

Josef Vojvodik

Siła dotyku : nowoczesność anachronizmu : o filozofii sztuki Georges'a Didi-Hubermana

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (119), 11-28

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Szkice

Josef VOJVODÍK

Siła dotyku – nowoczesność anachronizmu.
O filozofii sztuki Georges’a Didi-Hubermana¹

Zrozumienie teorii i filozofii sztuki Georges’a Didi-Hubermana w całej ich konceptualnej różnorodności i inwencyjności, której dowodzi niemal trzydzieści monografii i cały szereg szkiców, nie jest rzeczą łatwą. Porusza się on niejako w poprzek historii sztuki, konceptualizując i eksplikując swą teoretyczną refleksję zarówno na antycznych maskach pośmiertnych czy freskach Fra Angelica, jak i na obiektach Marcela Duchampa, fotografiach historycznych pacjentek Jeana-Martina Charcota czy też *minimal arcie*. Didi-Huberman koncentruje się na antropologii i „metapsychologii” obrazu, a oryginalność jego filozofii sztuki polega między innymi na nowym, odkrywczym „odczytaniu” wybitnych historyków i teoretyków sztuki XX wieku: Aby Warburga, Aloisa Riegla, a także Waltera Benjamina, Carla Einsteina czy Georges’a Bataille’a. W ostatnim czasie ostrą, polemiczną dyskusję wywołała jego książka o paradoksalności „obrazów mimo wszystko” („images malgré tout”) – tak bowiem zatytułował refleksje nad czterema fotografiami z Oświęcimia, na których „niemal n i c nie widać”, mimo to jednak – właśnie poprzez swą paradoksalność – stanowią one coś niezastępowalnego².

¹ Artykuł jest skróconą wersją tekstu wykładu, wygłoszonego przez prof. Josefa Vojvodíka w Krakowie, 8 czerwca 2009 roku. Wykład ten odbył się w ramach projektu DYSCIPLINY/SZTUKI, współorganizowanego przez Fundację SPLIT, Bunkier Sztuki oraz Katedrę Antropologii i Badań Kulturowych WP UJ. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przypisy pochodzą od autora. Autorka przekładu była w trakcie jego sporządzania stypendystką programu „Start” Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

² Zob. G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.

Szkice

Czy w tak szerokim i bogatym problemowo spektrum teorii sztuki Didi-Hubermana – rozciągającej się między tezą o niewidzialności obrazu a tezą o jego bezpośrednio dotykanej plastyczności; między Vasarim a Warburgiem; między plamami na freskach Fra Angelica a fotografiami z czasopisma „Documents” – możliwe jest dostrzeżenie jakiegoś wspólnego aspektu czy problemu? Sądzę, że tak, i postaram się to wykazać. Aby tego dowieść, zajmę się Didi-Hubermanowską koncepcją „anachronizmu” i antropomorfizmu, a także refleksją nad Benjaminowską teorią aury.

Nie będziemy dalecy od prawdy, stwierdzając, że w centrum uwagi Georges’a Didi-Hubermana znajduje się komplementarny związek wizualności z taktylnością, dotyku z odciskiem, ciała z obrazem, antropomorfizmu z abstrakcją, podobieństwa z niepodobieństwem, widzialności z „czytelnością” obrazu. Wyjątkowość i inspirujący potencjał postawy Didi-Hubermana wobec wytworów artystycznych polega między innymi na tym, że koncentruje się on właśnie na ich specyficznej materialności. Badając na przykład maski pośmiertne lub figury woskowe, interpretuje mechanizm odciskania śladu jako pewien „paradygmat antropologiczny”, fundamentalny i kluczowy, mimo jego deprecjonowania jako „prymitywizmu” i „anachronizmu”. Didi-Huberman – między innymi w swych nowych odczytaniach pozornie anachronicznych tekstów z historii sztuki – rozumie ów anachronizm pozytywnie: jako punkt wyjścia, zasadę, pozostającą w utajeniu, lecz nieprzerwanie oddziałującą. Chociaż pozostawianie śladu może wydawać się czymś nieskomplikowanym pod względem technicznym i łatwym do zrealizowania, sam odcisk nie jest jednak czymś prymitywnym, ponieważ w grze tworzywa, gestu i oznaczania odcisk staje się „podstawową wartością operacyjną”, otwartym horyzontem, „eksperymentem o otwartym zakończeniu”.

Istotnymi dla teoretycznej refleksji Didi-Hubermana pojęciami operacyjnymi, zwłaszcza w interesującym nas tu kontekście, są przede wszystkim „anachronizm” i „paradoks”. W książce *Devant le temps* (2000)³ stwierdza on, że powrót do teorii sztuki, która z czasowego dystansu jawić się może jako nieaktualna, „przestarzała” czy anachroniczna, wydaje się nieodzowny. Nawiązując do refleksji trzech wielkich teoretyków obrazu – Aby Warburga, Waltera Benjamina i Carla Einsteina – pisze on o „paradoksalnej płodności anachronizmu” i wyznacza drogę wiodącą od „archeologii” anachronizmu do jego „nowoczesności”⁴. Podstawową strategią owej „archeologii” i „epistemologii anachronizmu” jest odkrywanie śladów i odcisków, a więc „pracy pamięci”.

Nieprzypadkowo miejsce kluczowe zajmują tu odcisk, dotyk i ślad. Didi-Huberman interpretuje Warburgowskie „formuły patosu” jako „gest psychiczny”: utajony, archaiczny, popędowy, dionizyjski, orgiastyczny, nieświadomy. Z tej per-

³ G. Didi-Huberman *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éd. de Minuit, Paris 2000. Josef Vojvodík korzysta z wydania czeskiego: G. Didi-Huberman *Před časem*, Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, Praha 2008.

⁴ G. Didi-Huberman *Před časem*, s. 20-21.

spektywy „formuły patosu” reprezentują stan afektywny, symptom wypartego traumatycznego doświadczenia, które przenika na powierzchnię dzieła sztuki. Jako takie stają się medium „mnemonicznej energii”, śladem ludzkiego doświadczenia namiętności i bólu, ekstremalnych stanów egzystencji. Warburgowska „siła dotyku”, właśnie w związku z „pracą pamięci”, ma dlatego szczególne znaczenie dla Didi-Hubermana, że pozostaje zasadnicza dla jego własnej metody odkrywania licznych warstw dzieła sztuki. Teoria „formuł patosu” Warburga i jego „Mnemosyne-atlas” stanowią mnemotechniczne medium pamięci kulturowej związane z ideą mnemotechniki momentalnego – przypominającego elektryczne zwarcie – „dotknięcia” owej pamięci, zapośredniczonej przez wizualne dokumenty, od antyku do współczesności. Chodzi tu o ideę subiektywnego zwrotu do przeszłości poprzez intuicję i imaginację, za pośrednictwem których możliwe jest odkrywanie utajonych, zasypanych warstw. Nie przypadkiem Didi-Huberman przypomina fakt, iż Walter Benjamin widział w Abym Warburgu ducha bliskiego znawcy starożytności, Johanna Jakoba Bachofena. W książce o antycznych nagrobkach i starożytnym kulcie nieśmiertelności (*Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, 1859) Bachofen pisze o docieraniu do antyku, które byłoby niezapśredniczone przez moźolną rekonstrukcję źródeł filologicznych i historycznych, lecz podobne „sile i prędkości prądu elektrycznego [...], bezpośrednio dotykowi zabytków”⁵. Jest to więc droga poznania poprzez dotyk, który wywołuje natychmiastowe, błyskawiczne wspomnienie; interpretacyjną energię, zdolną przebudzić to, co zrujnowane, utracone i anachroniczne, do nowego życia. Jak pisze czeski surrealista, Jindřich Štyrský, „dotykać oznacza wspominać”⁶. Idea „szoku”, „błyskawicy”, elektrycznego zwarcia uzyskuje tu nowe znaczenie, które Didi-Huberman w *Devant le temps* ujmuje następująco:

Jeżeli chcemy wniknąć w wielokrotne, stratyfikowane czasy, przeżytki, długie trwanie pamięciowej praprzyszłości, potrzebujemy praterażniejszości aktu wspomnienia: szoku, rozdarcia, zasłony, wdarcia lub wypłynięcia czasu, wszystkiego, o czym tak trafnie mówili Proust i Benjamin, ewokując „pamięć mimowolną”.⁷

Archaicznemu odciskowi, „dotykowi”, właściwa jest zatem „anachroniczna” nowoczesność. Problematyką afektywnie fantazmatycznego potencjału obrazu, dialektyką spojrzenia i dotyku oraz objętości i pustki zajmuje się Didi-Huberman w tekście z katalogu wystawy *L'Empreinte* (1997), opublikowanym niedawno powtórnie pod tytułem *La ressemblance par contact* (*Podobieństwo przez dotyk*, 2008)⁸,

⁵ J.J. Bachofen *Lebens-Rückschau*, w: tegoż *Mutterrecht und Urreligion*, red. H.G. Kippenberg, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1984, s. 11.

⁶ J. Štyrský *Svět se stává stále menším*, w: tegoż *Poesie*, Československý spisovatel, Praha 1992, s. 42.

⁷ G. Didi-Huberman *Před časem*, s. 18.

⁸ G. Didi-Huberman *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Éd. de Minuit, Paris 2008.

a także w książce o „metapsychologii obrazu” – *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (To, co widzimy, patrzy na nas, 1992)⁹. Zaznacza on, że istnieją pewne „sfery informel” obrazu, powstałe poprzez o d c i s k / d o t y k, które dysponują „potęgą” czy „siłą dotyku”; potencjałem prowokującym a n t r o p o m o r f i z m. Owa materialność obrazu – jego „ciało”, „mięso”, które dotyka oka i drażni je – najczęściej jednak pozostaje ignorowana. Jest ona również matrycą wrażliwości i owego „afektywnego dotknięcia”; dotyk zaś – zdaniem Didi-Hubermana – posiada zdolność użyczenia temu, co nieożywione, „magicznej siły” ożywionego.

Obok bezpośredniego performatywnego gestu „wejścia w materię” chodzi tu o jeszcze jeden, zasadniczy – jak się wydaje – aspekt: ambiwalencję odcisku jako czegoś oryginalnego i anachronicznego, a zarazem nowoczesnego; jednostkowego, lecz reprodukowalnego technicznie; odcisku jako dotyku, który zachowuje autentyczną pierwotność lub też, z drugiej strony, traci ją – tak jak rozumiał to Walter Benjamin. Czy zatem odcisk implikuje

auratyczność, czy też może seryjność? Podobieństwo czy niepodobieństwo? Tożsamość czy niemożliwość identyfikacji? Zdeterminowanie czy przypadek? Pragnienie czy żalobę? Formę czy bezkształtność? Identyczność czy zmianę? Znajomość czy obcość? Dotyk czy dystans?¹⁰

Didi-Hubermanowska koncepcja „afektywnego dotknięcia” przez obraz lub rzeźbę okazuje się niezwykle interesująca również w powiązaniu z fenomenologią cielesnego doświadczenia świata i w świecie, tak jak ujmuje ją Edith Stein. Choć zestawienie wydaje się na pierwszy rzut oka niezwykle i zaskakujące, odnajdziemy tu interesujące koincydencje. Spójrzmy choćby na wściekłą krytykę książki Didi-Hubermana *Obrazy mimo wszystko* – a zarzucano mu między innymi rzekomy „katolicki fetyszizm” – i spróbujmy wskazać, dlaczego upiera się on m i m o w s z y s t k o przy niezbywalności obrazów, niezbywalności e t y k i obrazów, nawet w epoce ich bezbrzeżnej inflacji – czy też może w ł a ś n i e w owej epoce.

W swym ostatnim dziele, *Kreuzwissenschaft. Studie über Johannes vom Kreuz* (*Wiedza Krzyża. Studium o św. Janie od Krzyża*), które Edith Stein napisała w sierpniu 1942 niedługo przed śmiercią w Oświęcimiu podkreśla ona szczególne znaczenie i nieodzowność nie tylko obrazów w e w n ę t r z n y c h, lecz również obrazów świata zewnętrznego¹¹. Jednak we wczesnym *Einführung in die Philosophie* (*Wstęp do filozofii*, 1917-1932) Stein pisze o specyficznych zmysłowych cechach rzeczy, o ich szczególnym sposobie istnienia w relacji z naszym cielesno-zmysłowym od-

⁹ G. Didi-Huberman *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éd. de Minuit, Paris 1992.

¹⁰ G. Didi-Huberman *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, DuMont, Köln 1999, s. 10.

¹¹ E. Stein *Kreuzwissenschaft. Studie über Johannes vom Kreuz*, w: tejsze *Gesamtausgabe*, t. XVIII, Herder Verlag, Freiburg–Basel–Wien 2003, s. 132. Wydanie polskie: *Wiedza Krzyża. Studium o św. Janie od Krzyża*, przeł. I.J. Adamska, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1994.

czuwaniem. Rozwija ona interesującą koncepcję, że rzeczy są czymś więcej niż tylko ciałem fizycznym w przestrzeni, ponieważ mają one swe wnętrza (*Inmeres*), które przejawia się jako ich zmysłowa postać. To, c z y m rzeczy są, manifestuje się poprzez ich zachowanie (*Verhalten*). Jak pisze Stein w swej fenomenologicznej interpretacji filozofii Tomasza z Akwinu – rozprawie *Potenz und Akt (Potencja i akt. Studia z filozofii bycia, 1931)* – owo zachowanie rzeczy oznacza ich oddziaływanie (na przykład poprzez blask lub iskrzenie kolorów) na nas, a dokładniej – na naszą c i e l e s n o ś ć. „Zmysłowe dane” rzeczy przenikają nie tylko ciało i duszę, ale także świat wewnętrzny i zewnętrzny¹². Jest to koncepcja, którą rozwinie później Maurice Merleau-Ponty jako teorię obustronnego przenikania tego, co obce, i tego, co własne, ciała widzianego i dotykanego, widzialnego i niewidzialnego. Widzące i dotykające ciało jest w swej istocie również ciałem widzialnym i dotykającym.

Rzeczy, pisze Edith Stein, nie są odizolowane od naszych myśli, lecz stanowią element doświadczanego przez nas świata. Warto zwrócić uwagę, że w odniesieniu do „danych zmysłowych” cielesnego doświadczenia Stein – nawiązując do Tomasza Akwinaty – używa również pojęcia *phantasma*, rozumianego jako czysta jakość, która nie jest wprawdzie możliwa do opisanania, ma jednak szczególnie znaczenie dla cielesnej percepcji i odczuwania. Jesteśmy dotknięci przez owe „fantazmaty” – na przykład kolory, kształty, dźwięki itd. – zanim jeszcze staną się one przedmiotem naszej noetycznej refleksji¹³. W podobny sposób Didi-Huberman ujmuje afektywno-fantazmatyczny potencjał dzieł sztuki i przedmiotów w ogóle, wywodząc go z ich materialności. Problemem tym zajmuje się on między innymi w zbiorze esejów pod tytułem *Phasmes. Essais sur l'apparition (Widma. Eseje o objawianiu, 1998)*¹⁴.

