

TOMASZ SZERSZEŃ

## „Documents”, czyli maszyna do deklasyfikacji\*

### Problem podtytułu

Trzy pierwsze numery „Documents” nosiły podtytuł *Doktryny Archeologia Sztuka Etnografia*. Od czwartego numeru z podtytułu znikają *Doktryny*, a ich miejsce zajmuje bardziej pojemne słowo *Różności* (*Variétés*). Na kłopotliwy aspekt pojęcia „doktryna” zwracał uwagę Michel Foucault. Pisał on, że „doktryna” zmierza do rozprzestrzeniania się, „dokonuje też podwójnego ujarznienia, podporządkowuje podmioty mówiące dyskursom, natomiast dyskursy – co najmniej wirtualnym grupom mówiących jednostek”<sup>1</sup>. Usunięcie tego słowa z podtytułu traktować można jako gest przeciwstawienia się tak rozumianemu dyskursywnemu ujarznieniu. W tym miejscu warto również zdać sobie sprawę ze specyficznego znaczenia słowa *variétés*, które we Francji wywodzi się z prasy popularnej i było używane na określenie rubryki, w której na równych prawach funkcjonowały informacje dotyczące przeróżnych dziwnych, wręcz kuriozalnych wydarzeń oraz wiadomości kryminalne, popularna rozrywka i plotki. Słowo to odnosi się również do tradycji paryskich teatrów bulwarowych (tzw. *variétés*) i propagowanej przez nie rozrywki. Od tego momentu podtytuł wyglądał następująco: *Archeologia Sztuka Etnografia Różności*, i w takiej formie przetrwał aż do ostatniego, piętnastego numeru. Alfabetyczna kolejność następowania kolejnych członów i fakt, że wymienione są one bez przecinka – „jednym tchem” – jest bardzo jasnym komunikatem: w „Documents” wszystko jest tak samo istotne. Tak sformułowany podtytuł bierze – dosłownie – w nawias słowo *Sztuka*, stawiając je na równi z *Archeologią*, *Etnografią* i, wreszcie, z *Różnościami*. Relatywizuje tym samym europejskie podejście do estetyki, lokujące ją zwyczajowo w sferze wyidealizowanej „kultury wysokiej”. Krytyczne ostrze wymierzone zostaje tu zarówno przeciwko tradycyjnej, dziewiętnastowiecznej wizji sztuki i estetyki, jak i przeciw podejściu charakterystycznemu dla awangardy, dla której to, co artystyczne, nabiera cech fetyszu i jest zarazem wyrotowym i rewolucyjnym narzędziem przemiany świata. W takim propagowanym w „Documents” ujęciu (które można nazwać antropologicznym) to, co

uznaje się za „sztukę”, jest tylko jednym z wielu możliwych sposobów ludzkiej ekspresji, jednym z możliwych śladów obecności człowieka.

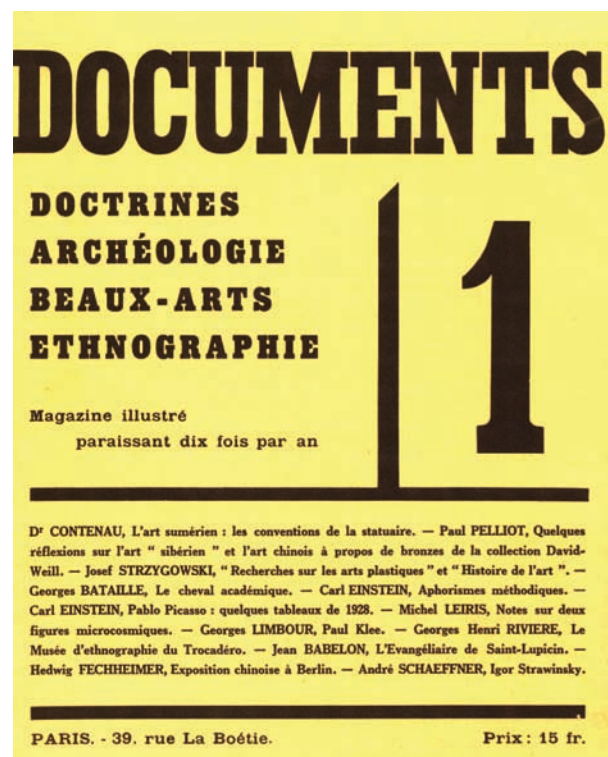
Niezwykle istotne, na co zwraca uwagę Denis Hollier<sup>2</sup>, było umieszczenie w podtytule terminu *etnografia*, zamiast – *sztuka prymitywna*. W tym sensie redaktorzy „Documents” odcinali się od wartościowania kultur i ich wytworów, rzucając wyzwanie europocentrycznemu i, w rzeczywistości, kolonialnemu podejściu do sztuki i wytworów materialnych społeczeństw nieeuropejskich. I choć, oczywiście, w terminie *etnografia* również zawarte jest wartościowanie, nie jest ono aż tak jawnie uprzedmiotawiające: etnografia zakłada jednak, przy całej problematyczności użycia tego słowa w tym kontekście, pewien dialog. Termin *sztuka prymitywna* odsyła do procesów kolekcjonowania i estetycznej kontemplacji. Istnieje tu również pewien sens tej zamiany, który zyskuje wymiar manifestu: użycie w podtytule terminu *etnografia* oznacza fundamentalną niezgodę na traktowanie obiektów nieeuropejskich tylko i wyłącznie w kontekście estetycznym. Niezgodę na wyrwanie ich z ich rytualnego kontekstu. Oznacza również pragnienie innego podejścia do owych obiektów: zakładającego naukową staranność i wynikającą z niej świadomość kontekstu właśnie, w jakim obiekt ten funkcjonował w swojej rdzennej kulturze.

