowany *La puberté proche* i dedykowany Gali, wykonany w ciągu sześciu tygodni między jej wyjazdem i końcem roku – jest pomnikiem jej nagości, rzeczywistej lub fantazjowanej. A wiersz Eluarda „*Max Ernst*”, napisany w tym samym czasie jako nowe dzieło otwierające zbiór *Répétitions*, kończy się „opisem” tej sceny: „*W promieniu młodości / lampy zapalają się za późno / Pierwsza ukazuje jej piersi, które uśmiercają czerwone owady*”. Przy-pominał sobie, czy może antycypował?*

By wykonać *La puberté proche*, Ernst zwrócił się do medium, które wynalazł dwa lata wcześniej; do techniki, którą podciąga się niekiedy pod kategorię kolażu, którą jednak sam Ernst nazwał *Übermahlung*, obraz przemalowany. Jakkolwiek kilka dzieł rozpakowanych owego dnia przez Bretona w domu Picabii było konwencjonalnymi kolażami, większość z nich stanowiły obrazy przemalowane. Zamiast właściwej technice kolażu procedury addytywnej, polegającej na naklejaniu odrębnych elementów na oczekującą neutralną powierzchnię, obrazy przemalowane działają substraktywnie. One kasują, odejmują, ujmują. Dla ich wykonania, Ernst brał karty z ilustracjami z popularnych wydawnictw i – by stworzyć obrazy nowej generacji – zamalowywał za pomocą tuszu i gwaszu różne elementy oryginałów. Właśnie ta karta – matryca lub podstruktura tego, co następnie jawi się widzeniu w dziele – stanowiła podstawę fascynacji Bretona i Aragona. To ona musiała kierować ich uwagami na temat obrazów przemalowanych, gdy po raz pierwszy się z nimi spotkali. W relacji Aragona z 1923 roku znajdujemy uwagę, że „Max Ernst zaczerpnął swoje elementy przede wszystkim z drukowanych rysunków, ogłoszeń, obrazów ze słowników, obrazów popularnych, obrazów gazetyowych”. A w eseju *Surrealizm i malarstwo* z 1927 roku, Breton zgadzał się, że Ernst podążał „za inspiracją, której Apollinaire szukał w katalogach”. Jednak pierwotnie użytym przez Bretona terminem na określenie tego elementu było daleko bardziej sugestywne słowo „readymade”⁶. W tekście do katalogu wystawy w Au Sans Pareil w 1921 roku Breton zauważył, że kolaże Ernsta zbudowane są na fundamentach konstytu-

⁶ To, co gotowe; przedmiot gotowy. W niniejszym tekście pozostawiam, tam gdzie to możliwe, termin angielski, który przyjął się w literaturze przedmiotu *via* dzieła Marcela Duchampa.

owanych przez „gotowe [readymade] obrazy obiektów”, dodając w nawiasie: „(jak w ilustracjach katalogowych)”.

Teraz, pod koniec 1921 roku, strony z katalogów ilustrowanych lub publikacji innego rodzaju, nie wydają się już satysfakcjonować Ernsta jako właściwe dla owego pomnika poświęconego Gali. Zamiast nich, jego gotowa [readymade] podstawa musiała być fotografią... nagiej kobiety, wyciągniętej na kanapie, łukowato wygięte ciało, podparte na jednym łokciu, druga ręka sięgająca głowy.

Fotografia, która wkroczyła w jego pole widzenia, wywodziła się z olbrzymiej, popularnej produkcji erotycznej przełomu wieku. Przerobił ją teraz, by móc ją na nowo zadedykować. Zaatakował ją najpierw kleistą warstwą kobaltowo błękitnego gwaszu, wyodrębniając ciało z całości otoczenia, odłączając je od przestrzeni, w której pierwotnie się jawiło, od wystroju pokoju, od kanapy, pozbawiając ciało podpierającej ręki i w końcu samej twarzy. Naga forma, dziwacznie bezgłowa i bez kontekstu, zyskuje osobiście opływowy wygląd, wydaje się, by użyć prawie niewyobrażalnego terminu dla tego obiektu, *bald*⁷.

Po czym, obrócił jednak fotografię, a wraz z nią i ciało; w ten sposób, że – obrócone o 90 stopni – przekształciło się w pozbawioną ciężaru wertykałę; zawieszona w dziwnym materiale, welwetowym eterze gwaszu, pokrywającym powierzchnię fotografii niczym stwardniała skóra. Akt, wyprostowany i bez głowy, wylania się teraz z wnętrza owego zgęstniałego pola jako podległy transmutacji w obraz fallusa – jako obiekt i podmiot tej niewątpliwie Edypalnej fantazji o posiadaniu płci matki i byciu płcią matki. A w podpisie, którym Ernst ujął tę przestrzeń w ramy, wprowadzona zostaje – słowami „la grâce tenue de nos pléiades” – piana rozkoszy: gdy idea Mlecznej Drogi zebrała w sobie starą ikonografię wydzielin ciała, zapisując się na mapie niebios.

Jeśli to zawieszona, pozbawiona ciężaru, falliczne ciało-tej-kobiety, będące zarówno częścią jej dawnego kontekstu, jak i w pewnym sensie usunięte z niego, miało antycypować ową nić, na którą przy końcu dekady zostaną nawleczone obrazy kolażowej powieści *Femme 100 têtes*, to należy je też postrzegać jako spoglądające wstecz. W rzeczy samej, cała jego treść i struktura mówiła o patrzeniu wstecz. Czasowe przemieszczenie

⁷ W języku niemieckim słowo *bald* oznacza „wkrótce, niebawem, prawie” i odpowiada francuskiemu *proche* użytemu w tytule; natomiast w języku angielskim słowo *bald* oznacza „łysy, nagi”, co odpowiada opisowi Krauss.

pragnienia do okresu dojrzewania, które wynika z tytułowego pojęcia „dojrzewanie płciowe”⁸, jest tylko jednym z ogniw w implikowanych seriach temporalnych przemieszczeń źródła, nieustannie oddalającego się w spojrzeniu artysty. Gala wkroczyła bowiem w wyobraźnię Ernsta przy akompaniamencie słów: „zamieszenie, moja siostrze” – tytuł kolażu, wykonanego przez artystkę w tym samym czasie co *Puberté proche*. Słów, których pojawianie się, coraz wyraźniej będzie ewokować fantazje młodzieńcze Ernsta, wyrażające stosunek do jego znacznie młodszej siostry Loni; fantazje, które wielokrotnie zostaną przez niego wpisane w cykl *Femme 100 têtes*. Lecz tak jak Gala jest ekranem dla Loni, tak Loni jest ekranem dla jeszcze wcześniejszych odczuć. Kobieta-jako-fallus przyobleka te uczucia w rodzaj ekscytującego promieniowania, właśnie wtedy, gdy lokuje je w momencie budzenia się u dziecka świadomości istnienia seksualnej różnicy.

No i ujęcie tego spotkania przez Eluarda. Jestem ciekawa, czy ono również operuje logiką regresji. Jego wiersz, „Max Ernst”, jest bowiem strukturyzowany przez czterokrotne powtórzenie frazy „dans un coin”⁹. Najpierw autor mówi: „W jednym kącie zwinne kazirodztwo obraca dziewictwo małej sukienki”. Następnie niebo jest „dans un coin”; później jest w nim samochód załadowany warzywami; i naraz znajduje się w nim on sam, ogniskując spojrzenia wszystkich pozostałych. Czterokrotne dans un coin sumuje się, jak zauważono, w grę nazywaną po francusku le jeu de quatre coins. Oczywiście, krzeselka do wynajęcia¹⁰. Eluarda ewokacja dzieciństwa. Ale nie przez przywołanie, na przykład, gry w „doktora”. Raczej poprzez grę wykluczania. Wszyscy poruszają się dookoła; wszyscy zmieniają miejsca; ktoś zawsze zostaje na zewnątrz i odpada. Eluard znajduje się w kącie, rozpromieniony przez blask bycia obserwowanym. Eluard znajduje się w kącie, odrzucony i patrzący.

Wyprowadzenie seksualnej gry *le jeu de quatre coins* z czterokrotnego powtórzenia „dans un coin” to wynik niezwykle przekonującej, krytycznoliterackiej lektury wiersza Eluarda. Do tej analizy krytyk dodaje inną. Twierdzi, że w czterech „kątach” wiersza zawarte zostało uznanie przez Eluarda artystycznego medium Ernsta jako czegoś odrębnego od własnego medium poety; czegoś, czego byt obrazowy opiera się na stronie danej nie do czytania, ale do oglądu, stronie, definiowanej przez swój

⁸ W oryg. *puberty* – angielski odpowiednik tytułowego *puberté*.

⁹ W kącie.

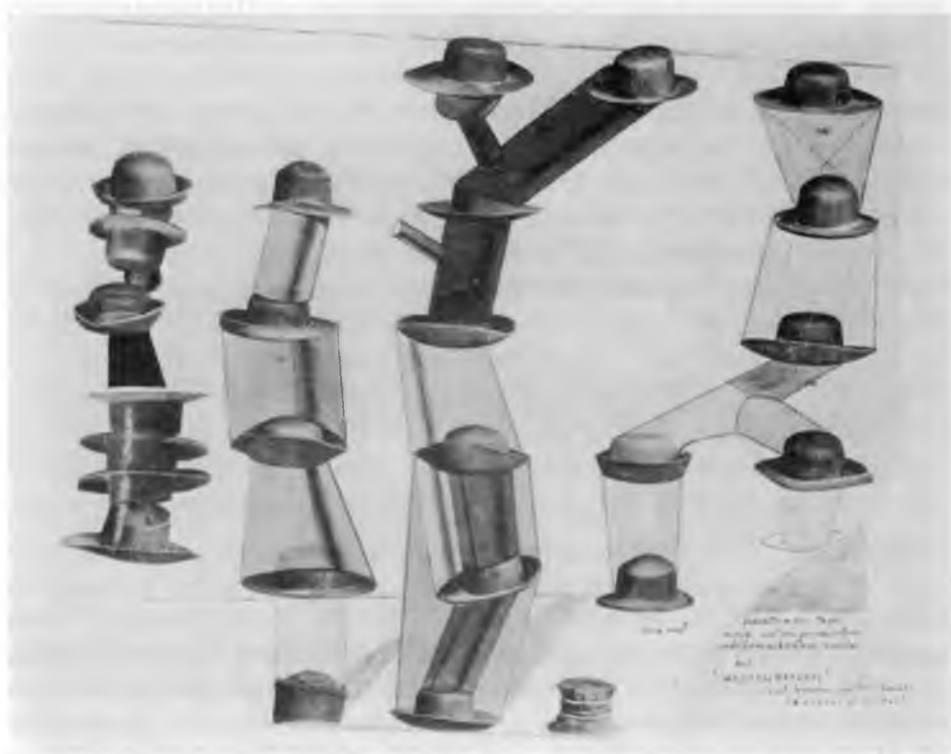
¹⁰ W oryg. *musical chairs* – angielska nazwa gry, nazywanej we Francji *le jeu de quatre coins* („gra w cztery kąty”); jej polskim odpowiednikiem jest gra w „krzeselka do wynajęcia”.

kształt, swoją przestrzeń, swoje bycie czworokątem. Co, można by rzec, przydaje tej interpretacji wieńczące, modernistyczne dotknięcie.

Potrzeba nieustannego sięgania wstecz – do podstawy medium artystycznego, do fundamentu, do obiektywnych uwarunkowań danego przedsięwzięcia – stanowi obsesję modernizmu. Widzenie nigdy nie powinno zapomnieć o tym zadaniu. Stale na nowo musi potwierdzać fakt, że nawet fizyczne własności nośnika obrazu – płaskość kartki, prostokątność jej ramy – odzwierciedlają esencjalne cechy samej wizualności: jej symultaniczność, jej samozwrotność. Nie można pozwolić na przezroczystą iluzję. Nie wolno dopuścić do samozapomnienia. Cztery rogi kartki to coś więcej aniżeli tylko zwyczajna, fizyczna granica – one stanowią przesłankę logiczną. Są warunkami możliwości. Konstruują – podobnie jak cztery rogi strukturalistycznej Klein Group, z których logicznych relacji można wyprowadzić cały system – ramę, która zarówno generuje, jak i zawiera uniwersum.

Czyż nie należy podejrzewać, że gdyby Eluard stematyzował własne uwarunkowania patrzenia, obserwowania i bycia obserwowanym – tak jak były one kształtowane: nie przez logikę, ale przez pragnienie – to wówczas również Ernsta wyobraziliby sobie w inny sposób? Czy również wtedy przypisałyby im ową odcieleśnioną formę władzy, którą kojarzymy z modernizmem?

Tamtego dnia na początku 1921 roku, gdy rozpakowywano paczkę z kołazami Ernsta, Picabia – jak złośliwie relacjonował Breton – był chory z zazdrości. W pierwszej chwili trudno to sobie wyobrazić. Większość tych obiektów, delikatnie kapryśnych, cechujących się raczej kruchym dadaistycznym wdziękiem, nie wydaje się zdolnych do prowokowania tak intensywnych reakcji. A już szczególnie nie u Picabii. Bowiem większość obrazów przemalowanych, mając za podstawę strony katalogów pomocy naukowych dla szkół podstawowych i średnich, często kształtowało dodane plany kolorystyczne tak, by projektować płytką, sceniczną przestrzeń, w której obrazy zlewek, retort i rur katodowych mogły się uformować w rodzaj mechanomorficznych osobistości: była to procedura, którą Picabia doskonalił już od kilku lat. Produkowane na rynek obiekty (a zatem w oczywisty sposób *readymade*), występują obficie w twórczości Picabii jako nośnik portretu, jak w *Ici, c'est ici Stieglitz* z 1915 roku, lub jako medium dadaistycznego szyderstwa, jak w *Infant Carburetor* z 1919 roku.