W rozprawie *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* Didi-Huberman pisze o dwóch sposobach widzenia: pierwszym jest widzenie „wierzące”; mowa o nim w Ewangelii św. Jana (20, 8), kiedy uczeń przybył do pustego grobu „i ujrzał, i uwierzył” („*et vidit et credidit*”). Co jednak zobaczył uczeń Chrystusa? Pusty grób, pustą powłokę, nieobecne ciało, które wprowadzi w ruch całą dialektykę wiary. Od tego momentu chrześcijańska ikonologia skupi się na wynajdywaniu najróżniejszych sposobów, w jakie c i a ł o mogłoby opuścić swoje realne, ostatnie miejsce odpoczynku tu, na ziemi. Jak pisze Didi-Huberman, to, co tu w i d z i m y – zaledwie owa powłoka – zostaje jakby zakryte czy wręcz zniesione przez instancję niewidzialnego; to zaś, c o p a t r z y n a n a s, wyparte jest przez hierarchię i n n e g o miejsca eschatologicznej przyszłości¹⁵.

Przeciwnym biegunem ekstatycznego widzenia, które „wierzy”, jest widzenie „tautologiczne”, które, zdaniem Didi-Hubermana, najlepiej charakteryzuje stwier-

¹² E. Stein *Potenz und Akt*, w: tejsze *Gesamtausgabe*, t. X, Herder Verlag, Freiburg–Basel–Wien 1998, s. 240.

¹³ Tamże, s. 244.

¹⁴ G. Didi-Huberman *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Éd. de Minuit, Paris 1998.

¹⁵ G. Didi-Huberman *Ce que nous voyons...*, s. 20.

dzenie Franka Stelli z lat 60.: „Widzimy to, co widzimy”. Artysta – w tym przypadku artysta reprezentujący nurt amerykańskiego *minimal artu* – mówi z cyniczną pewnością tylko o tym, co postrzegać można jako oczywistość. Czy oznacza to odrzucenie utajenia, odrzucenie ukrytego wnętrza rzeczy, o którym pisze Edith Stein, odrzucenie aury, likwidację antropomorfizmu i odkrycie form, które nie potrzebują obrazów, które dadzą sobie bez nich radę? A więc odrzucenie i krytykę tego, co w pewnym sensie konstytuuje istotę widzenia „wierzącego”? Tak, ale tylko na pierwszy rzut oka, rzecz jest bowiem dużo bardziej skomplikowana, niż mogłoby się wydawać. Ów dualizm widzenia musi zostać przezwyciężony dialektycznie. Zdaniem Didi-Hubermana, którego punktem wyjścia jest tu Benjaminowska teoria aury, wiąże się to z ponownym, inwencyjnym przemyśleniem (choćby na przykładzie twórczości takich rzeźbiarzy, jak Tony Smith czy Robert Morris) nie tylko relacji między geometryczną abstrakcją a antropomorfizmem – co wiąże się z dialektyką powłoki i pustki – lecz również związku między anachronizmem, archaizmem a modernizmem. To właśnie Walter Benjamin już w latach 20. XX wieku uświadomił sobie, że rzeczywistość stanowi osobliwą syntezę mitu i nowoczesności; a dokładniej świata nowoczesnej techniki i archaicznego świata symboli. W *Devant le temps*, Didi-Huberman pisze o tych właśnie „anachronicznych konfiguracjach” następująco:

Doszedłem do wniosku, że anachroniczne konfiguracje strukturują obiekty lub problemy historyczne na tyle odmienne, jak na przykład rzeźba Donatella (która zdolna jest połączyć heterogeniczne odniesienia do antyku, średniowiecza i nowoczesności), techniczny proces odciskania śladu (w którym łączą się prehistoryczny gest i awangardowa manifestacja), czy antropologiczna implikacja materii, jaką stanowi wosk (zdolny powiązać długotrwałość odlewów i krótkotrwałość czegoś rozpuszczalnego)... Pomijam tu znamienne tendencje licznych XX-wiecznych dzieł sztuki – od Rodina do Marcela Duchampa, od Giacomettiego do Tony’ego Smitha, Barnetta Newmana i Simona Hantaï – do realizowania takich właśnie „montaży heterogenicznych czasów”, często zresztą dokonywanych z myślą o homogenicznych pod względem formalnym rezultatach.¹⁶

Minimalistyczne bryły i inne ściśle geometryczne obiekty z najnowocześniejszych materiałów przywodzą na myśl egipskie budowle sakralne; modernizm wchodzi tu w dialektyczny związek z anachronizmem i specyficzną formą *a r c h a - i z m u* w tym sensie, że obiekty te reprezentują „sztukę pamięci”, która – co Didi-Huberman szczególnie podkreśla – „potrzebna jest każdemu silnemu dziełu sztuki, aby przetransformować przeszłość w przyszłość”¹⁷.

Również owe minimalistyczne rzeźby mają swoje „wnętrze”, staje się ono jednak dynamiczne. Bryły, kolumny i inne elementarne geometryczne obiekty Tony’ego Smitha, mają według Didi-Hubermana rysy antropomorficzne, dlatego też są dla naszego spojrzenia niepokojące; cechują się one pewnym „człowieczeństwem”, jest to jednak człowieczeństwo pozbawione humanizmu, człowieczeństwo

¹⁶ G. Didi-Huberman *Przed czasem*, s. 21.

¹⁷ Tamże.

„w stadium nieobecności”. Tym, czego tu brakuje, są ludzkie twarze i ciała. Jednak te surowe, geometryczne obiekty odznaczają się czymś, co Didi-Huberman nazywa „potęgą dotyku”. „Człowieczeństwo” jest tu obecne, lecz tylko w stanie niepodobieństwa, jako pozostałość, ślad.

Gdzie wcześniej w historii sztuki spotkaliśmy się z ideą redukcji postaci ludzkiej do podstawowych form geometrycznych? Hans Sedlmayr, w studium *Die „Macchia” Bruegel* („*Macchia*” Bruegla) z 1934 roku, rozwija tezę, że podstawowym elementem kompozycji obrazów Bruegla jest plama koloru, *macchia*¹⁸. Jeśli dłużej przyglądać się będziemy obrazom Bruegla, jego postaci zaczną się rozpadać na części, tracąc swoje konwencjonalne znaczenie. Wiąże się to z faktem, że obrazy Bruegla „skomponowane” są z jednolicie kolorowych, ostro odgraniczonych od siebie płaszczyzn czy raczej plam koloru; najczęściej są to ludzkie ciała, które przyjmują postać podstawowych form geometrycznych: koła, kuli, owalu, walca, stożka, sześcianu. Brueglowskim ideałem – pisze Sedlmayr – mogłoby być „ciało w formie prymitywnego worka bez kończyn”. Równocześnie jednak przedmioty nieożywione uzyskują tu nagle „twarz”, zostają zantropomorfizowane. Sedlmayr powiada: „fizjonomia przedmiotów martwych doprowadzona tu zostaje do skrajności”. Człowiekiem na obrazach Bruegla zmienia się w coś nieznanego, staje się obcą istotą, „człowiekiem na granicy człowieczeństwa”. Sedlmayer, będąc zresztą pod silnym wpływem surrealizmu, ujmuje ów sposób wizualizacji postaci ludzkiej na obrazach Bruegla jako zasadniczą relatywizację kategorii człowieczeństwa; z drugiej jednak strony, spojrzenie na te obrazy wywołuje w widzu poczucie niepokojącego „wyobcowania”. Jak twierdzi Didi-Huberman, jeśli człowiek jako *antrophos* zredukowany zostaje do zwykłej geometrycznej formy, skazany zostaje tym samym na „niepodobieństwo”.