Oddzielną uwagę warto poświęcić pojęciu *archeologii*, które od samego początku istnienia pisma znajdowało się w podtytule. Obecność ta może z pozoru dziwić: o ile zestawianie tego, co etnograficzne (przede wszystkim: nieeuropejskie), z tym, co awangardowe, wydaje się jedną z wielu dobrze zapoznanych praktyk awangardy, to zestawianie tego, co archeologiczne, z tym, co awangardowe, było w drugiej połowie lat 20. (ale i później – dopiero dziś, w kontekście sztuki ostatnich 30 lat, gest ten staje się bardziej oczywisty<sup>3</sup>) działaniem niemalże bez precedensu.<sup>4</sup> Pierwszy aspekt takiej decyzji zdążyliśmy już naświetlić: chodzi o materialność, „rzeczowość” obiektów archeologicznych i ich „dolne” konotacje. Druga kwestia wiąże się z zagadnieniem podobieństwa. Wreszcie trzecia, również niezwykle ważna, ma wymiar równocześnie historiozoficzny, filozoficzny i polityczny. Dotyczy ona dyskusji na temat korzeni kultury europejskiej (a także korzeni kultury francuskiej). Pierwszy opublikowany przez Georges’a Bataille’a tekst – w pierwszym numerze „Documents” – poświęcony był starożytnym celtyckim monetom, które były jednocześnie rodzajem imitacji – w rzeczywistości: deformacją – swego helleńskiego wzorca. W powszechnym oglądzie i wedle kryteriów muzealnych, celtyckie „kopie” zajmowały podrzędne miejsce wobec greckiego „oryginału”. Hierarchia ta opiera się na silnym przeświadczeniu – mającym tu wymiar stereotypu, myślowej kliszy – o wyższości starożytnej kultury grecko-rzymskiej nad kulturą ludów