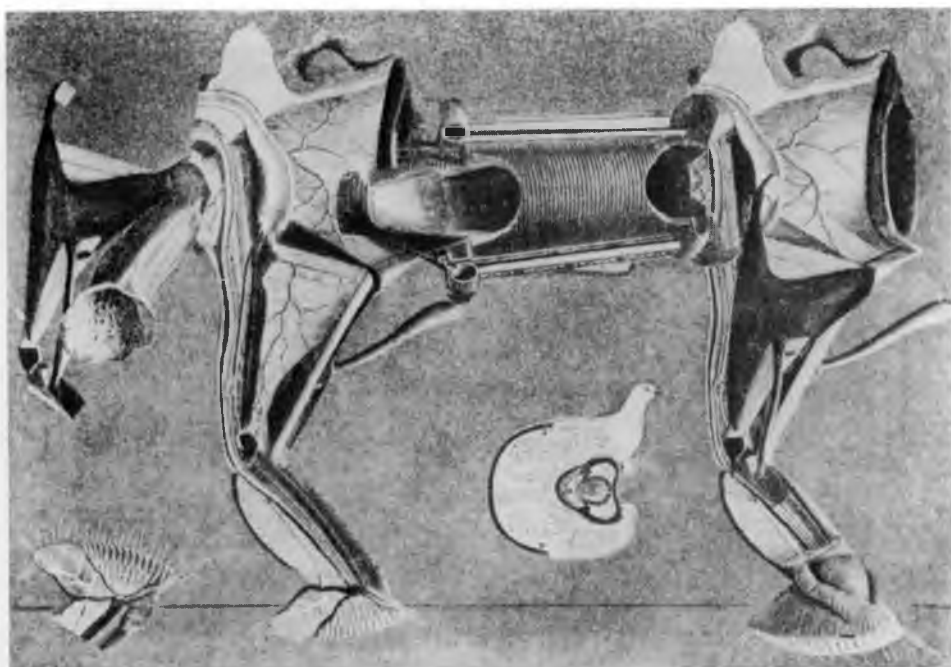


Max Ernst, *Kapelusze czyni mężczyznę*, 1920

„Gotowe obrazy obiektów”, dodając w nawiasie: „(jak w ilustracjach katalogowych)”...

Jednak niektóre z tych obrazów daleko wychodziły poza pojęcie mechanicznej istoty Picabii, o której dadaizm lubił myśleć jako o robotycznym rezultacie nowoczesnej technokultury. W rzeczy samej, kilka obrazów przemalowanych Ernsta wydaje się tworzyć paradygmat dla idei mechanicznego *widzenia* – pojęcie bezprecedensowe w 1920 roku; dla idei automatycznego motoru operującego wewnątrz samego pola wizualnego. Ta idea, która zacznie funkcjonować w centrum surrealistycznej krytyki modernizmu, kwestionuje właściwy modelowi optycznemu schemat wizualnej samooczywistości i refleksyjno-zwrotnej natychmiastowości, przedstawiając zamiast niego model oparty na warunkach *readymade*, konstytuujących całkowicie odmienny od modernistycznego rodzaj sceny.

Model, konstruowany przez Ernsta, rzeczywiście jest strukturyzowany jak scena – zawiera ramę proscenium w podobny sposób, jak kognitywny obraz Klein Group modernistów. Właśnie w tym miejscu kończy się jednak analogia z modernistycznym modelem wizualnym. Ten nowy para-

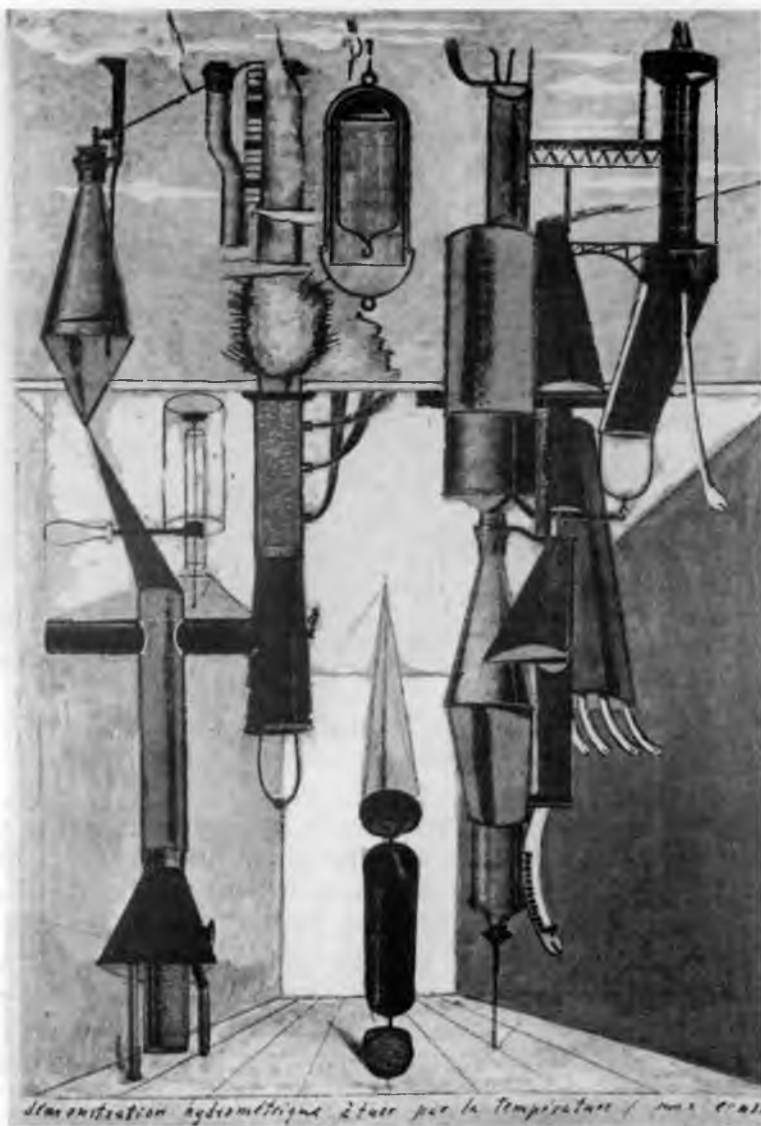


Max Ernst, *Koń, on jest chory*, 1920

Picabia – jak złośliwie relacjonował Breton – był chory z zazdrości...

dygmat – w najbardziej dobitny sposób urzeczywistniony w obrazie przemalowanym *Sypialnia mistrza* (z podpisem po francusku i niemiecku, który dodatkowo precyzuje: „warto spędzić tam noc”) – generuje scenę, tak ustrukturyzowaną, by odwrócić nasze pojmowanie relacji przestrzennych między wnętrzem i zewnątrz; i jednocześnie obrazującą stosunek automatyzmu do tego, co wizualne nie jako dziwaczne nałożenie obiektów (i tym samym tworzenie nowych obrazów), ale jako funkcję struktury widzenia i jego nieustannego powrotu do tego, co już znane.

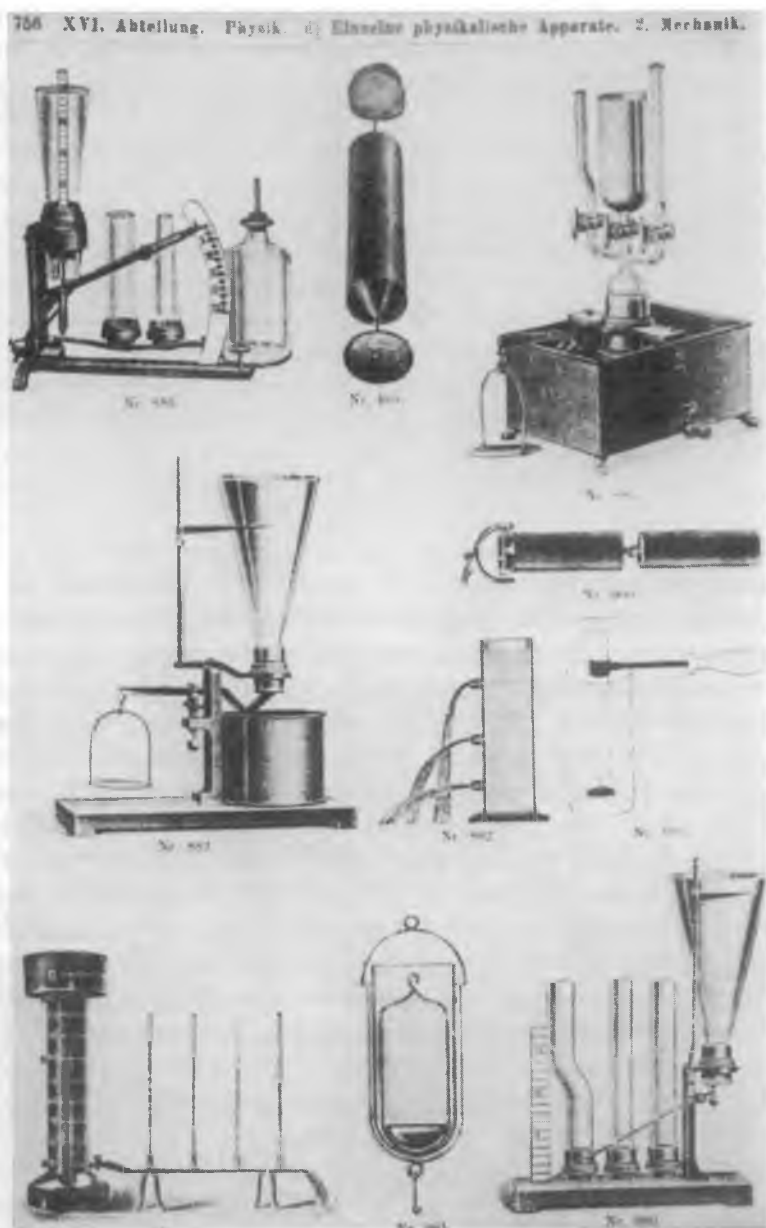
Sypialnia mistrza jest ustrukturyzowana podobnie jak inne obrazy przemalowane: Ernst stosuje ciemną powłokę gwaszu, by zakryć te fragmenty kartki-podkładu, które mają być wyparte i by rzutować zarazem nową przestrzeń, w której zajmą swoje miejsce pozostawione obiekty – w tym przypadku kilka zwierząt i sztuk mebli. Podobnie jak w innych przypadkach, także tutaj gwasz posiada własności jakby skóry, powłoka, jaką tworzy, wydaje się ścinać na powierzchni obrazu. Natomiast inaczej, niż w większości przypadków, rzutowana przez tę powłokę przestrzeń cechuje się – dzięki projekcji linii perspektywicznych – natar-



Max Ernst, *Démonstration hydrométrique à tuer par la température*, 1920

Ich nieco delikatna kapryśność, ich raczej kruchy dadaistyczny wdzięk...

czywą głębią. Zaś zgromadzone tu obiekty nie są dziwacznymi hybrydami, znanymi z innych kolaży, ale normalnymi, niczym nie wyróżniającymi się obrazami wieloryba, niedźwiedzia, owcy, węża, łóżka, stolika, skrzy- ni..., pozostawionymi elementami tablicy-pomocy dydaktycznej, na której widniały uprzednio te i inne zwierzęta i obiekty, ustawione w rzędach,



Kölner Lehrmittelanstalt, katalog, s. 756

Mając za swoją podstawę strony katalogów pomocy naukowych dla szkół podstawowych i średnich...

jeden nad drugim, bytujące w wyabstrahowanej, ustrukturyzowanej na zasadzie siatki, przestrzeni inwentarza. Takie cechy przedstawienia, jak diagramatyczna, statyczna natura pól zwierząt; zestawienie elementów w rzędach; ignorowanie zasad perspektywy, zgodnie z którymi oddalone zwierzęta powinny być mniejsze od tych, które znajdują się blisko nas; a także prześwitujące gdzieś przez skórę gwaszu elementy znajdującego się pod spodem inwentarza – wszystkie te cechy powodują, że spłaszczona siatka karty-podstawy pozostaje widoczna niejako w poprzek nowo wpisanych terminów perspektywy. To właśnie ów fenomen stałej obecności zdecydował, jak sądzę, o pierwotnym doświadczeniu przez surrealistów tego obrazu jako objawienia. Albowiem tym, co jest tutaj rzutowane jest pole wizualne, pole, które nie znajduje się w ukryciu, które nie wyłania się zawsze na nowo jako czysta potencjalność tego, co zewnętrzne, ale przeciwnie: jest polem już zawsze uprzednio wypełnionym; polem, które zawsze już jest – by użyć tego słowa – *readymade*.

Readymade. Puste płótno malarza lub biała kartka rysownika nie mają charakteru *readymade*, nawet jeśli moglibyśmy powiedzieć, że każda z tych powierzchni jest już zorganizowana, już ustrukturyzowana przez siatkę perspektywy, która zaznacza współrzędne zewnętrznej przestrzeni. Albowiem gładka, biała powierzchnia płótna lub kartki jest indeksem próżni, fundamentalnej pustki, która jest cechą samego pola wizualnego, rozumianego jako pole projekcji. Pusta powierzchnia obrazu reprezentuje to, co uważa się za naturę spontanicznego otwarcia widzenia na zewnętrzny świat jako bezgraniczną przestrzeń istniejącą poza nieustannie oddalającym się horyzontem; to znaczy, reprezentuje ową rezerwę, której istnienie zakłada się od początku, która jednak nigdy nie zostaje z góry wypełniona. Jeśli w tradycyjnej perspektywie punkt zniknięcia i punkt widzenia, linia horyzontu i powierzchnia płótna ostatecznie odzwierciedlają jedno drugie w obopólnej wzajemności, to dzieje się tak, ponieważ reprezentują one dwa źródła czystej potencjalności, dwa miejsca tego, co nigdy-jeszcze-nie-zapełnione: z jednej strony, horyzont sondowany przez widzenie, z drugiej, tryskające spojrzenie.