W podobny sposób nasze spojrzenie niepokoi obiekt minimalistyczny, na przykład *Black Box* Tony’ego Smith’a. Geometryczny obiekt, który na nas „patrzy”, niepokoi nasz wzrok wyobrażeniem zanikającego człowieczeństwa. Ale nie tylko tym. Tony Smith tworzy minimalistyczne geometryczne obiekty, które swoją formą przypominają mogą archaiczną egipską budowlę, nie konstruuje ich jednak z piaskowca, lecz ze w s p ó ł c z e s n y c h materiałów, nie starając się imitować przeszłości i pierwotności. Jego dzieło, jak twierdzi Didi-Huberman, n i e j e s t „nowoczesne”, w tym sensie, że chciałoby się zrzec wszelkiej pamięci i przeszłości, n i e j e s t ono jednak również „archaiczne”, w znaczeniu tęsknoty za początkiem, za *arché*. Minimalistyczny obiekt jest zdaniem Didi-Hubermana „dialektyczny” i „autentyczny”, partycypuje bowiem w obu tych sferach.

Nie wolno zapominać, że pojęcia „autentyczności” i „dialektyczności” odsyłają do Waltera Benjamina, dokładniej rzecz biorąc, do jego teorii *aury*, którą Didi-Huberman ujmuje jako „paradygmat wizualny”, możliwość dystansu, który nigdy nie może zostać całkowicie przezwyciężony; dystansu między patrzącym a widzia-

¹⁸ H. Sedlmayr *Die „Macchia” Bruegels*, w: tegoż *Epochen und Werke. Gessamelte Schrifte zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, Mäander Verlag, Mittenwald 1977, s. 274-318.

nym, między spojrzeniem a dotykiem. Didi-Huberman wskazuje, że w Benjaminowskiej koncepcji „obrazu dialektycznego” możliwe jest zniesienie dualizmu między widzeniem „wierzącym” a „tautologicznym”. Aura jest w ujęciu Benjamin na związana z fenomenem oddalenia i bliskości, obecności i nieobecności, przeszłości i terażniejszości, spojrzenia i dotyku, przestrzeni i czasu. Didi-Huberman pisze w tym kontekście o dialektycznym, „podwójnym dystansie” między patrzącym a widzianym. Dystans ów pojmuje Benjamin jako zdolność w s p o m i n a - n i a i w y o b r a ż a n i a; tworzenia wyobrażeń jako obrazów pamięci. Jego zdaniem, w pojęciu a u r y nakładają się na siebie siła spojrzenia (i dotyku) oraz siła pamięci. Doświadczenie auratyczne związane jest z pamięcią, z „pracą wspomniania”. Z tej perspektywy aura stanowi nieświadome – i spełnione – poszukiwanie straconego czasu. Obraz, zwłaszcza zaś obraz fotograficzny, ułatwia ponowne, wewnętrzne przeżycie przeszłości, między innymi z tego powodu, że utrwała on określony moment. Ten zaś znika w przeszłości, właściwie musi zostać zapomniany, po to, by mógł być ponownie ożywiony przez s p o j r z e n i e. Aura jako „osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu”¹⁹, jak pisze Benjamin w *Małej historii fotografii*, uzyskuje tu walor autentyczności, pierwotności pewnego doświadczenia, które wciąż pozostaje produktywne.

Dystans, o którym piszą Benjamin i Didi-Huberman, jest tu kategorią fundamentalną. Dystans jako „szok”, zdolny nas osiągnąć czy – jak pisze Benjamin w rozprawie *O kilku motywach u Baudelaire’a* – dotknąć. To, co uobecnia się w owym szoku, jest czymś niepojmowalnym, ponieważ widziane zbyt szybko wdziera się do naszego wnętrza, byśmy mogli je uchwycić. Dystans, auratyczne oddalenie, rozumieć można – zdaniem Didi-Hubermana – także jako głębię. W pracy *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* odwołuje się on do oryginalnej teorii percepcji dziś już niemal zapomnianego, lecz istotnego przedstawiciela fenomenologiczno-antropologicznej psychologii i psychiatrii Erwina W. Strausa, który w książce *Vom Sinn der Sinne* (*O sensie zmysłów*, 1935), dokładnie w tym samym czasie, co Benjamin, zajmuje się fenomenem oddalenia w odniesieniu do zmysłu wzroku i dotyku. Straus ujmując oddalenie jako elementarną formę odczuwania, której przysługuje specyficzny ontologiczny przywilej, jest ona bowiem „formą odczuwania przekraczającą poszczególne wymiary, czasowo-przestrzenną”²⁰. Tym, co mogłoby szczególnie zainteresować Didi-Hubermana, są dwie rozprawy Strausa z lat 1960 i 1963, w których zajmuje się on fenomenem dystansu i „śladami pamięci”, a więc kategoriami *stricte* Benjaminowskimi. W rozprawie *Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt. Betrachtungen zur „Aufrechten Haltung”* (*Zrodzony, aby widzieć, powołany, aby patrzeć. Uwagi o „postawie wyprostowanej”*, 1963) Straus stwierdza, że dystans jest

¹⁹ W. Benjamin *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż *Anioł historii. Szkice, eseje, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 117.

²⁰ E.W. Straus *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, J. Springer, Berlin 1935.

warunkiem widzenia czegoś innego właśnie jako „innego”, inności w jej pojedynności. Oddalenie otwiera się przed naszym spojrzeniem tylko w akcie kontemplacji, nigdy zaś w działaniu, gdy po coś sięgamy. W spojrzeniu takim urzeczywistnia się pierwsza wielka abstrakcja pojmowania bycia jako takiego, w jego „tak właśnie jest” („*So-Sein*”). Za jego pośrednictwem, pisze Straus, dotykamy owego „co”, które skrywa się i objawia w „tak jest”. To właśnie owo „tak jest” człowiek może unaocznic poprzez obraz i na obrazie²¹.

Obraz, dokładniej zaś obraz dialektyczny – podkreśla Didi-Huberman – jest dla Benjaminowskiej „archeologii pamięci” kategorią niezwykle istotną. Didi-Huberman powraca do „archeologii pamięci” w szeregu swych książek i rozpraw, od tych najwcześniejszych aż po ostatnie, w tym *Obrazy mimo wszystko*. W *Devant le temps* określa on refleksję Benjamina jako całkowicie nowatorską „grę z pamięcią”, dodając:

Benjamin, podobnie jak Warburg, lecz w sposób jeszcze bardziej finezyjny, wprowadził w ruch poznanie, a dokładniej poznanie historyczne. [...] Benjamin zwraca się ku modelowi dialektycznemu, widząc w nim sposób wymknięcia się trywialnemu modelowi „ustalonej przeszłości”. [...] Historyk musi zatem umieć podporządkować swoje własne poznanie – i formę swej narracji – czasowym nieciągłościom i anachronizmom.²²

Kwestią kluczową dla Benjaminowskiego pojęcia historii – a tym samym przeszłości i jej powtórnego uobecniania – jest pytanie, jak mówić o historii w kontekście chaosu wszystkich potencjalnych zdarzeń. Jak można w ogóle uzyskać w gład w ów chaos? Benjamin pisze w *Pasażach*: „Tak jak Proust historię swego życia rozpoczyna przebudzeniem, tak też przebudzenie musi rozpoczynać każdą prezentację historyczną; owszem, ta właściwie nie może traktować o niczym innym”²³. To właśnie technika przebudzania chroni obrazy pamięci mimowolnej, dzięki temu, że mijają nas one błyskawicznie jako szok. Benjamin zasadniczo odrzuca XIX-wieczny historyzm jako oficjalny paradygmat niemieckiej historiografii, którego aksjomaty wywodzą się z nauk przyrodniczych, reprezentujących domniemaną obiektywność wiarygodnych „faktów historycznych”.