„barbarzyńskich”. Tymczasem Bataille odwraca to wartościowanie, stwierdzając, że styl „imitacji” nosi w sobie cechy twórczej ekstrawagancji, nie zaś technicznego błędu.<sup>5</sup> Doceniając to, co „barbarzyńskie”, kosztem tego, co należy do greckiego uniwersum – poddanego przez dziewiętnastowiecznych historyków silnej idealizacji – autor *Historii oka* dokonuje deklasyfikującego cięcia, które stawia pod znakiem zapytania europejskie uproszczone rozumienie historii. Jednocześnie rozsądza ono dyskurs muzealny, stawiając ontologiczne w zasadzie pytanie o status kopii i oryginału.<sup>6</sup> Można zasugerować hipotezę, że redaktorzy „Documents”, eksploatując temat celtyckiego (galijskiego) dziedzictwa – w tym celtyckiego sanktuarium „czaszek” w Roquepertuse<sup>7</sup> – odcinali się od grecko-rzymskich korzeni Europy, a konkretnie od powszechnie przyjętego przeświadczenia, które każe widzieć w Europejczykach duchowych spadkobierców Greków i Rzymian, zaś ich kulturę przedstawia jako „klasyczną”, wysoce cywilizowaną, pełną harmonii. Ta Winkelmannowska w duchu wizja, choć na początku XX wieku wielokrotnie już kwestionowana,<sup>8</sup> w świadomości zbiorowej była powszechnie obowiązująca. Tymczasem redaktorzy „Documents” opowiadają się po stronie „chaotycznych” i „dzikich” Celtów – gest ten wymierzony jest w rzeczywistości w europejską wizję świata i człowieka. Wizję, w której szczególną wartość ma to, co piękne, rozumne, harmonijne, oryginalne. Istnieje jeszcze jeden aspekt, pozwalający czytać Bataillowski tekst o monetach w perspektywie bardziej politycznej: Rzymianie byli dla Galów tym, kim Francuzi dla mieszkańców Afryki – kolonizatorami. Sięgnięcie po wytwory kultur celtyckich jest więc ruchem analogicznym do sięgnięcia po sztukę afrykańską. W obu przypadkach chodzi o destabilizację opozycji centrum – peryferie, oryginał – kopia, „wysokie” – „niskie”, kolonizatorzy – kolonizowani, sztuka – dokument etnograficzny/archeologiczny. Z wątkiem tym wiąże się jeszcze jedna kwestia: warto przeanalizować miejsca, do których odsyłają opublikowane w „Documents” teksty archeologiczne. Galia, Bliski Wschód, tereny zamieszkałe przez migrujące ludy węgierskie, itp. Odnoszą się one do kultur, które w starożytności (lub w okresie wędrówek ludów) łączył bardzo ambivalentny stosunek z uniwersum grecko-rzymskim. Interesujące wydaje się tu również użycie (słowo tak ważne wówczas dla Bataille’a), jakie redaktorzy pisma czynią z tematu, który można by nazwać „archeologią bliskowschodnią”. Poruszony zostaje tu wątek wpływów orientalnych na świat grecki, tak przecież istotny dla zobaczenia właściwego obrazu starożytnej Grecji. Jest on, kolejną już w „Documents”, próbą przewartościowania wyidealizowanego obrazu źródeł kultury europejskiej, jego „czystości”, objawiającej się wyparciem tego wszystkiego, co uznać można za *obce, inne*: co nie należało do świata grecko-rzymskiego. Co ciekawe, te

„archeologiczne” rozgrywki użyte zostały w „Documents” do bardziej ogólnej krytyki samej idei źródła i źródłowości jako pewnego mitu, który powraca nieustannie w kulturze europejskiej, pojawiając się również w dyskursie awangardy<sup>9</sup>. Ideę „czystości” redaktorzy pisma zastępują metaforami „spotkania”, „skrzyżowania”<sup>10</sup> tematów, języków i poetyk. Metafory te odsyłają do tego, co zmieszane, zapośredniczone, przeszczepione. Ale można zastosować tu jeszcze inną perspektywę, która traktowałaby pojęcie *archeologii* na sposób znany z tekstów Georges’a Didi-Hubermana. Analizuje on zdjęcie Eugène’a Atgeta przedstawiające paryskiego gałganiarza w swym częściowo zrujnowanym domu – izbie pokrytej w znacznej mierze szmatami i śmieciami, które udało mu się zebrać. Właśnie w tym miejscu, jak sugeruje Didi-Huberman, rozpoczyna się praca archeologa, który zajmuje się „historyczną godnością rzeczy odrzuconych”.<sup>11</sup> W takim układzie rolą archeologii byłoby zajmowanie się „pozostałościami, śladami rzeczy trwałych i samym procesem dekompozycji”.<sup>12</sup> Rola, jaką zajęła archeologia w ideologii „Documents”, wiązałaby się więc ze swoim powrotem – „oddaniem głosu” – temu, co zapomniane, skryte głęboko (w ziemi i w zakamarkach naszej podświadomości), co zostało zepchnięte na margines.