Fakt, że tło *Sypialni mistrza* nie jest utajoną potencjalnością, ale zbiornikiem już uprzednio napełnionym, tak że spojrzenie doświadczane jest od samego początku jako nasycone; fakt, że projekcja perspektywiczna nie jest odczuwana jako przezroczystość otwierająca się na świat, ale jako skóra, jako coś cielesnego, gęstego i w osobliwy sposób możliwego do oddzielenia od obiektów przez siebie ustalanych; te cechy – prezentują model wizualny, który jest zupełną odwrotnością perspektywy tradycyjnej i zarazem totalnym odrzuceniem jej modernistycznej alternatywy.



Max Ernst, *Sypialnia mistrza*, 1920

Struktura widzenia i jego nieustanny powrót do tego, co już znane...



Kölner Lehrmittelanstalt, katalog, s. 142, fragment

W wyabstrahowanej, ustrukturyzowanej na zasadzie siatki, przestrzeni inwentarza...

Jak scharakteryzować model wizualny zarysowany w dziele Ernsta? Jak zobrazować coś, co nie jest ani figurą-na-tle, ani ich modernistyczną sublimacją? Czy pomogłoby nam przywołanie małego przyrządu, który tak fascynował Freuda i któremu poświęcił swoje *Uwagi o magicznym bloku do pisania*¹¹? Nie po to, by zainicjować grę źródeł. Raczej dlatego, że model magicznego bloku pomaga zanalizować osobliwe uwarstwienie doświadczenia, które ma tutaj miejsce.

Wierzchnia kartka przyrządu – ta, która rejestruje wyryte na niej wrażenia – jest w modelu Freuda analogiczna do systemu określanego przez niego jako *percepcyjno-świadomościowy*, to znaczy do tej części mentalnego aparatu, która otrzymuje bodźce (albo ze świata zewnętrznego, albo z wnętrza organizmu) jako zespół wrażeń, nie pozostający jednak na stałe w tej warstwie systemu. W magicznym bloku wierzchnia kartka dźwiga widzialny znak dopóty tylko, dopóki styka się bezpośrednio ze znajdującą się pod spodem płytką wosku, do której przywiera pod naciskiem rylca; natychmiast po rozdzieleniu obu powierzchni znaki znikają i *Wunderblock* prezentuje się jako rodzaj wytartej tabliczki. Jednak linie powstałe w wyniku nacisku na nią – choć niewidoczne już dla oka – w rzeczywistości pozostają w owym woskowym podłożu, gdzie tworzą stałą sieć śladów. Właśnie to uznał Freud za analogiczne do mentalnych operacji pamięci i tym samym do tej części swojego modelu topologicznego, który przynależy podświadomości.

W *Sypialni mistrza* woskowa płytka bloku magicznego znajduje swą analogię w stanowiącej podłoże karcie-pomocy dydaktycznej, w połączeniu obiektów na zasadzie inwentarza, w zmagazynowanych treściach podświadomej pamięci; wierzchnia karta przyrządu jawi się natomiast jako perspektywiczne pokrycie przemalowanego obrazu-gwaszu, którego gęstość, przywodząca na myśl skórę, wydaje się być indeksem operacji odłączenia przyjmującej nacisk powierzchni od jej podstawy. Ta implikacja odłączania i ponownego przyłączania odsyła do następnej uwagi Freuda na temat struktury bloku magicznego i jego zdolności dostarczenia modelu stymulacji zmysłowej. Ta stymulacja, powiada Freud, ma naturę periodyczną. Silnie pulsuje, „migotając i mijając świadomość w procesie percepcji”. Takie migotanie lub pulsowanie, takie łączenie i rozłączanie w obrębie pola percepcyjnego wiąże się z mechanizmem badanym przez neurofizjologię, polegającym na tym, że – jak mówi Freud – „katektyczne zapisy wysyłane są z wnętrza na zewnątrz i wycofywane w szybkich periodycznych impulsach do całkowicie uprzedniego” systemu percepcyjnego. „To tak”, kontynuuje Freud, „jakby podświado-

¹¹ Niem. *Wunderblock*; ang. *mystic writing pad*.

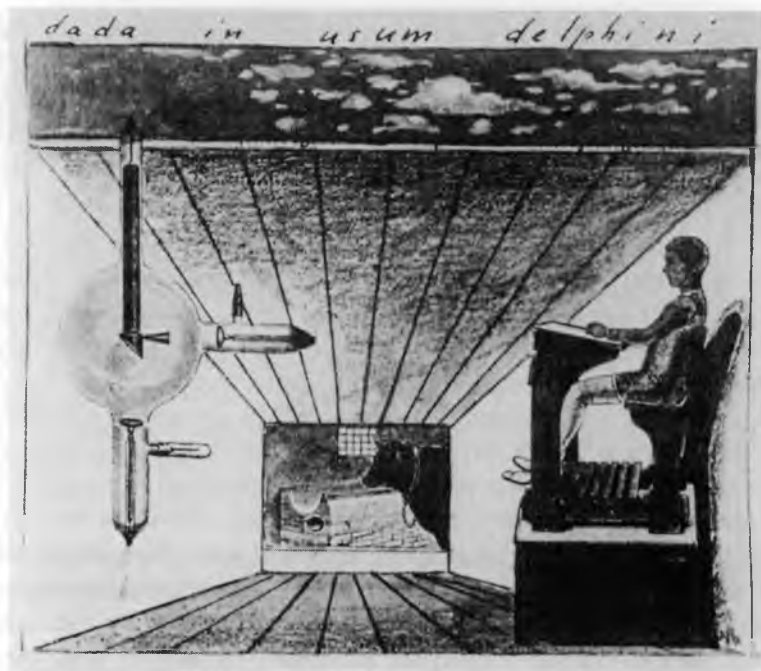
mość za pomocą medium systemu *percepcyjno-świadomościowego* wysuwała czułki w kierunku zewnętrznego świata i pośpiesznie je chowała, gdy tylko zdążą pobrać próbkę wychodzących z niego podniet”.

W *Sypialni mistrza* nie został zilustrowany ten pulsacyjny ruch. W rzeczy samej, uderzającą cechą kolażu jest osobliwy spokój sceny. Ukazany w niej został raczej skutek pulsowania – odczucie przerwania, odłączenia, rozszczepienia.

A pulsowanie, spokój, wizualny aparat rzutowany wewnątrz samego spektaklu jako dająca się oddzielić wierzchnia karta oraz treści widzenia, o których sądzi się, że wywodzą się z przestrzeni optycznej, tylko dlatego, że są *readymade* – wszystkie te elementy stanowią strukturalne własności sceny, wokół której, w sposób oczywisty, zorganizowana jest *Sypialnia mistrza*. Właśnie dzięki temu, dzieło Ernsta było w stanie przemówić z taką mocą do Bretona, Eluarda i Aragona w 1921 roku. Ernst mógł wprawdzie twierdzić, że jest to jego własna sypialnia, ale – jestem przekonana – mógł to zrobić jedynie dzięki identyfikacji z pacjentem Freuda, Człowiekiem-Wilkami; a zatem poprzez ewokację słynnego snu z wilkami i – znajdującej się za nim – pierwotnej sceny Człowieka-Wilka. Faktycznie, napotykamy tutaj wszystkie elementy, składające się na ten sen: bezruch zwierząt; okno naprzeciw łóżka; podniesienie scenicznej kurtyny w formie otwierającego się okna (figury snu, oznaczającej początek widzenia w otwarciu oczu przez dziecko); a pod spodem, wszystkie te elementy powtórzenia, niepokoju, spowodowanego nieprzyjemnym doświadczeniem, faktem owego już-tam, powracającego w formie obiektu, który może reprezentować tylko stratę; obiektu, którego tożsamość polega właśnie na tym, że został utracony. Ten sen, jako ekran dla pierwotnej sceny, umożliwia ponowne pojawienie się pierwszego odczucia czegoś nieprzyjemnego – kastracji, błędnie postrzeżonej przez pryzmat stosunku płciowego rodziców. A czyni to przez gwałtowny napływ nowego nieprzyjemnego odczucia, w którym utracony obiekt zostaje przywołany przez pierwszy z tej długiej serii substytutów – wilk, motyl, odcięty palec; substytutów, powtarzających znak utraconego obiektu, jednak nie jako znak czegoś ponownie odnalezionego, ale jako znak obiektu, który powraca na mocy warunku swojej nieobecności.

Tak, to Karl Otten pokazał mi te książki tamtego dnia. Stało się to na uniwersytecie w Bonn w 1912 roku. Ernst już nigdy nie mógł tego zapamiętać. Czytał je łapczywie, gromadząc obrazy, przykłady, analizy. Ptaki. Kapelusze. Laski. Parasole. Schody. Pływalnie. Latanie. Upadanie. I nieustannie śniąc. Nawet teraz, musiał przyznać, że był w stanie przy-

wolać niemal słowo w słowo spore fragmenty *Objaśniania. I Dowcip*¹². I Psychopatologia życia codziennego. Od tej chwili stało się dla niego jasne, że wspaniałą rzeczą byłoby zostać malarzem Freudowskim, móc z tego wszystkiego robić sztukę. Ale wiedział także, że nie dysponuje na razie środkami, by produkować coś więcej, aniżeli tylko kiepskie i nieadekwatne ilustracje. To nic. On wiedział nawet i to, że będzie w stanie poczekać.



Max Ernst, *Dada in usum delphini*, 1920

Której przeciwstawiona została skandalicznie wzwidziona ogromna rura próżniowa...

W tym oczekiwaniu pomogło mu oglądanie rysunków i obrazów pacjentów Freuda, rzeczy, które poobcinali lub połączyli ze strzępów ubrań i guzików, obrazów, które konfabulowali w dzikiej profuzji rozmaitego detalu – głowy, wykonane z setek malutkich główek złączonych razem, ciała, złożone z setek spazmatycznie ukazanych, powyginanych figur. Sądził, że mógłby napisać książkę o tej dziwacznej, iluzorycznej produkcji, o zasobach tych mentalnych separatek, do których zaprowadziło go studiowanie psychologii.

¹² Pełne tytuły prac Freuda: *Objaśnianie marzeń sennych; Dowcip i jego związek z nieświadomością.*

Później, gdy poznał już twórczość de Chirico i przekonał się, że rzeczywiście możliwe jest wpisanie tego rodzaju uczuć w obraz, zaczął wplatać w swoją twórczość wszystkie te tematy, o których tak długo myślał. W 1920 roku kolażowi przedstawiającemu dziecko siedzące w małej ławce szkolnej, której przeciwstawiona została skandalicznie wzwiedziona ogromna rura próżniowa, nadał tytuł *Dada in usum delphini*, pamiętając zapowiedź Freuda w Wykładach ze wstępu do psychoanalizy, że będzie się odnosił do genitalii nie w usum delphini, tak jak do dzieci, ale że będzie



Max Ernst, *Souvenir de dieu*, 1923

Jego ojciec równocześnie jako wszechwładny i w przebraniu wilka...

je nazywał po imieniu. W 1922 roku oparł kolaż dla *Les malheurs des immortels*, książki napisanej wspólnie z Eluardem, na przyrządach, które ojciec Judge'a Schrebera obmyślił dla ćwiczeń dzieci i opublikował

jako Kallipädie. Ekscytowała go nieskazitelna ekstrawagancja obłądu Schrebera i wpadł na pomysł, by wykonać O tym mężczyźni nie powinni nic wiedzieć i Rewolucję nocą. Ale przypadek Człowieka Wilka popchnął go jeszcze dalej. Wykonał Souvenir de Dieu nie tylko po to, by ukazać swojego ojca równocześnie jako wszechwładnego i pod przebraniem wilka. Ernst zaczął sobie uświadamiać, że Człowiek Wilk będzie armaturą jego własnego surrealistycznego tekstu, należącego do wytworów o obojętnie onirycznym charakterze, które należało dostarczać do „Rewolucji surrealistycznej”, jeśli ktoś chciał zasłużyć na – by tak rzec – kolejne belki na rewolucyjnych pagonach.

Robert Lebel przeprowadził w 1969 roku wywiad z Ernstem na temat ukazania się przed tak wielu laty wspomnianej publikacji, którą określił jako tekst Człowieka Wilka. Lebel wyraża zdziwienie:

W październiku 1927 roku, w 9-10 numerze „La Révolution Surréaliste” opublikował pan tekst *Trois visions de demi-sommeil*, który zawiera pierwsze wyjaśnienie przez pana koncepcji automatyzmu oraz mechanizmu kolażu i frotażu. Jak przebiegał ten wyjątkowo interesujący proces wzajemnego porozumiewania się, w wyniku którego potwierdził pan swoje pierwszeństwo i supremację w tym obszarze, uznane przez grupę surrealistów i przede wszystkim przez Bretona? Czy rozmawiał pan o tym już wcześniej z Bretonem, czy też on reagował na to jak na całkowite objawienie?

Max Ernst: Nie wspominałem mu o tym przed decyzją o publikacji tego tekstu, ale André Breton, z którym moje stosunki były w tym czasie całkiem serdeczne (z pewnymi przerwami), spontanicznie się nim zainteresował. Pomógł mi nawet skorygować pewne błędy językowe, jakie popełniłem, pisząc po francusku.

Robert Lebel: Czy to nie dziwne, że w grupie, tak intensywnie zajmującej się snami, pan nigdy nie uczynił do nich aluzji?

Max Ernst: Tak, zgadzam się, to może wydawać się dziwne...

Jak dziwne – to zależy oczywiście od stopnia, w jakim Ernst uczestniczył w całym tym spektrum eksperymentów (z narkotykami, hipnozą, piśmem automatycznym), które odbywały się w 1923 roku, gdy Breton – w okresie znanym jako *époque des sommeils* – usiłował wynaleźć ów nowy system, który miał nazwać surrealizmem. Jacques Baron wspomina:

Pierwsze seanse odbywały się u Bretona, przy rue Fontaine. Tak oddani, jak to tylko możliwe, uczestniczyli w nich: Crevel – na początku mistrz ceremonii – Breton i Simone, rzecz jasna, Aragon, Eluard, Peret, Desnos, Morise, Vitrac (bardzo rzadko), Fraenkel, prawdopodobnie, Limbour, raz lub dwa. Wybaczcie mi jeśli zapomniałem niektórych nazwisk. Jacques-André Boiffard musiał być jednym... Soupault, nie pamiętam... A Man Ray? A Max Ernst? Z pewnością. Gala Eluard towarzyszyła Paulowi. Janine jeszcze nie. Queneau tam był i Denise (wkrótce Naville), i jeszcze inni.