Nie przypadkiem w ostatnim rozdziale książki *Obrazy mimo wszystko* Didi-Huberman zwraca się ponownie do Benjamina, a dokładniej do jednego z jego ostatnich tekstów, *Über den Begriff der Geschichte (O pojęciu historii)*. Benjamin posługuje się tam pojęciami eksplicytnie teologicznymi, jak na przykład „dzień sądu

21 E.W. Straus *Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt. Betrachtungen zur „Aufrechten Haltung”*, w: *Werden und Handeln. V.E. Freiherr von Gebattel zum 80. Geburtstag*, herausg. von E. Wiesenhütter, Hippokrates Verlag, Stuttgart 1963, s. 44-73. Przekład angielski: *Born to See, Bound to Behold*, w: *The Philosophy of the Body*, ed. by S.F. Spicker, Quadrangle Books, Chicago 1970, s. 334-361.

22 G. Didi-Huberman *Před časem*, s. 100.

23 W. Benjamin *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posł. Z Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 511 (N 4,3).

ostatecznego”, „słowo ewangelii”. Owo połączenie politycznego i teologicznego poglądu na historię charakterystyczne jest dla ostatniej fazy Benjaminowskiej filozofii historii, zgodnie z którą „sąd ostateczny” wydarza się każdego dnia. Benjamin pisze, że praca historyka polega na zatrzymywaniu obrazów przeszłości, które mijają nas niczym „podmuch powietrza”. Albowiem: „Prawdziwy obraz przeszłości umyka obok. Przeszłość można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyska na wieczne pożegnanie”. Zadaniem historyka – dodaje Benjamin – jest uchwycenie owego „obrazu bezpowrotnej przeszłości, któremu groźbę zniknięcia niesie każda terażniejszość”²⁴. A więc: uchronić obrazy przeszłości nawet za cenę (estetycznego) ryzyka. Wszystko, co w przeszłości, w historii zostało wyparte i zapomniane, o co nikt się nie troszczył, ma dostać drugą szansę, zostać zreaktualizowane przez terażniejsze doświadczenie. „Uratować to, co uległo rozbiciu”: oto znaczenie Benjaminowskiego pojęcia „rozpamiętywania” (*Eingedenk*). Istotne nie jest tu ani o b i e k t y w n e poznanie przeszłości, stanowiące tradycyjne roszczenie historyzmu, lecz stosunek do historii z perspektywy terażniejszości i konieczności, danej aktualnej sytuacji. „Sąd ostateczny”, o którym mówi Benjamin, jest wciąż na nowo rozpoczynaną walką, którą żywi – a między nimi r ó w n i e ż historycy – prowadzą w imię ocalenia dziedzictwa pokonanych. Historia to dla niego nie obraz triumfu silniejszych i zniknięcia słabszych, nie h i s t o r i a z w y c i ę z c ó w, jak u Hegla, u którego historia osądzać będzie l u d z k o ś ć, lecz – wprost przeciwnie – dziejowy „sąd ostateczny”, na którym ludzkość osądzać będzie historię.

Powróćmy w tym miejscu do komplementarnego związku wizualności z taktylnością, dotyku z odciskiem, ciała z obrazem, widzialności z niewidzialnością, podobieństwa z niepodobieństwem. W interesującej monografii *Fra Angelico. Dissemblance et figuration (Fra Angelico. Niepodobieństwo i figuracja, 1990)* Didi-Huberman, nawiązując do teologii inkarnacji Tomasza z Akwinu, zajmuje się osobliwymi, niefiguralnymi plamami na freskach Fra Angelica w klasztorze San Marco we Florencji. Co oznacza owo „niepodobieństwo”, o którym mowa również w kontekście minimalistycznych obiektów? Didi-Huberman twierdzi, że to, co na owych freskach wygląda jak „niepodobieństwo”, jest częścią misterium inkarnacji i równoczesnej „figuracji” człowieka, jako nie-podobieństwa obrazu Bożego. Obraz w sensie *imago Dei* już w teologii prescholastycznej definiuje istotę człowieka. Tomasz z Akwinu podkreśla w swej *Summie teologicznej*, że ów związek z obrazem, *imago*, dotyczy wyłącznie ducha czy też duszy, bynajmniej jednak nie ciała. Ciało ludzkie nie jest według Akwinaty obrazem Bożym; kształt ludzkiego ciała reprezentuje ów pierwowzór jedynie „*per modum vestigi*” – za pośrednictwem ś l a d ó w. Podobnie malarstwo – dodaje Didi-Huberman – musi zadowolić się tym, że będąc świadome własnej niedoskonałości, tworzyć może jedynie „estetykę śladu”. Świadomość niedoskonałości oznaczać jednak może przewyżczenie owej niedoskonałości. Z tej

²⁴ W. Benjamin *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, w: tegoż *Aniół historii...*, s. 415.

perspektywy estetyka Fra Angelica okazuje się estetyką najbardziej ekstremalnej graniczności. Jej celem jest osiągnięcie statusu „obrazu niewidzialnego”. Plamy i zacieki na jego freskach interpretować można by jako „ślady” pragnienia, aby przybliżyć się do niewidzialnego *imago Dei*. Owa „dialektyka niepodobnego” ma swą długą tradycję w tak zwanej teologii negatywnej, związanej z nazwiskiem Dionizego Areopagity²⁵.

W teologii negatywnej nie istnieje żaden eksplicytny znak, za pomocą którego można by było przedstawić Boga, ponieważ Bóg (i boskość) nie stanowi jednej z istot, lecz stoi absolutnie ponad wszystkimi istotami, wyrażalny jedynie jako podobieństwo w niepodobieństwie, bezkształtny kształt, „najczystsze Nic”, jak pisze Angelus Silesius. Bóg „nie ma żadnej formy ani postaci”, jest nieprzedstawialny i niewyraźalny. Zamiast kształtu, figury, postaci – bezkształtność, dysfiguracja, niepodobieństwo. Plama, odcisk, ślad, amorficzność, barwna materia, kamień, które fundują akt i potencję. W myśleniu tym niepodobieństwo staje się ideałem i doskonałością „figury”; w pewnym sensie możliwe jest, twierdzi Didi-Huberman, pojmanie każdej „figury” widzialnego świata jako niepodobieństwa.

Już we wstępie do książki o freskach Fra Angelica Didi-Huberman pisze, że w krużgankach florenckiego klasztoru San Marco, patrząc na plamiste freski, uświadomił sobie ich – na pierwszy rzut oka paradoksalne – podobieństwo w niepodobieństwie do techniki *drippingu* na obrazach Jacksona Pollocka:

Kiedy próbuję sobie dziś przypomnieć, co zatrzymało moje kroki w krużgankach San Marco, myślę, że nie myślę się, stwierdzając, że był to pewien rodzaj „podobieństwa nie na miejscu” między tym, z czym spotkałem się tutaj, w renesansowym klasztorze, a *drip-pings* amerykańskiego artysty, które odkryłem i odkrywałem potem wciąż na nowo wiele lat wcześniej.²⁶

Nie da się oczywiście właściwie zrozumieć i zinterpretować fresków Fra Angelica poprzez *action painting*. Didi-Huberman artykułuje jednak w ten sposób ideę zasadniczą dla swej historycznej i teoretycznej refleksji o sztuce; a mianowicie to, co nazywa on „paradoksalną płodnością anachronizmu”. Punktem wyjścia jest tu myśl, że jeśli historia obrazów jest historią „wielorako zdeterminowanych obiektów”, to trzeba zgodzić się z tym, że owym obiektom, zdeterminowanym również z perspektywy temporalnej, odpowiada „wielorako interpretujące spojrzenie”. Didi-Huberman stwierdza: „Historia obrazów jest historią przedmiotów temporalnie nieczystych, kompleksowych i wielorako zdeterminowanych. Chodzi zatem o historię obiektów polichronicznych, obiektów heterogenicznych lub też anachronicznych”²⁷. Z tej perspektywy obraz jawi się jako „montaż różnic”, który uruchamia wielowarstwową temporalną dynamikę, „niecodzienny montaż heterogenicz-

²⁵ Zob. G. Didi-Huberman *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris 1990, s. 51 nn.

²⁶ G. Didi-Huberman *Před časem*, s. 18.