*Archeologia Sztuki Piękne Etnografia Różności (Archeologie Beaux-Arts Ethnographie Variétés)*. Warto zwrócić uwagę, że podtytuł pisma w prowokacyjny sposób omija literaturę: „Documents” zwrócone były przeciwko ustanowionemu przez surrealizm swoistemu



Okładka „Documents” nr 1/1929.

dyktatowi słowa, programowo ignorując językowe eksperymenty, tak bliskie sercu surrealistów. Subiektywności, „wewnętrzności” i przede wszystkim retoryczności literatury przeciwstawiona zostaje „natychmiastowość”, „zewnątrżność” i siła dokumentu, jaką ma – według teoretyków pisma – doświadczenie wizualne. Chodzi tu jednak o coś więcej niż przeciwstawienie się „literackości”. Carl Einstein występował w „Documents” bardzo gwałtownie przeciwko skonwencjonalizowaniu języka, które jest przeszkodą nie tylko dla naszego (tzn. europejskiego) odbioru sztuki, ale i dla percepcji w ogóle. „Posługujemy się słowami niczym ornamentem [...]. Słowa są skamieliną, która wywołuje w nas reakcje mechaniczne”<sup>13</sup> – pisał. Podążając za Einsteinem, redaktorzy „Documents” sugerują pierwotną antynarracyjność obrazu i negatywną, bo wypaczającą sens wizualnych bodźców, rolę pisma. „Paradygmat kultury bez linearnego pisma to sztuka Afryki, Oceanii i Ameryki Środkowej. Prezentowana w „Documents” perspektywa – fizjologiczna materialność sztuki prymitywnej, awangardowego malarstwa i fotografii – sprzeczna z wielkimi narracjami modernizmu, może być uznana za stały znak postmodernistycznej wizji świata”<sup>14</sup> – pisze komentator pism Einsteina, Rainer Rumold. Jako przykład takiego podejścia podaje on właśnie Einsteina i wprowadzone przez niego pojęcia odnoszące się do malarstwa (w tym wypadku dzieł m.in. Hansa Arpa i André Massona), takie jak np. „presymboliczna antynarracyjność”, oznaczająca odejście od linearnego, „retorycznego” sposobu budowy obrazu, kosztem kreacji dających się opisać jedynie w kategoriach utożsamianych ze „sztuką prymitywną” czy przypisanych doświadczeniu halucynacji. Ten zwrot, wymierzony w retorykę, w linearność, w narrację – w słowo w ogóle – miał w „Documents” swoje głębokie konsekwencje. Wiązał się on, na co wskazuje Rosalind Krauss,<sup>15</sup> z odmową użycia metafory. Teksty Einsteina i Bataille’a konsekwentnie zwalczały ustanowioną przez metaforyczność „dwoistość wypowiedzi” i ucieczkę ku „rzeczy samej w sobie”. Widać to wyraźnie choćby w poetyckim eseju Bataille’a *Mowa kwiatów*,<sup>16</sup> gdzie grając z dobrze znanymi skojarzeniami wiążącymi się właśnie z „mową kwiatów”, demaskuje on ich konwencjonalność.

Istnieje tu problem szerszy, który w pewnym sensie został już w tej pracy zasygnalizowany, w kontekście mającego swe źródła w kulturach nieeuropejskich prymacie tego, co nielinearne, co wymyka się narracji i retoryce. Konsekwencją zawartej w „Documents” krytyki linearyzmu – który, za Derridą, utożsamiać można równocześnie z logocentryzmem, semantyzmem i idealizmem<sup>17</sup> – jest rozbitcie spójności językowego dyskursu. Rzeczywiście, ówczesne teksty Bataille’a i Leirisa są programowo antydyskursywne. Jak pisze Denis Hollier: „same deformują się bez końca, poddają się rozbirowi, wymykają się formie: *myślę jak*