Pytanie: To Ernst podał panu rękę. Czy pan go zna?

Desnos (w transie hipnotycznym): Kto?

Pytanie: Max Ernst.

Desnos: Tak.

Pytanie: Czy będzie długo żył?

Desnos: 51 lat.

Pytanie: Co będzie robił?

Desnos: Będzie się bawił z lunatykami.

Pytanie: Czy będzie szczęśliwy z lunatykami?

Desnos: Zapytajcie błękitną panią.

Jego „Sen Człowieka Wilka” napisany dla La Révolution Surréaliste. Zorganizował go wokół wspomnienia zagłówek swojego dziecięcego łóżeczka w Brühl, drewnianego panelu, o wymyślnych słojach, na który, przed pójściem spać, rzutował wyimaginowane skały i odległe góry, wizualizując malutkich jeźdźców w drodze od jednego wzgórza do drugiego. To właśnie ten panel przypominał mu się, po tym jak uświadomił sobie ogromne możliwości frotażu. To właśnie przed tym panelem usytuuje swojego ojca i każe mu wykonywać „obsceniczne gesty” za pomocą „grubej kredki” wyciągniętej ze spodni, przekształcając, zgodnie z logiką snu, jego ciało w wazon, bączka, szaloną wirującą rzecz, której imieniem może być tylko imię owej nieobecnej obecności fantazji – fallus. W ten sposób, przez odniesienie do ojca uprawiającego seks, (nie)widzianego przez „małego Maxa” i ponownie doświadczanego via ekran snu, ustanowiony został związek z Człowiekiem Wilkiem. Ekran wewnątrz ekranu pamięci. To byłoby to.

Jednak najbardziej konkretny i sięgający najdalej przykład utożsamienia się Ernsta z przypadkami opisanymi przez Freuda nie odnosi się do Człowieka Wilka per se, ale do rzutowania przez Ernsta samego siebie na historię Leonarda. Na przykład w obrazie z 1926 roku *Madonna*



Max Ernst, *Madonna karząca Dzieciątko Jezus w obecności trzech świadków: A.B., P.E. i artysty*, 1926

Rzutowanie przez Ernsta samego siebie na historię Leonarda...

karząca Dzieciątko Jezus w obecności trzech świadków (A.B., P.E. i artysty) związek ten znalazł swój wyraz – jako rodzaj ukrytego żartu – w cieniu o kształcie ptaka na szatach Marii. Uformowany w profil niezliczonych



Oskar Pfister, *Obraz-puzzle*, 1919

Cień o kształcie ptaka na szatach Marii...

gołębic, które Ernst miał namalować w końcu lat dwudziestych, wygląd tego fantomu naśladuje diagram Oskara Pfistera, ukazujący zarys sępa ukrytego w *Świętej Annie Samotrzeń*, zamieszczony w wydaniu eseju Freuda o Leonardzie z 1919 roku. Jednak identyfikacja Ernsta z Leonardem miała charakter o wiele bardziej systemowy. Urosła wręcz do rangi totemu, gdy Ernst za swoje alter ego uznał Lopłopa, „Ptaka-Przełożonego”; artysta tak mówił o tym stworze, temacie niezliczonych obrazów: „mój prywatny fantom, przyłączony do mojej osoby”. Na innym, ikonograficznym poziomie, identyfikacja z Leonardem będzie kontrolować związki Ernsta z dziedziną historii naturalnej – czy to we wczesnych kolażach, czy to w cyklu rysunków frotażowych, które przyswajają sobie charakter projektów Leonarda ze szkicownika, tak pod względem faktury, jak i obszaru działania. Jednak związek *Sypialni mistrza* i *Trois visions de demisommeil* z przypadkiem Leonarda dotyczy samej funkcji

ekranu pamięci jako centralnego elementu analizy Freuda: ekranu pamięci, to znaczy takiego, który funkcjonuje nie jako dostarczyciel treści, ale jako warunek sposobu, w jaki coś jest strukturyzowane. Albowiem nie ptak jako taki, ale ptak jako fundamentalna nieobecność jest tym, co odgrywa tak ważną rolę w operacji rekonstruowanej przez Freuda.

Rzekome wspomnienie Leonarda o ptaku, który odwiedził go w kołysce i uderzał ogonem między jego wargami, jest interpretowane przez Freuda jako ekran, zasłona, na którą w zamaskowanej formie rzutowane są zapamiętane resztki niemowlęcego podniecenia spowodowanego przez nadmiernie uczuciową matkę. Niemowlę, zbyt małe, by rozumieć te uczucia, zachowuje owe początkowe, nieufarmowane doświadczenia jako wspomnienie, którego znaczenie spoczywa uśpione, oczekując interpretacji, która może nadejść jedynie post factum; znaczenie jest więc funkcją tego, co Freud nazywał odroczonym działaniem¹³. Fakt, że to właśnie ptak jest tym, co zostaje ostatecznie wytworzone jako percepcyjna treść tego wspomnienia, Freud wyjaśnia w sposób analogiczny do tego, w jaki wyjaśniał pojawienie się wilka w śnie Człowieka Wilka lub różnych innych obiektów uobecnianych w ekranach pamięci tak wielu jego pacjentów.

Freud twierdzi, że te elementy dostarczane są podmiotowi jako *ready-made*; są tym, co dziecko wylapuje ze strzępów (nie)słyszanych rozmów, z obrazów, na które natknęło się w książkach, z zachowań zwierząt, zarówno zaobserwowanych, jak i znanych z opowieści. Są danymi odkrywanymi w procesie badawczej eksploracji, do której podejmowania nieustannie przymusza ją lub jego ich własna ciekawość seksualna; dane te, raz odkryte, ulegają retrojekcji na bezkształtną przeszłość w przebraniu „pamięci”. Są całkowicie udawanymi przedmiotami odniesienia, które przychodzą po fakcie, by przyłączyć się do ruchomych znaczących tego, co Freud określał później już nawet nie jako pierwotną scenę, ale jako pierwotną fantazję.

We Freudowskiej rekonstrukcji przypadku Leonarda ptak wywodzi się ze starej bajki o czarownicy, z powtarzanej przez matkę opowieści o znaku-omenie przyszłej wielkości jej dziecka. Freud formułuje hipotezę, że ten omen został następnie wzmocniony jako specyficzny obiekt pamięci przez informację, że sępy nie mają samców i są zapładniane przez wiatr. Ekran pamięci to zatem aparat, za pomocą którego widzenie zostaje retrojektowane, rzutowane po-fakcie na całkowicie nasyconą podstawę *readymade*.

¹³ Niem. *Nachträglichkeit*.

Należy zauważyć, że ów ekran pamięci Leonarda jest czymś różnym od znanego Leonardowskiego ekranu projekcji, owej słynnej zaplamionej ściany lub żarzących się kawałków węgla: artysta zalecał adeptom malarstwa, by patrząc na nie, puścili wodze swojej fantazji. To ten drugi ekran, pomyślany jako miejsce dla wolnej gry wyobraźni, jako to, co – samo będąc ukryte – pozwala panować nad skojarzeniami w toku procesu twórczego, był zawsze przywoływany w kontekście Ernsta. Albowiem – dowodzą historycy sztuki – tylko ten drugi jest właściwy dla surrealistu. Nawet Ernst wydaje się z tym zgadzać.

W swoim traktacie *Poza malarstwem* Ernst usłużnie cytuje wyjaśnienia Bretona na temat „lekcji Leonarda, sadzającego uczniów, by kopiowali rzeczy, których kształt dostrzegli w plamach na starej ścianie (każdy zgodnie z własnym widzeniem)”. Ernst zestawia je z ujęciem odkrycia frotażu, które zaczyna się następująco: „10 sierpnia 1925 roku nieznośna obsesja wizualna przyczyniła się do odkrycia przeze mnie środków technicznych, które przyniosły wyraźne urzeczywistnienie owej lekcji Leonarda”. Według tej opowieści, nagła fiksjacja artysty na wyłobieniach na deskach podłogowych w jego sypialni w nadmorskim pensjonacie doprowadziła go do wynalezienia własnej procedury projekcyjnej. Jest oczywiste, że to odniesienie do ekranu projekcji Leonarda miało na celu przydanie frotażowi rodowodu o niezrównanym blasku.

Jednak dalsze stwierdzenie Ernsta pozostaje niezrozumiałe dopóty, dopóki ekran projekcji pomyślany jest jako ukryta potencjalność, którą – na równi z pustą stroną konwencjonalnego obrazu – można widzieć jako analogiczną do tradycyjnie pojmowanego tła widzenia. Twierdzenie to głosi: frotaż i kolaż (lub kolaż tak, jak Ernst go praktykował, mówiąc „ce n'est pas la colle qui fait le collage”) są – jako procedury – nierozróżnialne. Wobec czego nie powinno zaskakiwać, że okoliczności, które zasugerowały mu każdą z tych procedur, miały być niemal identyczne. „Podobieństwo obu jest takie”, napisał Ernst, „że sposób, w jaki dokonałem odkrycia drugiej z nich, mogę zrelacjonować przy użyciu pojęć zastosowanych wcześniej dla pierwszej, nie zmieniając właściwie żadnego słowa”. I następuje wyjaśnienie dotyczące kolażu, które zaczyna się następująco: „Pewnego deszczowego dnia 1919 roku, podczas pobytu w nadreńskiej wsi, owładnęła mną nagła obsesja, polegająca na tym, że nie mogłem oderwać oczu od stron katalogów ilustrowanych, ukazujących obiekty przeznaczone do demonstracji antropologicznej, mikroskopowej, psychologicznej, mineralogicznej i paleontologicznej”.

Aby możliwe stało się ujęcie obu wynalazków jako bliźniaczych, Ernst musiał nałożyć na siebie dwa ekrany – zaplamioną ścianę Leonarda

i Freudowskie ujęcie Leonardowskiego wspomnienia sępa – rozumiejąc widzenie upostaciowane w jednym jako strukturyzowane przez mnemoniczną retroaktywność drugiego. To nałożenie zakłada pewien sposób działania podświadomości: dwa procesy zmuszone są do zajmowania tej samej perceptualnej sceny, zgodnie z tym, co Freud opisuje jako wspólne dla snów i halucynacji, a mianowicie – zgodnie z regresją do tego, co wizualne. Zatem wspólna macierzysta przestrzeń dla kolażu i frotażu, pojedynczy plan, z którego oba zostały niejako uruchomione, zostaje w *Poza malarstwem* ujęty jako ekran jego własnego, starannie sfabrykowanego ekranu pamięci: mahoniowy, pokryty sękami panel zagłówek obsadzany przez niego w półsensnym dramacie, który we wczesnym dzieciństwie traktował jako coś własnego. To z tym panelem miał, jak sobie wyobrażał, kopulować jego ojciec; to na tym panelu wytwarzany jest cały inwentarz obrazów: „obłąkane oczy, długi nos, wielka głowa ptaka z grubymi czarnymi włosami, etc.”.

*Gdy wyjechali – ich czworo, Paul, Gala, Max i sześciolatka Cécile – z Saint-Brice do innej podmiejskiej willi, w Eaubonne, Max wpadł na pomysł ozdobienia pokoju dziecięcego cudownymi, fantastycznymi malowidłami. Ale jego zainteresowanie, jak zwykle w niewytłumaczalny sposób, przeniosło się na Galę. Teraz ściany całego mieszkania miały zostać przez niego pokryte profuzją obrazów. Sama idea takiego cyklu przypominała mu domy pompejańskie, poprzez które ustanowił związek z Gradivą i pracą Freuda Złudzenie i sen, z zawartą w niej analizą opowieści, rozgrywającej się pośród tych ruin. Pompejańska dziewczyna, żyjąca w antyku – Gradiva – jako ekran dla współcześnie żyjącej dziewczyny o imieniu Zoë, złudny terazniejszy obraz żywej Gradivy, poprzez który uspio-
ne w pamięci, seksualne podniecenia okresu młodzieńczego otrzymując w końcu swoją interpretację. Gradiva jako ekran.*

Dłoń, która będzie odgrywała „Gradivę” w tych wielkoformatowych malowidłach ściennych, była obrazem znalezionym. Zobaczył ją w magazynie La Nature jako ilustrację do krótkiego eseju na temat iluzji zmysłowej. To była dłoń ze skrzyżowanymi ze sobą palcami, wskazującym i długim, których paznokcie delikatnie dotykały powierzchnię małej piłki, czy też kulki, umieszczonej między nimi. Dłoń, nieopisanie opływowa, cechowała się niezwykle sugestywnością; skrzyżowanie palców zmieniało delikatną tkankę ciała przy ich nasadzie w pięknie ufałdowane krocze – sferminizowane źródło tego, co mogło być teraz odczytywane jako dwie, lubieżnie dyndające nogi. Tym jednak, co pochwyciło jego uwagę, nie była zwyczajna transformacja dłoni w „kobietę”. Piłka, jak widać, popchnęła rzeczy dalej. Wertykalizm palców z kulką przy paznokciach refallizuje

obraz, sprawiając, że znaczenie wznosi się w górę i splywa z powrotem wzdłuż linii kłopotliwej tajemnicy genitalnej; mógł w tym widzieć ciało kobiece, wabiące całą przyjemnością i przerażeniem wzbierającego podniecenia, związanego z doświadczeniem seksualnej różnicy. A to uczyniło dłoń, w jej wertykalności, w jej wrażeniu nieważkiego zawieszenia, w jej Edypalnych akcentach, innym wcieleniem La puberté proche.