²⁷ Tamże, s. 19.

nych czasów”. Fra Angelico i abstrakcyjny ekspresjonizm, minimalistyczne obiekty jako reminiscencje egipskiej architektury sakralnej, prehistoryczne odciski ciała i eksperymenty Duchampa: to, co najstarsze, najgłębiej zagrzebane, anachroniczne, postrzegane jest jako coś najnowocześniejszego, i na odwrót: to, co najbardziej nowoczesne, nosi w sobie elementy anachronizmu.

Didi-Huberman pisze o nieodzowności „wielorakiej interpretującej wiedzy”. Nie jest to jednak tylko w i e d z a, lecz również w i d z e n i e; nowe, inne w i d z e n i e. Stwierdzić można, że dzięki innemu widzeniu tego, co przeszłe, pozornie anachroniczne, Didi-Huberman aktualizuje teorię „nowego widzenia” jako podstawowej reguły estetyki uduźwienia. „Widzenie” Didi-Hubermana, a więc i jego podejście do historii sztuki jako całości czy też poszczególnych dzieł, nie jest wyłącznie „nowym widzeniem”; jest ono przede wszystkim „widzeniem zbaczającym”, o którym pisze fenomenolog Bernhard Waldenfels²⁸. Do formalistycznej teorii uduźwienia, w kontekście problematyzującego, „skomplikowanego”, a zatem zdeautomatyzowanego postrzegania, Didi-Huberman nawiązuje w *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, a także w *Devant le temps*, gdzie określa obraz jako „montaż heterogenicznych czasów” i „montaż różnic”, kombinacji idei odizolowanych w czasie.

„P a r a d o k s a l n a p ł o d n o ś ć” anachronizmu? Co to oznacza? Stwierdzić można, że spojrzenie Didi-Hubermana jest spojrzeniem „lateralnym”, by posłużyć się terminem Emanuela Lévinasa, a więc spojrzeniem „z boku”, antytezą spojrzenia frontального z jego rozszczeniem do wiernego ukazania rzeczywistości czy też domniemanej prawidłowości. Owo „lateralne” spojrzenie „z boku” realizuje się jako gest-pęknięcie, rozdarcie powierzchni i destrukcja prymarnego, „powierzchniowego” widzenia na rzecz głębinowego wglądu w to, co do tej pory pozostawało ukryte, niejako „niewidzialne”. Tym, co objawia się pod ową powierzchnią, są właśnie niepokojące odchylenia, luki, sprzeczności i paradoksy, o których dostrzeżenie – jak się wydaje – chodzi Didi-Hubermanowi, w pełni świadomemu ryzyka, że mogą one sprowokować niezgodę, odrzucenie, krytykę. Albowiem, jak pisze filozof Jean-Luc Marion w *La croisée du visible*, to właśnie „paradoks ukazuje to, co widzialne, dzięki temu, że równocześnie mu się opiera czy też, jeszcze lepiej, [że] je odwraca. [...] Paradoks powstaje poprzez ingerencję czegoś niewidzialnego w widzialne”²⁹. Między innymi – lecz nie tylko – na tym opowiedzeniu się z a p a r a d o k s e m zasadzałby się szczególnie inspirujący potencjał myśli Georges’a Didi-Hubermana.

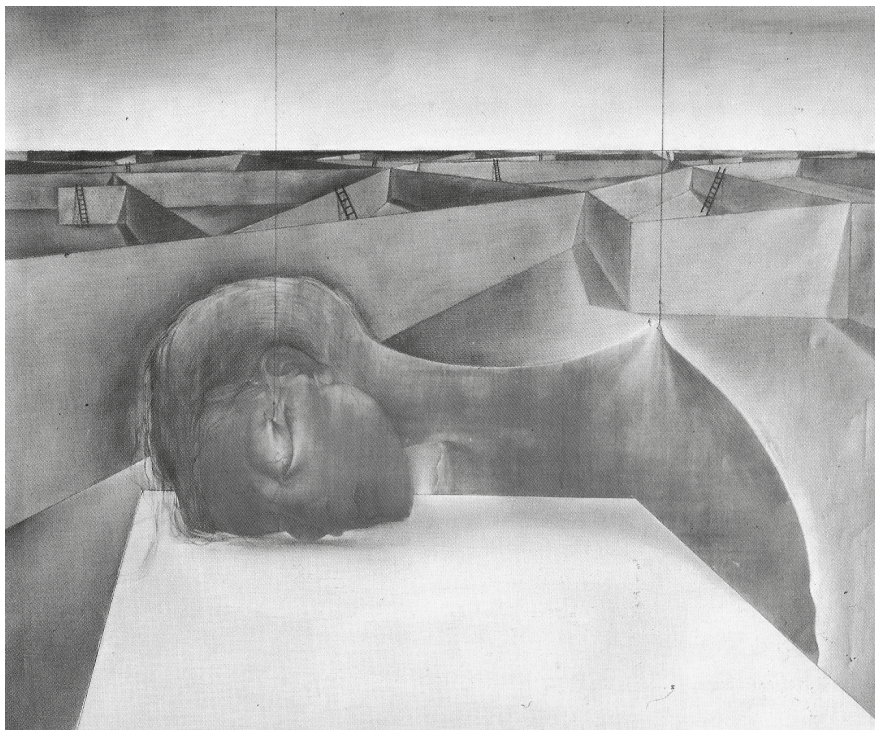
Na obrazach i rysunkach Mikuláša Medka z lat 1950-1953 (m. in. *Bez názvu, Hostina*) powraca motyw brutalnego zranienia powierzchni ciała – zwłaszcza powiek i ust – poprzez przebicie (haczykiem wędkarskim, nożem, strzałą, widelcem), rozdarcie, przecięcie (brzytwą). Na obrazie *Hlava která spí imperialistický spánek*

²⁸ Zob. B. Waldenfels *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999, s. 154-158.

²⁹ J.-L. Marion *La croisée du visible*, Presses Universitaires de France, Paris 2007.

Vojvodik Siła dotyku – nowoczesność anachronizmu

(*Głowa, która śpi snem imperialistycznym*, 1953), który sam Medek określał później jako „idyllę obróconą do góry nogami, czarną idyllę”, powieka śpiącej z głową ułożoną na blacie stołu postaci zostaje przebita haczykiem wędkarskim i wywrócona na zewnątrz, podobnie jak skóra na ramieniu (il. 1). Na obrazie *Hluk ticha* (*Hałas ciszy*, 1950) na haczyk wędkarski nabite są, niczym ryby, ludzkie oczy, odbijające się w powierzchni lustra – głowy kadłubowatej postaci, której kształty jakby wychodzą ze ściany; w identyczny sposób przebite są również ludzkie usta, a w krwawiącą górną wargę i język brutalnie wrzyna się brzytwa.



Il. 1 M. Medek *Hława která spí imperialistický spánek*

Rozdarcie powierzchni ciała, skóry, ewokuje nie tylko mit św. Sebastiana, ale również Marsjasza: rozdarcia czy nawet obdarcia ze skóry jako zranienia czy wręcz zniszczenia ochronnej powierzchni-powłoki ciała, ale także powłoki dźwiękowej. W swej znanej pracy *La Moi-peau* (1985) Didier Anzieu definiuje skórę jako „psychiczny futerał”, jako „obraz, za pomocą którego dziecko we wczesnej fazie rozwoju – wychodząc od swoich doświadczeń z powierzchnią ciała – tworzy wyobrażenie samego siebie jako Ja, zawierającego treści psychiczne”³⁰. W teorii Anzieu

³⁰ D. Anzieu *Das Haut-Ich*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, s. 130.

skóra stanowi ochronną barierę *psyché* (nieświadomości) oraz instancję, która przejmując funkcję filtra porządkującego wymianę i „zapis” pierwszych śladów, a tym samym w ogóle umożliwia powstawanie wyobrażeń. Skóra ludzka jest czymś zarówno organicznym, jak i wyobrażeniowym; jest przepuszczalna i nieprzepuszczalna, jest powierzchnią i głębią, odporna i łatwa do zranienia, jest miejscem bólu i rozkoszy. Z tej perspektywy ambiwalentny jest również gest zranienia, przebicia, rozcięcia na obrazach Medka – implikuje on akt przemocy, na którą wystawiony jest człowiek w totalitarnej dyktaturze; obraz przemocy, zwracającej się przeciwko powierzchni ciała, skóry, jako „symbolicznej formy” indywidualności i tożsamości oraz ich ochronnego „futurału”, który ulega gwałtownej perforacji. Traumatyzacja, rozdarcie powierzchni, granicy, oznacza jednak równocześnie stopniowanie oddziaływania emocjonalnego i afektywnego.