*dziewczyna rwąca swą sukienkę*”<sup>18</sup> Miejszem, przestrzenią wewnątrz pisma, w której rodzi się tak pomyślana antydyskursywność, ta deformacja języka, jest *Słownik krytyczny* – stała rubryka istniejąca od czwartego numeru „Documents”. Był on w istocie antysłownikiem: słownikiem niemożliwym, który nie dawał definicji słów, ale pozostawał otwarty na deklasyfikację i działania mające na celu „odwrócenie wiedzy” – jej subwersywne zanegowanie. Następuje w nim, parokrotnie, przekroczenie swojego własnego dyskursu – poetyki tekstu leksykograficznego. Przygotowane przez Bataille’a i Leirisa definicje mieszają rejestry prawdy i fikcji, języka akademickiego i potocznego, powagi i żartu. Pojęcie sensu zostaje przez Bataille’a podane w wątpliwość kosztem ekonomii użycia: „Słownik rozpoczyna się w momencie, gdy nie daje już więcej sensów, lecz zadania dla słów”.<sup>19</sup> „Słowo jest więc miejscem wydarzenia, eksplozją potencjału, nie zaś środkiem wyrażania sensu”<sup>20</sup> – komentuje Denis Hollier, zwracając uwagę na performatywny aspekt użycia języka w „Documents”. Performatywność ta prowadzi w dwa przeciwne kierunki. Pierwszy ma charakter transgresyjny, gdy słowo staje się sposobem i miejscem metamorfozy, mitycznego przekroczenia. Drugi, będący konsekwencją wprowadzania przez Bataille’a do *Słownika* pojęcia *bezformia* (*informe*), prowadzi nas ku temu, co nienazwane i, w rezultacie, do radykalnego zanegowania językowej komunikacji.<sup>21</sup> Tak rozumiany język – który nic nie komunikuje – byłby więc „językiem śmierci”:<sup>22</sup> pozostawiającym ślad swej obecności i zarazem naznaczającym nieobecnością.

Na performatywny aspekt tekstów Bataille’a pisanych dla „Documents” zwrócił również uwagę Roland Barthes w eseju *Les Sorties du texte* [*Wyjścia z tekstu*] – błyskotliwym komentarzu do *Wielkiego palucha u nogi* (tekstu Bataille’a stanowiącego z kolei komentarz dla niezwykłych fotografii Boiffarda, przedstawiających wyabstrahowany z tła, ukazany w wielkim zbliżeniu wielki paluch u stopy). Autor *Mitologii* zwracał w nim uwagę nie na destrukcję dyskursu, lecz na jego przemieszczenie, polegające, dosłownie, na zakwestionowaniu jego centralnej pozycji (*ex-centré*): „sens nie zostaje zniszczony [...] lecz usunięty z centrum, czyniony kulawym”.<sup>23</sup> „Kulawość” – utożsamiona jednoznacznie z wielkim paluchem<sup>24</sup> – staje się sposobem na „wyjście z tekstu” (mamy tu grę słów *orteil* – *sortie*): ucieczkę z ram wyznaczonych przez dyskurs akademicki. Krzysztof Rutkowski z dużym wyczuciem interpretuje tekst Bataille’a i związany z nim komentarz Barthes’a. Zacierając granicę między własnym tekstem a wypowiedziami Bataille’a i Barthes’a, wskazuje, paradoksalnie, na istniejący między nimi rozdźwięk, owo ekscentryczne „rozsuniecie”, źródło kolejnych komentarzy, dokonywanych każdorazowo z pozycji marginesu: „Roland Barthes w *Wychodzeniu z tekstu* wyjaśnił, że

palcówka Bataille'a jest dokumentem szczególnej wagi, ponieważ objawia się w nim mądrość. Ta palcówka jest tekstem, w którym ważna wiedza jawi się tam, gdzie nikt się jej nie spodziewał. Barthes pokazał, że mądrość Bataille'a polega na wyzyskaniu dyskursu naukowego w sposób przewrotny, artystyczny, podwojony, a nawet zwielokrotniony. Oto dyskurs naukowy wzięty w cudzysłów, przesunięty, rozwartry, niekiedy przedrzeźniony i jednocześnie zwodniczo, fałszywie, naiwnie podany jako dyskurs naukowy właśnie.<sup>25</sup> Stosunek Bataille'a do tekstu można nazwać „dramatyzowaniem”: tekst (naukowy) zostaje potraktowany tak, jak gdyby interpretował go aktor. Ważne staje się jego *użycie*.