Jednak tym razem owa dłoń, która wysunęła się zza namalowanej, pompejańskiej ściany, by na tle płaszczyzny z terrakoty wykonać gest uwodzenia, skinęła do niego, Maxa Ernsta, z miejsca przed ekranem. Za ekranem jest fantazja o Gali w La puberté proche, a za nią jej fotografia w portfelu Eluarda. A za nimi długi łańcuch obrazów, które tak długo spoczywały uśpione, obrazy syren z „Maxem” na ustach, gdy nuciły mu prawdę o jego dziecięcym pragnieniu.

W tym, co Freud określa jako „inną scenę” widzenia – ku niej podświadomość dokonuje regresu podczas snu, fantazjowania, halucynacji lub w warunkach ekranu pamięci – działa mechanizm pracy snu. Ta odwleczona akcja, *Nachträglichkeit*, *après-coup*, jest w znaczący sposób funkcją *readymade*, przedmiotu gotowego, który, leżąc jak na dłoni, staje się wehikułem przeszłego doświadczenia (takiego, które nie miało sensu w czasie, gdy się pojawiło), po to, by wyłonić się na horyzoncie widzenia podmiotu jako pierwotna, jednolita percepcja. Freud opisuje ten mechanizm między innymi w odniesieniu do procesu wtórnej rewizji snu, operacji, która następuje po, *après-coup* i konstruuje fasadę snu – czyli to, co wydaje nam się, że pamiętamy po obudzeniu; wtórna rewizja polega na zintegrowaniu chaotycznych przedstawień sennych i stworzeniu z nich relatywnie spójnej narracji. Ta fasada, powiada Freud, jest *readymade* – jest narracją, która oczekuje na przyłączenie do materiału snu; jej status *readymade* sprawia, że przyłączenie może nastąpić w ułamku sekundy, w momencie samego przebudzenia. Freud, przytaczając wiele przykładów działania tego mechanizmu, w kontekście jednego z nich pyta: „Czy jest to aż tak nieprawdopodobne, że ten sen przedstawia fantazję, która przez wiele lat była zmagazynowanym *ready-made* w pamięci śniącego, i która została zaktywizowana – lub powiedziałbym raczej ‘odpomniana’ – w momencie, w którym uświadomił on sobie bodziec, który go obudził?” Rewizja wtórna nie przyłącza jednak do powierzchni snu jakiegokolwiek dowolnej fabuły-prefabrykatu. Relacja między fasadą narracyjną, którą wznosi wtórna rewizja i pragnieniem, które funkcjonuje w jądrze snu, polega na ich wzajemnym odzwierciedlaniu. A także na tym, że ów wewnętrzny rdzeń sam jest *readymade*: jest funkcją marzeń na jawie z okresu dzieciństwa lub dojrzewania, które „formują wewnątrz spłot



Max Ernst, *Przy pierwszym wyraźnym słowie*, 1923

Dłoń, która wysunęła się zza namalowanej, pompejańskiej ściany, by wykonać gest uwodzenia...

myśli snu”. A jak wiemy, również te marzenia na jawie – w ich niekończącym się regresie, w którym przedmiot odniesienia jest nieustannie przemieszczany ze swojego domniemanego związku przyczynowego ze źródłem fantazji – Freud opisze jako *readymade* dla podmiotu; spoczywając, oczekują go – w strzępach, które wyłowił z rozmów rodziców

i dziadków: legendy, które rodzina opowiada o sobie i o nim, jej ulubione powiedzenia, mity o sobie, które wysnuwa z materiału-prefabrykatu towarzyskiej pogawędki i kulturalnych aspiracji; w skrócie – zmyślane opowieści, które on bierze od innych i przyjmuje za własne.



„Iluzja dotyku”, *La Nature* (1881), s. 584

Tym jednak, co pochwyciło jego uwagę, nie była zwyczajna transformacja dłoni w „kobietę”...

Jeśli marzący na jawie jest w stanie wytwarzać owe strzępy podniecenia z drugiej ręki jako swoje własne, jeśli jawią mu się one na ekranie pamięci jako osobiste doświadczenie, to dzieje się tak dzięki specyficznej strukturze percepcji wizualnej, którą Lacan określił jako „*należący do mnie aspekt reprezentacji*”. Fenomenologiczne doświadczenie przez podmiot czegoś jako znajdującego się na zewnątrz i zarazem jako *jego*, jest tym, co zmienia owe rupiecie w deiktyczne oznaczenia własnego istnienia podmiotu, oczywiste drogowskazy, które zjawiają mu się jako świadectwa jego własnej historii, jego własnej tożsamości, kamienie probiercze

jego najbardziej intymnych związków z rzeczywistością. A najbardziej zdumiewające w tym wszystkim jest to, że *readymades*, które on identyfikuje jako „jego”, są oznakami wstawionymi po fakcie, by upamiętnić zdarzenie, które nigdy się nie wydarzyło; spotkanie, którego traumatyczny efekt dla podmiotu to skutek tego właśnie faktu: że do niego nie doszło. Seksualność dziecka, powiada Freud, zawsze będzie traumatyczna, ponieważ zawsze będzie niedoszłym spotkaniem – takim, na które zawsze jest albo jeszcze za wcześnie, albo już za późno.

Traumatyczne wydarzenie, niedoszące spotkanie, które Lacan nazwie *tuchē*, nie wytwarza podniecenia, ale stratę – lub raczej – podniecenie jako stratę, jako samookaleczenie, jako coś, co odpada od ciała. Automatyzm powtórzenia, wprawiony w ruch przez tę traumę, będzie później działał w celu restytucji tej nieznannej i niepoznawalnej rzeczy, próbując ją odnaleźć; to znaczy, on będzie działał po drugiej stronie luki, otwartej przez traumę w polu niedoszłego spotkania. Struktury traumy nie charakteryzuje zatem po prostu to, że ona inicjuje przymus powtarzania, ale że instytucjonalizuje lukę samej traumy – niedoszące spotkanie – jako zawsze-już obsadzone znaczenie owego otwarcia na przestrzeń poza sobą, o którym myślimy jako determinującym charakterze widzenia. Albowiem to z drugiej strony perceptualnego podziału nadejdzie znaczące: obiekt, zdolny do zastępowania tego, co podmiot utracił. To właśnie ten obiekt, który dziecko pragnie uporczywie znaleźć w świecie poza luką, zaopatrując się w nieskończoną serię uobecniających mu się substytutów.

Zbiornikowi lub inwentarzowi tych serii zastępników Lacan nadaje nazwę automaton, by wskazać na jakość niesamowitości, która spowija znalezienie każdego z tych obiektów; chodzi nie tylko o lęk, wywołany spotkaniem, ale też o aurę przygodności spowijającą spotkanie, na które nie było się przygotowanym; spotkanie, które zawsze, jak się twierdzi, następuje przez przypadek. Termin *automaton* podkreśla jednak zarazem nieubłaganość i porządek, rządzące tą serią, tworzące logikę zachodzącej w nim substytucji. Automaton, zainaugurowany po stronie luki niedoszłego spotkania, będzie zarówno zaznaczał ten punkt, jak i usiłował go wypełnić, wytwarzając – czerpiąc z postrzępionego worka wypełnionego *readymades* – namiastki, co do których podmiot żywi przekonanie, że zostały skrojone na miarę jego własnego pragnienia.

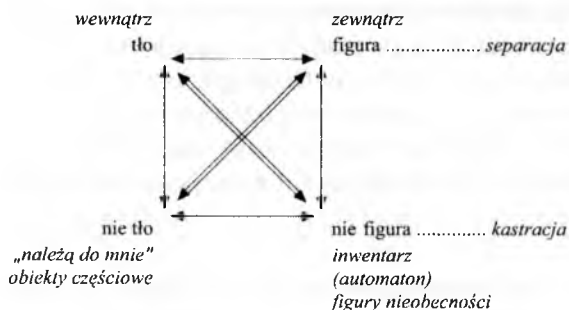
dwa minus jeden

W trakcie dyskusji po seminarium na temat „Tuchē i Automaton” zapytano Lacana dlaczego w opisie formowania się inteligencji dziecka do trzeciego lub czwartego roku życia zrezygnował, jak się zdaje, z pojęcia faz rozwojowych – oralnej, analnej i Edypalnej – i zorganizował wszystko wokół lęku kastracyjnego. Odpowiedź Lacana brzmiała: „Lęk kastracyjny jest jak nić, która przechodzi przez wszystkie etapy rozwoju. On ukierunkowuje relacje, które poprzedzają jego faktyczne pojawienie się – karmienie piersią, nauka załatwiania potrzeb fizjologicznych, etc. On krystalizuje każdy z tych momentów w dialektyce, która ma swoje centrum w negatywnym spotkaniu. Jeśli fazy mają swoją konsystencję, to dzieje się tak w zgodzie z ich możliwą rejestracją w terminach negatywnego spotkania”.

W trakcie innego, wcześniejszego seminarium na temat pojęcia „relacji obiektu”, widzianego w perspektywie Freudowskiej struktury, mówił o kastracyjnym statusie karmienia piersią. „Co się dzieje wówczas”, pytał, „gdy matka nie odpowiada już na nagabywanie pragnienia, gdy odpowiada zgodnie z własną wolą? Ona staje się realna, staje się władcza. W jednej chwili dostęp do obiektów ulega modyfikacji: obiekty, które były dotąd po prostu obiektami czystej satysfakcji, ulegają teraz przekształceniu w dary pochodzące z owego źródła władzy. W skrócie: jesteśmy świadkami odwrócenia pozycji. Matka z symbolicznej staje się rzeczywista, a obiekty z rzeczywistych stają się symboliczne”.

Przypuśćmy, że mielibyśmy ująć tę relację za pomocą grafu. Moglibyśmy zacząć od opisanego pierwotnego pojawienia się obiektu w obrębie perceptualnego pola dziecięcego podmiotu jako wyłonienie się czegoś, co się wyodrębnia z uprzednio niezróżnicowanego tła, by oddzielić się jako figura. Ten obiekt, którym są piersi matki (i, na zasadzie rozszerzenia, sama matka), staje się figurą, oczywiście na mocy wycofania się z ciągłego pola dziecka, poprzez ustanowienie go już nie jako amorficznego i włączającego wszystko podmiotu satysfakcji, ale obecnie – jako podmiotu frustracji i tęsknoty, to znaczy pragnienia. Ten właśnie moment, który wytwarza widzialność obiektu, bierze go następnie w nawias jako obiekt poddany terminom nieobecności. Jako taka, ta „figura” jest uwarunkowana przez własne przeciwieństwo, czyli nie-figurę. Ale figura, jako obraz, jest też lustrzanie odzwierciedlona patrzącemu dziecku, które nie rozumie jej jako reprezentacji jakiegokolwiek obiektu, ale tego właśnie obiektu, który należy wyłącznie do niego, który został wynaleziony dla jego satysfakcji i przyjemności, który, będąc jego, naznacza dziecko jako jedyną, wyjątko-

wą egzystencję, i w tym charakterze „należenia do niego” zarówno wskazuje na nie deiktycznie – „to”, „tutaj”, „ty” – jak i reprodukuje się deiksycznie – jeden termin odzwierciedlający drugi, implikujący drugi – jako część jego własnej tożsamości. Jak w diagonalnie opozycyjnych terminach Klein Group i Schematu L $a = a'$, tak tutaj „figura” obrazu równa się „nie-tło” jego autodyferencjacji jako ego. Przepisane w ten sposób:



pojawienie się obiektu jako psychoanalitycznie pojmowana funkcja separacji zaczyna sugerować schemat już nam znany.

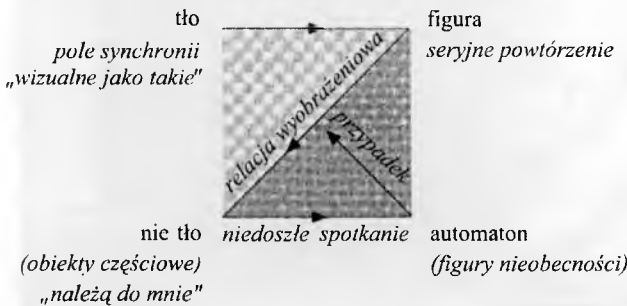
Jeśli modernistyczna logika widzenia może być skonstruowana na bazie Klein Group, to ten sam model strukturalistyczny jest też podstawą dla Schematu L . Ten ostatni, jak wiemy, sytuuje podmiot podświadomości w opozycji do jego obiektów, które Lacan określał terminem *objets a* (lub nazywał obiektami pragnienia). Z tej początkowej opozycji wywodzą się dwie pochodne: najpierw, gdy *objets a* zostają podwojone – wzdłuż lustrzanej relacji osi deiksycznej – by strukturyzować pole ego podmiotu; i następnie, gdy zostają upostaciowione w terminach nieobecności, która rzutuje je na pole podświadomości; nieobecności, określanej też jako to, co Symboliczne i jako miejsce Innego.

Podobnie jak Klein Group i modernistyczny graf wizualny, Schemat L został stworzony, by zadośćuczynić strukturalistycznemu dążeniu do logicznej klarowności. Ma on zatem swój udział w synchronii i kognitywnej natychmiastowości, które są cechami struktury. Jednak tylko po to, by zakwestionować przezroczystość samego diagramu strukturalistycznego. Bowiern terminy logiki, która rządzi wewnątrz diagramu – umożliwiając relację lustrzaną na osi wizualności – ustanawiają odwracalność między a i a' , która jest podstawą nie jasności, ale tego, co Lacan nazwie „błędym rozpoznaniem”. Ta stała i nieprzezroczysta przeszkoda jest zainstalowana w samym centrum klarowności diagramu; klarowności, która staje się teraz modelem zarówno rozszczeń widzenia, jak i jego kłęski.

Drugą, obok przezroczystości, cechą struktury jest synchronia. Synchroniczne ukazywanie relacji pozwala bowiem – dzięki zgromadzeniu elementów systemu w polu jednostkowego obrazu – na myśl o kognitywnej władzy. To dlatego synchronia jest następnym terminem, wobec którego Schemat L deklaruje logiczną wojnę. Skonstruowany raczej jako obieg, aniżeli diagram lub tablica, Schemat L tematyzuje efekty wywoływane przez wytworzony przez traumę przymus powtarzania. Ujmując to krążenie w stabilność struktury, Schemat L ukazuje, że cały system jawi się jako homeostacyjny i atemporalny tylko dzięki wprowadzeniu do jego jądra sekwencyjności i czasu.