W opozycji wobec totalizacji rzeczywistości Medek stawia na zdemonizowaną przez oficjalny dyskurs realizmu socjalistycznego lat 50. XX wieku ambiwalencję i wieloznaczność. Zarówno ludzka skóra, jak i ściana, która również odgrywa istotną rolę na jego obrazach, stanowią tu materię o r g a n i c z n ą. Ściana nie jest bowiem nieprzekraczalną barierą i granicą, lecz stanowi s k ł a d n i k „mięsa świata”, w nieustannej relacji wobec naszej własnej somatycznej obecności, której doświadczenie – jak twierdzi Maurice Merleau-Ponty w swej ostatniej, niedokończonych rozprawie *Widzialne i niewidzialne* (1964) – realizuje się jako nieustanne spotkanie się spojrzenia z tym, co widziane, dotyku z dotykanym. W ostatnim rozdziale, *Splot – chiasm*, Merleau-Ponty rozwija teorię wzajemnego przenikania się tego, co obce, i tego, co własne, ciała widzianego i dotykanego. Człowiek ze swą cielesną egzystencją, ze swym mięsem (*chair*) otwiera się na świat, tak jak „mięso” świata otwiera się na ciało człowieka. Świat widziany nie jest „w” moim ciele, zaś moje ciało, podkreśla Merleau-Ponty, nie jest „w” świecie widzianym. Ludzkie ciało jest z tego samego „mięsa”, co ciało świata, jest ciałem widzącym i równocześnie widzianym, dotykającym i dotykającym; w owym „skrzyżowaniu” jest chiasmaticznym „żywiołem”, który w swej odwracalności znajduje się zarówno wewnątrz, jak i na powierzchni, rozwinięty i zwinięty w sobie, dla samego siebie i dla innego³¹.

Brutalny „performans” przebicia skóry wędkarskim haczykiem, na którym ciało zostaje zawieszona i podniesiona – tak jak przedstawia je Medek choćby na obrazie *Głowa, która śpi snem imperialistycznym* – wart jest naszej uwagi jeszcze z tego powodu, że antycypuje niemal identyczne, radykalne *Suspension performances* (1976-1988) australijskiego *body artist*, Stelarca, który wielokrotnie zawieszał swe ciało na wielkich hakach (podobnych do wędkarskich haczyków), którymi przebijał je w kilku miejscach. Stelarc pojmując owe ekstremalne, spektakularne performanse jako akt samowyzwolenia poprzez brutalne naruszenie granic własnego ciała. Przebicie powierzchni-granicy ciała – nawet za cenę bólu i zagrożenia – oznacza dla

³¹ Zob. M. Merleau-Ponty *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, Aletheia, Warszawa 1996.

niego usunięcie bariery między przestrzenią publiczną i prywatną a sferą fizjologiczną. Temat bolesnego ranienia powierzchni ciała ma na obrazach Medka z lat 1950-1953 implikację polityczną: ustanawianie powierzchni ciała (i powierzchni obrazu) jako miejsca, w którym przenika się indywidualne i zbiorowe doświadczenie „wstrząsającego huku przeszłych i przyszłych katastrof”³². Na płótnie obrazu, tak jak na płaszczyźnie skóry, „zapisane” zostają ślady, „karby” czasu i doświadczeń; z tej perspektywy powierzchnia ludzkiego ciała i obrazu staje się „Perseuszową tarczą”, odzwierciedlającą realność³³.

Dla obrazów, które Medek maluje około roku 1960, kiedy to porzuca definitywnie malarstwo figuratywne, charakterystyczne jest wyraziste stopniowanie „mowy materii” oraz „uprzedmiotowienie” powierzchni obrazu poprzez plastyczne nawarstwianie barwnego tworzywa, w którym ikonograficzna, wizualna referencja obrazowej płaszczyzny ulega transformacji w referencję fizyczno-taktylną. Ewolucja w stronę malarstwa fakturalnego i teksturalnego nie oznaczała jednak przerwania ciągłości z głównymi tematami obrazów z początku lat 50.; z tematem podatności m i ĩ s a na zranienie, obrazowego napięcia między mięsem a kością, które łączy wizualną antropologię Medka z antropologią obrazów Francisca Bacona.

Szczególne znaczenie odcisku łączy Medka z Vladimirem Boudníkiem, innym niezwykle interesującym artystą czeskiej postawagardy lat 50. i 60., który z rozmaitymi technikami odciskania śladu eksperymentuje już od początku lat 50. Powtórzmy pytanie Didi-Hubermana: czy odcisk implikuje „auratyczność, czy też może seryjność? Podobieństwo czy niepodobieństwo? Tożsamość czy niemożliwość identyfikacji? Zdeterminowanie czy przypadek? Pragnienie czy żałobę? Formę czy bezkształtność? Identyfikacja czy zmianę? Znajomość czy obcość? Dotyk czy dystans?”³⁴. Czy odcisk jest wyrazem anachronizmu, czy nowoczesności; czy techniki reprodukcyjne faktycznie oznaczają zanik pierwotności i autentyczności? Powstanie danej formy w procesie odciskania śladu, zaznacza Didi-Huberman, nigdy nie jest możliwe do przewidzenia; pozostaje ono, wręcz przeciwnie, czymś problematycznym, niepewnym, otwartym. Właśnie to połączenie jest niezwykle istotne dla Boudníkowskiego powtórnego odkrycia odcisku jako gestu. Odcisk jako gest i twórcza reguła jego strukturalnych i aktywnych grafik, a także pozostałych technik graficznych i akcji ulicznych, oznacza pozostawianie śladu autentyczności: środowiska (na przykład fabryki, w której pracował on jako robotnik), tworzywa, materii, narzędzia, samopoczucia emocjonalnego i psychicznego lub momentalnej, teraźniejszej sytuacji. Istotnym aspektem autentyczności jest tu odbicie technik i metod postępowania z tworzywem, a także samego procesu twórczego; mimo że jego integralnym składnikiem jest inscenizacja, która może być wpraw-

³² M. Medek *Hluk ticha*, w: tegoż, *Texty*, Torst, Praha 1995, s. 49.

³³ Zob. F. Pasche *Le Bouclier de Persée*, „Revue Française de Psychanalyse” 1971 nr 5-6 (35), s. 859-870.