### Bezformie

To właśnie pojęcie *bezformia* (*informe*) jest najbardziej znanym obecnie wątkiem spośród tych utożsamianych z „Documents”. Stało się tak bez wątpienia za sprawą wpływowej książki Yve-Alaina Bois i Rosalind Krauss zatytułowanej *Bezformie: sposób użycia* [książka ukazała się w dwóch wersjach: po angielsku jako *Formless. A User's Guide* i po francusku jako *Informe. Mode d'emploi*] i wystawy pod tym samym tytułem, która odbyła się w paryskim Centre Pompidou w 1996 roku. Od tego czasu koncept ten zdaje się odziaływać w mocny sposób na interpretacje sztuki współczesnej, odrywając się jednocześnie od swego źródła, czyli od kontekstu „Documents”. Warto wspomnieć, że pojawił się on już wcześniej – redaktorzy pisma odwrócili tylko i wzmocnili jego wymowę. W tekście, który ukazał się niedługo przed tym, jak Georges Wildenstein wyłożył pieniądze na „Documents”, Paul Valéry pisał: „Myślałem często o tym, co bezkształtne. Istnieją rzeczy, plamy, masy, kontury, objętości, które jak gdyby mają tylko egzystencję faktyczną: są przez nas postrzegane, ale nie poznane; nie możemy ich sprowadzić do jedyne go prawa, z analizy ich części dedukować o całości, zrekonstruować ich operacjami rozumowymi. Bo też nie mają innej własności, jak zajmowanie miejsca w przestrzeni... Powiedzieć, że są to przedmioty bezkształtne, nie znaczy powiedzieć, że nie mają one kształtów, ale że te kształty nie znajdują w nas nic, czym moglibyśmy je zastąpić w akcie rysowania czy jasnego rozpoznania. I rzeczywiście, kształty bezkształtne pozostawiają tylko wspomnienie możliwości... Podobnie jak następstwo przypadkowych nut nie jest melodią, kałuża, skała, chmura, fragment narzeża nie są formami dającymi się uprościć. [...] Rzucam na stół zmiętą chusteczkę. Ten przedmiot nie jest do niczego podobny. Zrazu oko widzi tylko bezładne załamania. Mogę poruszyć jeden róg nie naruszając drugiego. Lecz moim problemem jest pokazanie na rysunku tkaniny z jednego kawałka, tkaniny pewnego rodzaju, ścisłości i grubości. Chodzi więc o to, by uczynić zrozumiałą strukturę przedmiotu, który nie ma

w sobie nic określonego”.<sup>26</sup> Intencją Valéry'ego jest odnalezienie formy, sensu, podobieństwa w tym, co „nie jest do niczego podobne”, co nie ma kształtu. Tymczasem wizja redaktorów „Documents” (a w tej kwestii zwłaszcza Bataille'a i Leirisa) jest całkowicie odwrotna. W krótkim tekście, opublikowanym w *Słowniku krytycznym*, Bataille pisał: „Słownik rozpoczyna się, gdy nie daje już więcej znaczeń słów, lecz ich zadania. Tak więc termin *informe* nie jest jedynie przymiotnikiem, który ma dane znaczenie, lecz zwrotem służącym do deklasyfikacji, w sytuacji, gdy uchodzi za pewne, że każda rzecz ma swą formę. To, co ono określa, nie ma praw w żadnym sensie i ulega zawsze zgnieceniu – jak pająk lub dżdżownica. Jednak, by uszczęśliwić akademików, świat powinien mieć formę. To jedyny cel filozofii [...]. Dla odmiany twierdzenie, że wszechświat jest do niczego niepodobny (przypomina nic) i jest bezforemny, równa się powiedzeniu, że wszechświat jest czymś jak pająk lub plwocina”.<sup>27</sup> Przeanalizujmy ten fragment. Po pierwsze, istotny wątek „zadań słów”, który stał się punktem wyjścia dla już tu przywoływanej analizy Rolanda Barthes'a:<sup>28</sup> to performatywne podejście do języka oznacza rezygnację z trwałych sensów i koncentrację na tym, co „w ruchu”, co stwarza rzeczywistość,<sup>29</sup> a nie ją opisuje. Zostawmy to jednak. Bataille mówi dalej coś, co pozostaje kluczowe dla naszej wizji „Documents” jako instrumentu do dekonstruowania porządków i do produkowania inności. *Informe* nie jest normalnym słowem, lecz „operatorem”, zwrotem służącym do deklasyfikacji tego, co ma formę, pisze. Operator, ulegający każdorazowo „zgnieceniu”, a więc z założenia skazany na destrukcję. Dalej zwraca on uwagę na dążenie filozofii do nadawania wszystkiemu kształtu, a więc wizji rzeczywistości, jako czegoś szczegółowo opisanego i poddanego klasyfikacjom, czegoś, czemu charakter nadaje wszechobecna granica (powiązana ściśle z pojęciem formy, kształtu – jak widać, jesteśmy bardzo blisko już przywoływanych rozważań Derridy nt. granic i marginesów filozofii). I ostatnia już kwestia, dotycząca fragmentu ostatniego zdania, gdy Bataille pisze, że „wszechświat jest czymś jak pająk lub plwocina”. Spośród pary „pająk” i „plwocina”, skoncentrujemy się na tej drugiej. Ujawnia się tu cała przewrotność Bataille'owskiego projektu: sformułowanie „coś jak” jest równoważne z „coś na kształt” i jest zarazem mechanizmem powstawania językowej metafory („coś jak coś”; „coś zamiast czegoś”). Jednocześnie uświadamiamy sobie, że użycie słowa „plwocina” unieważnia metaforę – jej dosłowności i „dolności”<sup>30</sup> towarzyszy również, paradoksalnie, „bezkształtność” tego wyobrażenia. W jakimś sensie bowiem ciężko wyobrazić sobie plwocinę: choć zawsze *podobna* – jest ona również jednocześnie za każdym, *inna*... Gdy używamy więc słowa „plwocina” jako metafory *czegoś innego*, wypowiadamy puste zdanie: łańcuch skojarzeń nie uruchamia się,