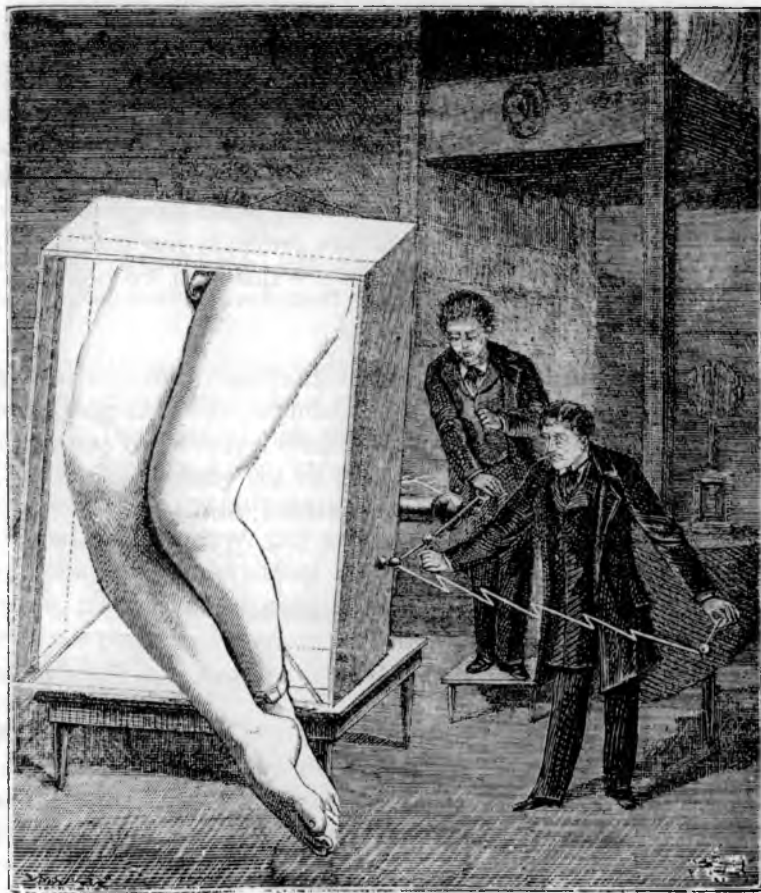
Czy byłaby możliwa taka modyfikacja Schematu L, by posłużył on do ujęcia wizualności, która zarówno zachowuje, jak i wywraca pole modernistycznego widzenia, w ten sam sposób, w jaki psychoanalityczny obieg Lacana powoduje od wewnątrz erozję relacji strukturalistycznych? Albowiem, jeśli relacja lustrzana – tak jak została przedstawiona w Schemacie L – oddziela podmiot od podświadomości przez ubicie klina nieprzezroczystości wzdłuż diagonalnego centrum grafu, to jest także prawdą, że podmiot ten jest efektem podświadomości – lub tego, co powinno zostać określone jako „efekt podmiotu”.

W podobny sposób graf automatycznej wizualności pokazywałby, że chętna kognitywna przezroczystość „wizualnego jako takiego” nie jest aktem świadomości, ale efektem tego, co zostało wyparte: to znaczy, efektem serialności, powtórzenia, automatonu. A to jest równoznaczne ze stwierdzeniem, że jest ona funkcją cezury w widzeniu, luki:



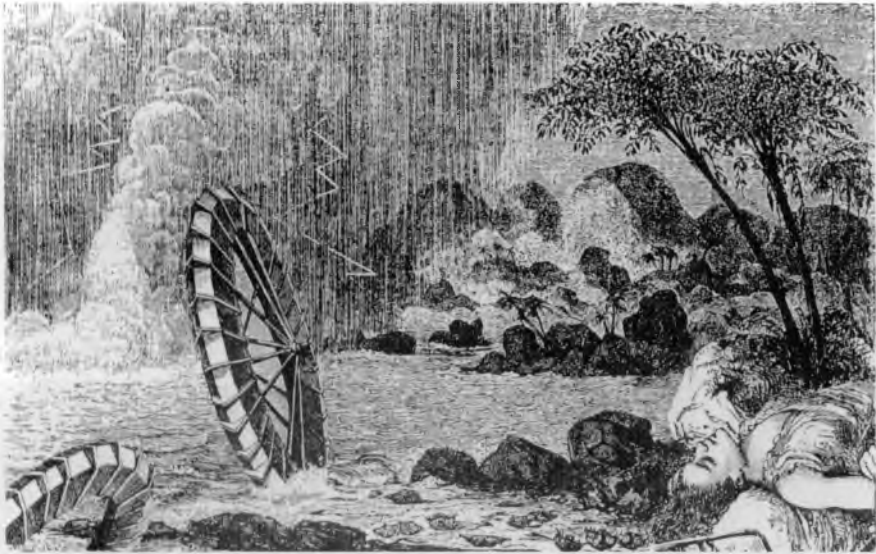
Figura, konstytuowana przez separację, jest deiksyicznie podwojona jako nie-tło: jako te części ciała podmiotu, które są utożsamiane z zewnętrznym obiektem. Ponieważ jednak ten zewnętrzny obiekt – na mocy warunku samego swojego zaistnienia – dany jest jako wycofujący lub separujący się, owe, należące do podmiotu obiekty-częściowe są – w podobny sposób –

częściami straconymi dla podmiotu i z tego powodu zostają zapisane wzdłuż osi kastracji. Na drugim końcu tej osi – biegunie nie-figury – znajduje się inwentarz wszystkich substytutów dla utraconego obiektu, nagromadzonych w potencjalnie nieskończonych seriach. Pojawienie się każdej z tych figur, tak, jak ona wylania się zza bariery niedosłego spotkania – wychodząc z pola podświadomości i wkraczając w pole percepcji – zaskoczy podmiot niespodzianie, wydawać mu się będzie wynikiem przypadku.



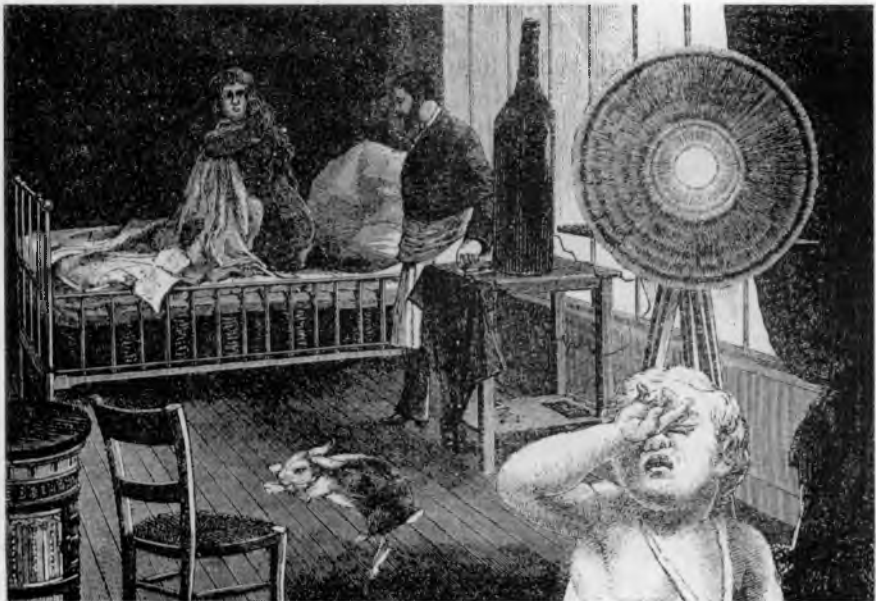
Max Ernst, *Kobieta o stu głowach*, 1929: „... i trzeci raz niedoszłe”

W swojej pozie, swojej funkcji, swojej emocji, nogi te ponownie ewokują obraz, który rozpoznajemy...



Max Ernst, *Kobieta o stu głowach*, 1929: „Prawda pozostanie prosta, a gigantyczne koła będą unosić się na gorzkich falach”

Burzowe krajobrazy, place miejskie, klasy szkolne z rzędami ławek...



Max Ernst, *Kobieta o stu głowach*, 1929: „Domniemane niepokalane poczucie”

Ich oczywista aluzja do obiektu częściowego: piersi, oka, brzucha, łona...



Max Ernst, *Ogród Francji*, 1962

Być może jego ostateczne ucielenie to złączone kolana i skrzyżowane nogi aktu...

Albowiem pasja hazardzisty jest niczym innym jak pytaniem zadawanym o znaczące, upostaciowanym przez automaton przypadku.

„Czymże jesteś kostko do gry, którą rzucam w chwili twojego spotkania (tychē) z moim losem? Niczym, jak ową obecnością śmierci, która sprawia, że życie ludzkie jest odroczeniem, uzyskiwanym od poranka do poranka w imię znaczeń, których znakiem jest twoje wiarołomstwo...”

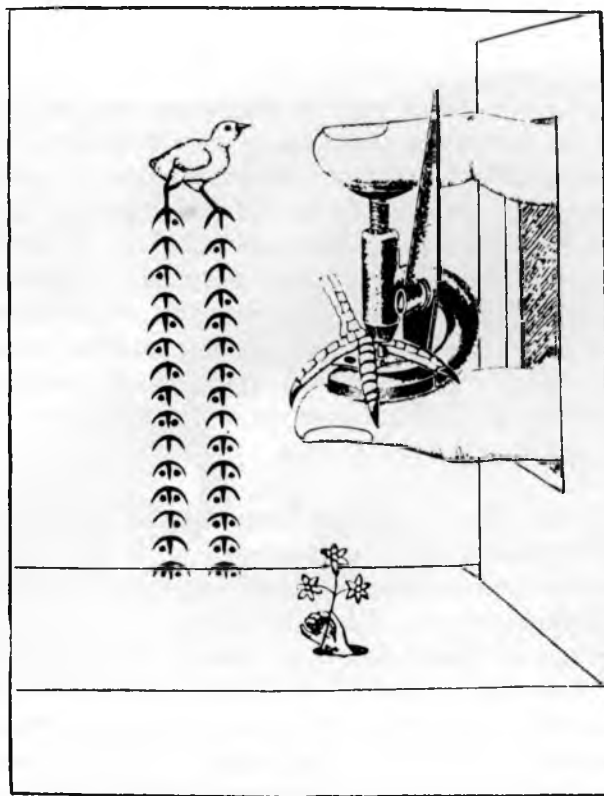
Lacan, *Seminarium o „Skradzionym liście”*

dwa bis

W lecie 1929 roku Max Ernst spędzał długie wakacje na farmie w Ardèche. Miał tam, jak opowiadał jednemu ze swoich biografów, zachorować i pozostawać przez kilka tygodni przykutym do łóżka. Czy łóżko to miało zapleczek czy też nie, a jeśli tak, to czy był mahoniowy i pokryty sękami, czy też w ogóle fakt obłożnej choroby miał miejsce – wszystko to nie jest prawdopodobnie aż tak ważne. Łatwo dostrzec, że Ernst dokonywał wówczas rekonfiguracji swoich dotychczasowych „uwarunkowań kolażu”: owa formuła snu w stanie półmroku, sypialni mistrza, przestrzeni perspektywicznej bezskutecznie rozpościerającej się ku swojemu – już *readymade* – horyzontowi. Gorączkowym wytworem tych paru tygodni była kolażowa powieść *Femme100 têtes*.

Burzowe krajobrazy, place miejskie, klasy szkolne z rzędami ławek, korytarz restauracyjnego wagonu kolejowego – w świecie tej powieści każdy widok przeszywa zjawą, która zarówno zajmuje część przestrzeni, jak i blokuje jej wsteczną recesję. Zjawą ta jest najczęściej białym jak duch profilem, rysowaną w sposób klasyczny figurą kobiety, czasem nagą, to znów ubraną, wstawioną w krzyżowy ogień światła i cienia, który mówi o banalnej solidności otaczającej przestrzeni. Niekiedy towarzyszy jej lub nawet ją zastępuje kolistą formą, sugerująca obracający się dysk, koło, które w drugiej karcie przypomina optyczne maszyny lub rotoreliefy Duchampa, z ich oczywistą aluzją do obiektu częściowego: piersi, oka, brzucha, łona. W czwartej karcie, która opowiada o niepokalanyim poczęciu, niedoszłym bądź nieudanym po raz trzeci, wewnątrz kontinuum wizualnego pojawia się owa, oczekiwana już przez nas, niesamowita luka. Pojawia się w postaci dwóch ogromnych białych nóg – kolana ściśnięte, skrzyżowane kostki – wyłaniających się z przyrządu w kształcie skrzynki, przy którym z zacienionego wnętrza laboratorium manipuluje dwóch naukowców. Nogi, ucięte tuż nad udami, kończą się przy górnej pokrywie skrzyni; mała fałdka ubioru wykonuje dostrzegalny gest w kierunku ich

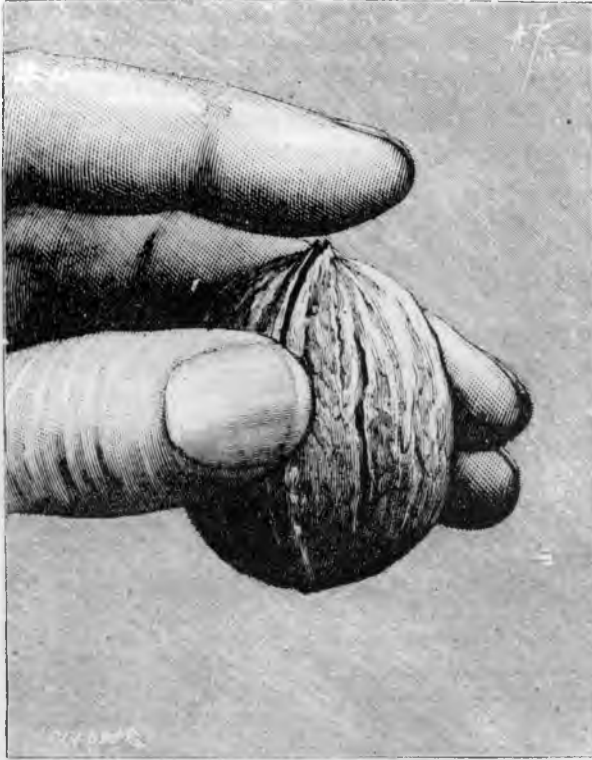
złączenia. W swojej pozie, swojej funkcji, swojej emocji, nogi te ponownie ewokują obraz, który bez trudu rozpoznajemy. Widzieliśmy go poprzednio w *La puberté proche*; widzieliśmy go w malowidle ściennym „Gravida” w Eaubonne; i, jak możemy podejrzewać, zobaczymy go ponownie: być może jego ostateczne wcielenie to złączone kolana i skrzyżowane nogi aktu, który Ernst zapożyczy z *Narodzin Wenus* Cabaneta i pogrzebie pod przypominającą ekran powierzchnią swojego *Ogrodu Francji*.