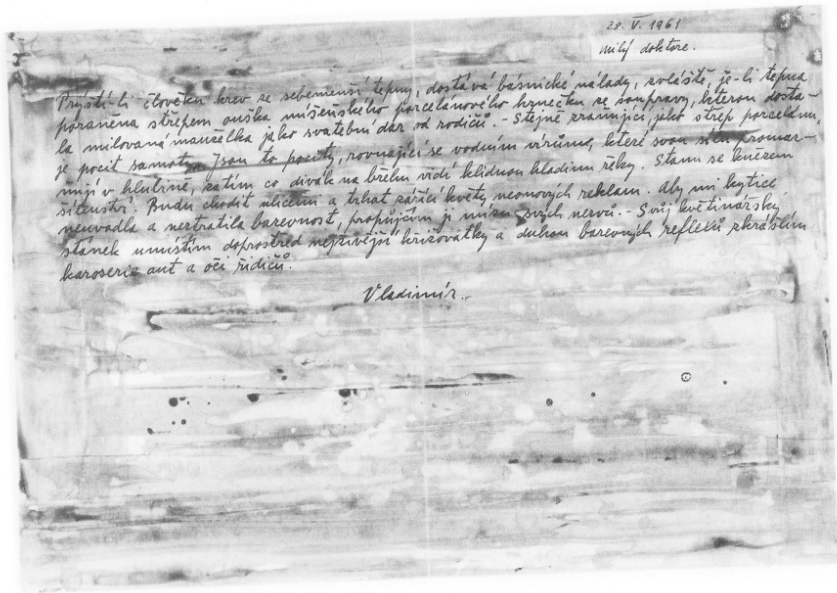
³⁴ G. Didi-Huberman *Ähnlichkeit und Berührung*, s. 10.

Szkice

dzie pojmowana jako iluzja, symulacja i symulakrum, niemniej jednak tylko iluzja, symulacja i symulakrum zdolne są wyrazić bycie, prawdę i autentyczność. Wyłącznie w inscenizacji i poprzez inscenizację mogą się one dla nas uobecnić. W odcisku łączy się przeszłość (poczynając od prehistorii) i moment terażniejszy, anachronizm i nowoczesność. Chwila, uchwycenie momentalnego czy – precyzyjniej – beczasowego „teraz” jest jedną z głównych motywacji Boudníkowskiego procesu twórczego.

Procesualność i performatywność nie są, jak się wydaje, związane u Boudníka z pojęciami prawdziwości, oryginału, oryginalności czy autorstwa, lecz z pojęciami niesubstytucyjności, jednostkowości charakteru pisma, „odcisku”, poprzez który jego sprawca pozostawia swój niepodmienialny, niepodrabialny ślad. Odcisk jest dla Boudníka zawsze również pozostawianiem śladu swej indywidualnej tożsamości. Jednoznaczny nacisk na procesualność, konstrukcję, twórczy gest i jego autentyczność pozwala rozsadzić od środka „przedstawienie” i „reprezentację” jako podstawowe kategorie sztuki tradycyjnej, w tym przypadku oficjalnej, socrealistycznej sztuki akademickiej, której przeciwstawia Boudník autentyczne „Kunstwollen” – swą artystyczną „wołę” jako opozycję wobec rutyniarskiej „umiejętności”.

Już na początku lat 50. Boudník tworzy fotografie i szkice, które częściowo rysowane są sperną i krwią (il. 2). Krwią pisane są również niektóre listy do Bohumila Hrabala. Tworzenie przy użyciu płynów fizjologicznych ma dla Boudníka znaczenie szczególne: pełni ono funkcję nie tylko metonimiczną i mediacyjną, lecz



również symboliczną i wyobrażeniową. Słowo pisane krwią na powrót staje się ciałem, ciało i tekst lub grafika tworzą jedność. Powierzchnia grafiki ze śladami płynów fizjologicznych to inkarnacja ciała, które jest na różne sposoby ranione (poprzez przebijanie, przecinanie, nadpalanie, rozdrapywanie itd.). Związek między tworzeniem obrazu a krwiobiegami ma długą tradycję, sięgającą co najmniej XVII wieku, kiedy to powstawanie obrazu pojmowane było jako „meta-boliczny” proces przemiany materii. Nie chodzi jednak tylko o pozostawienie niepodrabialnie indywidualnego śladu, lecz również – by tak rzec – o negatywne *imitatio Christi*. Pojęcie „stygmatu” najczęściej definiowane jest jako „obraz” i „odcisk”, w tym sensie, że krew staje się inkarnacją cierpienia stygmatyzowanego artysty. Ponadto, pisze Georges Didi-Huberman, krew staje się „operatorem kreacji widzialnego”; odciskiem substancji, bezkształtną plamą, a jednocześnie śladem ciała³⁵. Między krwią a nasieniem istnieje ścisła zależność, polegająca na tym, że krew – jak twierdził Arystoteles – jest materią przyszłego życia, nasienie zaś (niczym logos) – źródłem jego kształtu. Krew i sperma na fotogramach, grafikach i papierze listowym Boudnika nie są realnymi śladami substancji cielesnych. Są krwią i nasieniem obrazu (rozumianego jako *pictura*) w dosłownym, nie zaś metaforycznym sensie tego słowa, jako coś absolutnie i „szorstko” (określenie Medka) realnego, w radykalnej opozycji wobec „bezkrwistego” i „bezpłciowego” akademizmu propagandowych obrazów socrealistycznych.

Opozycje plamy/detalu, powierzchni/głębi, rozkoszy/bólu, erekcji/rezurekcji, ejakulacji/strangulacji uznać można za opozycje fundamentalne i komplementarne dla życia i twórczości Boudnika od momentu jego artystycznego dojrzenia aż po samobójstwo poprzez powieszenie. Boudnik nawiązuje do „dziedzictwa” historycznej awangardy i to nie tylko poprzez świadomość nowoczesności i eksperymentatorstwa, ale również akcjonizm ulicznych performansów oraz manifesty „eksplozjonalizmu”. Tym, co łączy Boudnikowski akcjonizm z akcjonizmem awangardy przedwojennej, jest moment nagłego przeprowadzenia i jednocześnie zniesienia granicy między autorem a publicznością, które performatywnie realizuje się w manifestie i „działaniu”, umożliwiającym momentalną obecność i komunikację, słowo drukowane i mówione. Czyn i momentalność przenikają się w „teraz”, które dla awangardy stanowiło cel sam w sobie. Stwierdzić można, że Boudnik swym twórczym gestem nawiązuje do awangardowej „utopii chwili” w akcie samostworzenia, który przekracza wszelkie granice tego, co estetyczne³⁶. Podobnie jak dla pokolenia awangardy artystycznej początków lat 20. XX wieku doświadczeniem o znaczeniu fundamentalnym była pierwsza wojna światowa, tak dla Bo-

³⁵ G. Didi-Huberman *L'indice de la plaine absente. Monographie d'une tache*, „Travers” 1984 nr 30/31, s. 151-163.

³⁶ Na temat „utopii chwili” zob. zwłaszcza K.H. Bohrer *Absolutna terażniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, wstęp A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003 oraz tegoż *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, przeł. K. Krzemieniowa, wstęp A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005 (przyp. tłum.).

Szkice

udnika i jego pokolenia doświadczenie formujące stanowiła druga wojna, która nie przyniosła wolności, lecz totalitarną dyktaturę. Sztuka niezależna znalazła się wówczas w izolacji, okazywała się nawet zagrożeniem życia.

Przełożyła *Hanna Marciniak*

Abstract

Josef VOJVODÍK
Charles University (Prague)

The Power of Touch – the Modernity of an Anachronism: Georges Didi-Huberman's Philosophy of Art

Georges Didi-Huberman, the philosopher of art and painting theoretician, focuses on a complementary association of visibility and tactility, the touch and the track/mark, the body and the picture (painting), visibility and 'readability' of a painting. His philosophy of art is original as it consists in a basically new inventive 'reading' of the great twentieth-century personages in the history and theory of art: Aby Warburg and Alois Riegl, as well as Walter Benjamin or Georges Bataille. This article focuses on one of the central topics of Didi-Huberman's afterthought: the materiality of a work of art and of touch/track. Dealing with, for instance, posthumous masks or wax figures, he considers impression of tracks/prints to be the fundamental 'anthropological paradigm', showing that the value of track – in spite of its being depreciated as an instance of 'primitivism' and 'anachronism' – proves to be essential and key.