Max Ernst, *Wynalazek*, 1922

Dłonie – pojawiające się w polu widzenia...

I podobnie, jak w przypadku ptaka (czy to Ernsta czy Leonarda), liczy się nie tyle sama percepcyjna zawartość figury, ale sposób, w jaki strukturyzuje ona pole. Wyłaniając się ze skrzyni – w czym podobna jest do dłoni zwisającej przez otwór w ścianie w Eaubonne – figura wkracza w pole widzenia jako radykalnie odcieleśniona. Ten efekt obciętej części ciała

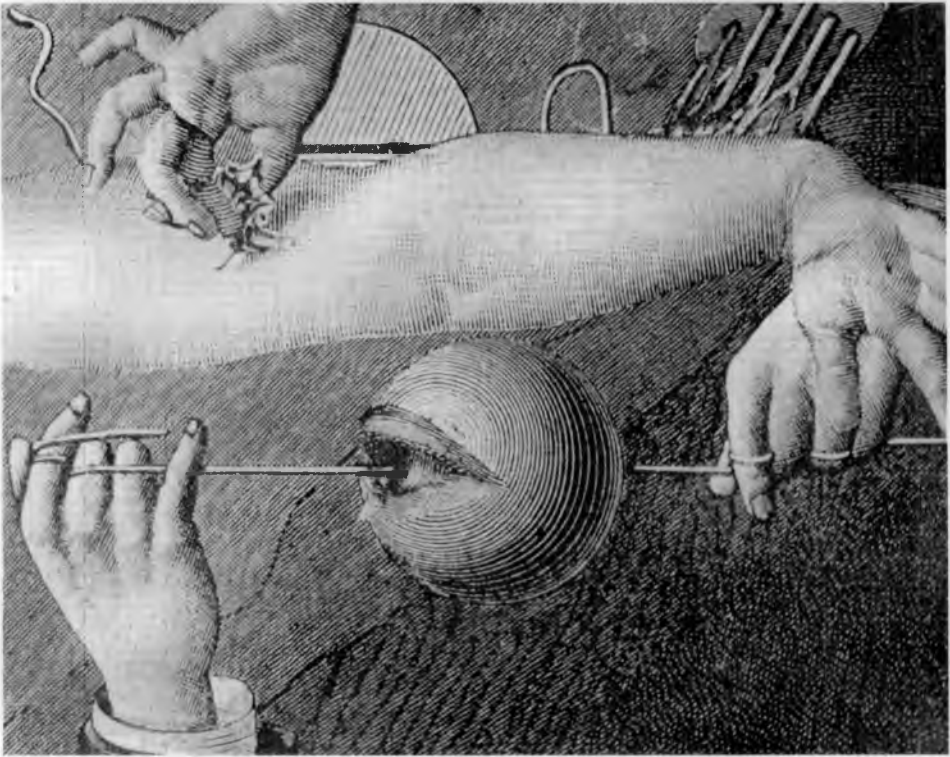


„Elektryczny eksperyment, przeprowadzony na orzechu włoskim”, *La Nature* (1981), s. 272

Wielokrotnie ściąga go ze stron „La Nature”...

(oczy, bezgłowe torso, najczęściej dłonie), pojawiającej się w polu widzenia, jest leitmotywem twórczości Ernsta: dłoń wysunięta przez okno w *Oedipus Rex*; dwie dłonie utrzymujące między sobą gałąkę oka w okładce *Répétitions*; dłonie, które będą wykonywać gesty w kierunku widza, w wielu wersjach *Loplop prezentuje*. Te dłonie, które wydają się gestykulować, wydają się wskazywać, wydają się pouczać, zawsze pojawiają się, by wabić, ustalając przy tym intymną, osobistą płaszczyznę łączności między przestrzenią obrazu i przestrzenią widza. Dlatego szczególnego znaczenia nabiera fakt, że ów gest demonstrowania, wskazywania, witania, jest – spośród wszystkich gestów występujących w obrazach Ernsta – tym właśnie, którego charakter *readymade* daje się najlepiej udokumentować. Wielokrotnie ściąga go z „La Nature”, gdzie dłonie, sięgające w obraz spoza ramy, są zajęte demonstracją prostych zasad fizyki, wykonywaniem magicznych tricków lub pokazem funkcjonowania przyrząd-

dów naukowych. Ten gest, z którym Ernst wydaje się całkowicie identyfikować, podtrzymuje ramę wokół nieobecności. Bowiem tym, co owa dłoń oferuje widzowi, Ernstowi, jest zawsze rodzaj dziury w widzeniu, skoro zawsze czyni się z niej przestrzeń substytucji, skoro ona zawsze jest ekranem, polem, w które wkracza automat.



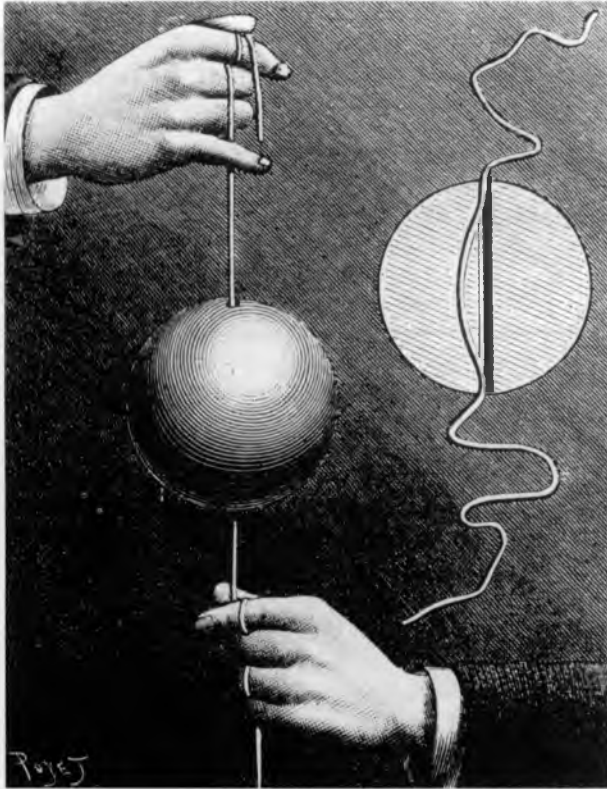
Max Ernst, *Répétitions* (kolaż na okładce), 1922

Ten gest demonstrowania, wskazywania, witania...

Dłoń jest *objet a* Ernsta; jako taki, wprowadza ona ekran, przerwę, ślepą plamkę.

Dłoń, gestykulująca w kierunku dziecka, ustala więź, której nie może ono odczytać inaczej, jak tylko jako wyjątkową – zdaje mu się, że ów gest ma znaczenie wyłącznie dla niego i dla nikogo innego. Gest wskazywania jest deiktyczny, on mówi „ty”. Ale mówi też daleko więcej: „ty jesteś” lub „ty istniejesz”. To do tego niemego, prewerbalnego, presymbolicznego

wskazywania nawiązuje Barthes na początku swej *Camera Lucida* i przyrównuje je do buddystycznej *tathata* (fakt bycia tym) lub do uroczystego odkrycia dziecka: *Ta, Da, Ca!* Ten deiktyczny oznacznik, ten indeks czystej indywidualności jest dla dziecka funkcją obiektu częściowego: spojrzenia matki, jej piersi, jej dłoni.



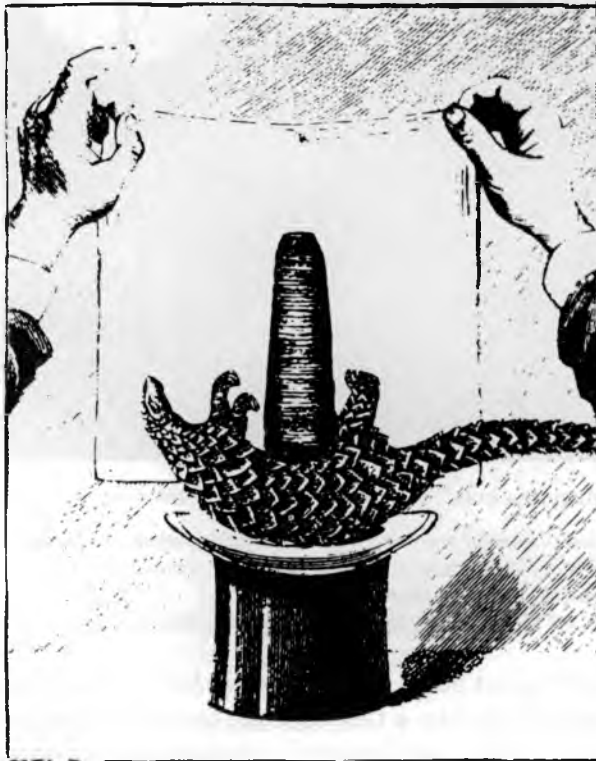
„Magiczna kula”, *La Nature* (1887), s. 144

...jest – spośród wszystkich gestów występujących w obrazach Ernsta – tym właśnie, którego charakter *readymade* daje się najlepiej udokumentować...

Ale prawie natychmiast staje się funkcją *tuchē* – „to, co rzeczywiste jako spotkanie – spotkanie o tyle, o ile ono może być niedoszłe, o tyle, o ile jest ono z istoty niedoszłym spotkaniem”. Nazywając spotkanie z tym, co rzeczywiste „*tychic* ... od słowa *tuchē*”, Lacan dodaje, że skoro jest to spotkanie, które ze swej istoty traci dany fenomen, mamy tutaj do czynienia z „*dustuchia*” lub rozszczepieniem. Jest to przerwa w polu widzenia lub

w strumieniu języka, którą możemy określić słowem dystych; pęknięcie między dwoma wersami wiersza, które zarówno je oddziela, jak i spaja. Deiktyk i dystych. One prawie się rymują.

Rozważania Lacana na temat widzenia w *Czterech podstawowych pojęciach psychoanalizy* są zogniskowane na skopiecznym popędzie strukturyzowanym przez dystych, przerwanie, schizmę. Pierwszy rozdział nosi tytuł: „Rozszczepienie między okiem i spojrzeniem”. Całość jednak zatytułowana została: „Spojrzenie jako *objet a*”; lub spojrzenie jako obiekt częściowy, obiekt, który – ponieważ naznacza podmiot indywiduacją jego egzystencji – w najbardziej fundamentalny sposób jest obiektem pragnienia. Lacan chce pokazać dialektykę między deiktyką i dystychią, między wskazywaniem i ekranem, między to! i nieobecnością.



Max Ernst, *Magik*, 1921

Dłoń jest Ernsta *objet a* ...

Przestrzeń wskazywania lub deiksyki to przestrzeń, którą Lacan nazywa „geometralną” – to przestrzeń perspektywiczna, która, jak pokazuje Diderot w swym *Liście o ślepcu*, jest rzeczywiście *dotykalną* przestrzenią: przestrzenią, którą włada podmiot, jak gdyby sięgał on po to, by ją schwycić, namacać, przesuwać palcami po jej wierzchu i bokach, manipulując nią.



„Zwielokrotnienie jaj, trick magika Albera”, *La Nature* (1881)

Ten gest podtrzymuje ramę wokół nieobecności...

W opozycji do tej dotykowej „wizualności” znajduje się przestrzeń światła, którą Lacan określa jako „oślepiającą, pulsującą”: atmosferyczne środowisko, które oświetla widza zarówno z tyłu, jak i z przodu, tak, że od samego początku nie istnieje problem władzy. W kontekście tej drugiej przestrzeni – przestrzeni, tego co świetlne – widz nie jest nadzorcą, stojącym w punkcie na zewnątrz piramidy widzenia, ale – schwytywany wewnątrz naporu światła – jest tym, co blokuje światło, co przerywa jego strumień. W tej właśnie przerwie „widz”, sam dla siebie niewidzialny,

wkracza w „obraz”, stworzony przez światło – wkracza jako „plama” lub ślepa plamka, jako cień rzucany przez światło, jego ślad, jego deiktyczny znak. Podmiot, przy całym swoim wystawieniu na widok, nie może z tego miejsca widzieć ani siebie, ani źródła światła. Jego pozycja jest pozycją zależności od iluminacji, która zarówno zaznacza go (deiktyka), jak i wymyka się uchwyceniu przez niego (dystychia). Tę iluminację nazywa Lacan „spojrzeniem”. Jest ono obiektem częściowym operującym w instynktownym polu widzenia; nigdy niemożliwe do umiejscowienia, zawsze poza ogniskiem, poddane metamorfozie, pulsujące. „To ten promień światła”, deklaruje Lacan, „utrzymuje mnie w każdym momencie jako ekran, zmuszając tym samym światło, by jawiło się jako opalizowanie, które go zalewa. W skrócie, punkt spojrzenia zawsze uczestniczy w dwuznaczności klejnotu”.

Wkraczam do obrazu jak rzucany cień, rzucany, ponieważ niemy; dostaję się tam na sposób światła. A ponieważ dostaję się na jego sposób, nie mogę go widzieć. Punkt, w którym by się znajdowało, gdybym mógł je widzieć, jest trzymany dla mnie przez oznacznik, korelat, strukturalny substytut. To jest automaton, readymade, rzecz, którą luka zarówno produkuje, jak i skrywa za sobą. To jest to, co zaznacza punkt w systemie optycznym, gdzie to, co się uważa za widzialne, nigdy się nie pojawi.

Nota bibliograficzna

Tekst Adorna to *Looking Back at Surrealism* (w: *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, ed. Irving Howe [New York: Horizon, 1967], s. 222).

Werner Spies, czołowy badacz Ernsta, wyczerpująco omawia powieści kolażowe w *Max Ernst: Les collages, inventaire et contradictions* (Paris: Gallimard, 1984). W sposób dość kuriozalny Spies stwierdza, że powieści kolażowe Ernsta nigdy nie były przedmiotem zainteresowania ani Benjamin, ani Adorna; stawierdza tak, chociaż sam cytuje list Benjamin do Adorna datowany na czas po publikacji *Une semaine de bonté*: „Chciałbym spotkać Maxa Ernsta. Jeśli mógłbyś coś zorganizować, mógłbyś być pewny mojej gotowości” (s. 177). Wśród wielkiego bogactwa materiału, studium Spiesa zawiera ważną dokumentacyjnie grupę obrazów ukazującą różne źródła wizualne, z których Ernst czerpał dla swoich kolaży (s. 415-455), oraz grupę niepublikowanych listów Ernsta do Tristana Tzary (s. 480-483), a także szczegółowy opis sceny rozpakowywania kolaży w domu Tzary (s. 81).

Charlotte V. Stokes, w *'La Femme 100 têtes' Maxa Ernsta* (dysertacja, University of Washington, 1977, s. 3), interpretuje *La Femme 100 têtes* jako *Bildungsroman*; Gerd

Bauer, w *Max Ernsts Collagenroman 'Une Semaine de Bonté'* („Wallraf Richartz Jahrbuch” 39, 1977), odnosi *Une semaine de bonté* do wzorów we wcześniejszych dziełach literatury; M. E. Warlich, w *Max Ernst's Alchemical Novel: 'Une semaine de bonté'* („Art Journal”, 46 [Spring 1987]), dekoduje ją przez odwołanie się do alchemii; Werner Spies (*Max Ernst: Les collages*, s. 197) odsyła do Rimbauda. Zob. też Evan Maurer, *Images of Dream and Desire: The Prints and Collage Novels of Max Ernst* (*Max Ernst, Beyond Surrealism*, ed. Robert Rainwater, New York: New York Public Library and Oxford University Press, 1986): „*Histoire naturelle* jest w istocie nadrealną poetycką wizją opisującą narodziny świata i ewolucję życia, a jej temat i zasób wyobrażeń odzwierciedla stałe zainteresowanie Ernsta ilustrowanymi książkami i magazynami nauk przyrodniczych, które na początku lat dwudziestych zaczął wykorzystywać jako źródła ilustracji dla swoich kolaży” (s. 59). Maurer odnosi wodny rozdział *Une semaine de bonté* do opisaną przez Freuda historii Dory.

André Breton wspomina rozpakowywanie kolaży Ernsta w *Artistic Genesis and Perspective of Surrealism* (1941; przedrukowany w *Surrealism and Painting*, New York: Harper and Row, 1972, s. 64); odniesienie do ilustracji katalogowych jako „readymades” pochodzi z jego eseju *Max Ernst, 1920* (w: Max Ernst, *Beyond Painting*, New York: Wittenborn, Schulz, s. 177). Aragona odniesienie do ogłoszeń pochodzi z *Max Ernst, peintre des illusions, 1923* (w: Louis Aragon, *Les collages*, Paris: Hermann, 1965, s. 29). Faktycznym źródłem dla obrazów przemalowanych z 1920 roku był *Katalog der Kölner Lehrmittelanstalt* z 1914 roku, omówiony przez Dirka Teubera w *Max Ernsts Lehrmittel*, (w: *Max Ernst in Köln*, Köln, Kölnischer Kunstverein, 1980, s. 206-240).

Stosunek Eluarda do Ernsta opisany został w: Robert Jouanny, *L'amitié magique de Paul Eluard et Max Ernst* (w: *Motifs et figures*, Paris: PUF, 1974); Charles Whiting, *Eluard's Poems for Gala*, „The French Review” (February 1968); Luc Decaunes, *Paul Eluard*, (Paris: Balland, 1982); Elaine Formentelli, *Max Ernst-Paul Eluard, ou l'impatience du désir*, „Revue des Sciences Humaines”, nr 164, (1976), s. 487-504. André Thirion (*Révolutionnaires sans révolution*, Paris: Robert Laffont, 1972) opisuje Eluarda pokazującego fotografię Gali: „La photographie de Gala nue ne quittait pas son portefeuille et il la montrait volontiers: on y voyait un corps admirable qu'Eluard n'était pas peu fier d'avoir mis dans son lit” (s. 200); Patrick Waldberg (*Max Ernst*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1958) mówi o odczuwaniu przez Eluarda Ernsta jako brata, mówi o: ménage à trois w Saint-Brice i Eaubonne. Jean-Charles Gateau (*Paul Eluard et la peinture surréaliste*, Paris: Droz, 1982) widzi w wierszu Eluarda *Max Ernst* wspomnienie sceny, która rzeczywiście rozegrała się w kolońskiej pracowni artysty; w analizie wiersza powiązał on czterokrotne „dans un coin” z grą *quatre coins* (s. 54). Pierwsza część *Maxa Ernsta* brzmi:

Dans un coin l'inceste agile
Tourne autour de la virginité d'une petite robe.
Dans un coin le ciel délivré
Aux pointes des anges laisse des boules blanches.

Dans un coin plus clair de tous les yeux
 On attend les poissons d'angoisse.
 Dans un coin la voiture de verdure de l'été
 Immobile, glorieuse et pour toujours.

A la lueur de la jeunesse
 Des lampes allumées très tard
 La première montre ses seins que tuent des insectes rouges.

Gdy jednak Gateau przechodzi od lektury literackiej do wizualnej i wprowadza modernistyczne pojęcie czworokątnej, płaskiej strony medium Ernsta jako inny sposób interpretacji czterokrotnego użycia przez Eluarda wyrażenia „dans un coin”, to wydaje się, że idzie pod prąd ówczesnej wrażliwości malarskiej tak Eluarda, jak Ernsta. Swój sposób odczuwania kątów obrazu zawdzięczał Ernst malarstwu de Chirico, objawieniu, jakiego doznał, gdy spostrzegł, że włoski malarz potrafił tak wypaczyć klasyczne proscenium scenicznego wydrążenia perspektywy centralnej, że patrzenie w tę przestrzeń i wejście w głąb obrazu prowadzi – stale na nowo – do doświadczenia ponownego cofnięcia się ku płaszczyźnie, tak, jak gdyby próbowało się wejść do centryfugi. De Chirico nie przyjął modernistycznego sposobu zniesienia opozycji między figurą i tłem, polegającego na tym, że jedno z nich – powiedzmy tło – unosi się ku płaszczyźnie, by stać się „figurą” płótna. Raczej, stworzył pewien rodzaj napięcia między nimi; coś bliższego anamorfozie. *Fiat Modes* Ernsta bazowały na tej percepcji, podobnie jak czyniły to obrazy przemalowane, które wysłał do Bretona na wystawę w Au Sans Pareil.

Zygmunt Freud, *A Note upon the 'Mystic Writing-Pad'* (1924), w: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, ed. James Strachey (London: Hogarth Press and the Institute for Psycho-Analysis), t. 19, s. 231.

Na temat okoliczności związku Ernsta z psychoanalizą zob. Werner Spies, *The Return of La Belle Jardinière, Max Ernst 1950-1979* (New York: Abrams, 1971), s. 38; i Elisabeth Legge, *Max Ernst: The Psychoanalytic Sources* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1989).

Własne teksty Ernsta, przedrukowane w *Beyond Painting* (New York: Wittenborn, 1948), konstruuja psychobiografię: „prymarna scena”; paranoidalne przywiązanie do ojca; erotyczne przywiązanie do siostry, która występuje w jego twórczości (*Femmes 100 têtes* i gdzieindziej) przywołana frazą „perturbacje, moja siostra”. Sam artysta wiąże obraz *Souvenir de dieu* z przedstawieniem ojca jako wilka (s. 28), sugerując bezpośrednią relację do Człowieka Wilka do przypadku, opisanego przez Freuda w *From the History of an Infantile Neurosis* (1918), *Standard Edition*, t. 17, s. 3-122. Analizę stosunku Ernsta do przypadku Schrebera zawierają: Geoffrey Hinton, *Max Ernst: 'Les Hommes n'en Sauront Rien'*, „Burlington Magazine”, 117 (May 1975), s. 292-297; oraz Malcolm Gee, *Max Ernst, God, and the Revolution by Night*, „Arts”, 55 (March 1981), s. 85-91.

Hal Foster zanalizował wczesną twórczość Ernsta zarówno w relacji do pierwotnych fantazji, jak i społecznego kontekstu, z którego wyrosło zainteresowanie nimi: *Armor Fou*, „October”, nr 56 (Spring 1991) i *Convulsive Identity*, „October”, nr 57 (Summer 1991).

Refleksje Ernsta na temat jego *Trois visions de demi-sommeil* pochodzą z *Max Ernst parle avec Robert Lebel*, „L'Oeil”, nr 176-177 (August 1969); o jego pojawieniu się na wczesnych seansach „époque des sommeils” opowiada Jacques Baron w *L'an 1 du surréalisme* (Paris: Denoël, 1969, s. 67); przebieg seansu cytowany z Robert Desnos, *Ecrits sur les peintres* (Paris: Flammarion, 1984) – „błękitna pani” jest powszechnie rozumiana jako odniesienie do Gali Eluard.

Werner Spies (*Max Ernst, Loplop: The Artist in the Third Person*, New York: George Braziller, 1983, s. 106 nn.) ustanawia związek między diagramem Oskara Pfistera i *Ukaraniem Dzieciątka Jezus* Ernsta; cytuje tekst Ernsta z 1934 roku, w którym artysta pisze o „słynnym sępie Leonarda, po stuleciach wyczarowanym z ukrycia przez ucznia Freuda” (s. 105). Spies rozważa również identyfikację Ernsta z Leonar-dem w kategoriach jego zaadoptowania ptaka jako alter ego i przyjęcia rozsypującej się ściany jako ekranu projekcji. Nie rozważa jednak innego znaczenia „ekranu obrazu”, które wyłania się z Freudowskiej analizy Leonarda (*Zygmunt Freud, Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood* [1910], *Standard Edition*, t. 11, s. 59-137). Domysł, że fantazja o ptaku była projektowana retrospekcyjnie na opowiadaną mu przez matkę historię o ptaku odwiedzającym go w kołysce, został dodany w przypisie w 1919 roku (rozdz. 2). Freud prezentował ideę i funkcję ekranu pamięci w 1899 roku (*Screen Memories*, w: *Standard Edition*, t. 3, s. 301-322).

Ernst mówi o ptaku jako totemie w *Beyond Painting*, s. 9-10; cytuje Bretona na temat lekcji Leonarda, s. 11; i odnosi to do wynalezienia frotażu, s. 14.

Złudzenie i sen Freuda, jego analizy *Gradivy* Jensonsona, były pisane w 1906 roku (*Standard Edition*, t. 9, s. 3-93). Elisabeth Legge wskazuje, że historia *Gradivy* jest już obecna w jednym z wierszy w *Les malheurs* (zob. Legge, *Max Ernst*, s. 107). Werner Spies analizuje relację między *O pierwszym wyraźnym słowie* i *Złudzeniem i snem* w *Une poétique du collage* (w: *Paul Eluard et ses amis peintres*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1982, s. 66-67).

Analizę wtórnej rewizji zob. Zygmunt Freud, *The Interpretation of Dreams*, tłum. James Strachey (New York: Avn Library, 1965), rozdz. 6, gdzie mówi o „fantazji *readymade*” (s. 533-534) i związku przyczynowym myśli sennych jako *readymade* (s. 530).

Jean La Planche i J.-B. Pontalis, *Fantasy and the Origins of Sexuality*, „The International Journal of Psycho-Analysis”, 49 (1968), s. 10-11.

Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, tłum. Alan Sheridan (New York: Norton 1977), wskazuje na „przynależny do mnie” aspekt percepcji (s. 81); mówi o wczesnym spotkaniu z seksualnością w kategoriach „niedoszłego spotkania”, albo zbyt wczesnie, albo zbyt późno (s. 69); odnosi do *objet a* jako czegoś, co odpadło od ciała (s. 62); podkreśla przypadkową naturę spotkania (s. 58); analizuje automaton i jego substytucje (s. 67); i odpowiada na pytania o kastracji przenikającej wszystkie etapy rozwoju (s. 64). Ponownie mówi o karmieniu piersią i relacjach obiektu w *La relation d'objet et les structures freudiennes*, „Bulletin de Psychologie” 10, nr 7 (April 1, 1957), 429.

John Russell, *Max Ernst: Life and Work* (New York: Abrams, 1967, s. 189), mówi o okolicznościach pracy nad kolażami z cyklu *Femmes 100 têtes*. Spies (*Une poétique de collage*) reprodukuje różne przykłady użycia przez Ernsta dłoni wykonujących magiczne lub naukowe pokazy, zaczerpniętych z *La Nature*: zob. na przykład *Le magicien* (1921) Ernsta i pokaz „multiplikacji jaj” z *La Nature* (s. 54-55). W *Loplop: The Artist in the Third Person* Spies wiąże duże znaczenie dłoni dla Ernsta z faktem, że jego ojciec uczył głuchonieme dzieci i z tego powodu biegle władał językiem migowym.

Przełożył Mariusz Bryl