wyobraźnia poetycka zawodzi. Istotne są tu jeszcze dwie kwestie. Po pierwsze, plwociny nie da się wykorzystać – ani dosłownie (nie da się jej przetworzyć, zasymilować), ani metaforycznie (językowo). Istnieje więc jakby „poza obrotem” (poza wymianą towarową, ale i poza wymianą sensów, jaka następuje podczas tworzenia metafory), nie zostaje poddana procesom symbolizacji. Po drugie, ważne wydaje się, że plwocina łączy się ściśle z językiem – organem mowy. Jednocześnie jest właśnie tym, co tę mowę zaburza (zbyt duża ilość śliny) i co zostaje wypchnięte przez organ mowy poza granice ciała. Jest skutkiem ubocznym procesów mowy, tym, co abiektualne, obrzydliwe, naznaczające (tabu związane z płuciem). Również Leiris w opublikowanym w „Documents” tekście, *Woda na ustach*, wiąże plwocinę z *bezformiem*: „Tuż poniżej oczu uprzywilejowane miejsce zajmują usta, będące organem mowy, otworem oddechowym, jamą, w której przypieczętowuje się pakt pocałunku [...]. Z jednej strony miłość przywraca ustom całą mitologiczną funkcję [...], z drugiej zaś plwocina w jednej chwili rzuca je na ostatni szczebel organicznej drabiny, przydzielając jej funkcję wydalniczą, jeszcze bardziej odrażającą niż rola bramy, przez którą wkłada się pożywienie. Plwocina bliska jest przejawom erotyzmu, gdyż wywołuje w klasyfikacji organów ten sam ‘rzeczny prąd’, co miłość. Podobnie jak akt płciowy w świetle dnia jest czystym skandalem, gdyż sprowadza usta – widzialny znak umysłowości – do rangi najpodlejszych organów, a tym samym zniża całego człowieka do poziomu owych prymitywnych zwierząt, posiadających tylko jeden otwór, czyli nieznaną podstawowego podziału na organ żywieniowy i organ wydalniczy, któremu odpowiada rozróżnienie na prawo i nieprawo [...]. Z tego względu plwocina jest spełnieniem w formie świętokradztwa. Boskość ust jest przez nią codziennie kalana. Jaką bowiem wartość przyznać rozumowi, słowu, a więc i rzekomej godności człowieka, skoro mowa i plwocina pochodzą z tego samego źródła, a zatem wszelki filozoficzny dyskurs przedstawić można jako niestosowny obraz tryskającej śliną oratora? Plwocina jest wreszcie, z uwagi na swą konsystencję, niewyraźne kontury, wilgotność i trudną do określenia barwę, istnym symbolem *bezkształtności*, tego, co niesprowadzalne, nieobjęte żadną hierarchią, miękką, kleistą przeszkodą, skuteczniejszą niż kłody i kamienie w udaremnianiu działań tego, kto wyobraża sobie istotę ludzką jako *coś*”.<sup>31</sup>

Wydaje się, że w „Documents” pojęcie *informe* spełnia równocześnie trzy funkcje. Pierwsza, już zasygnalizowana i obecna w tekstach Bataille’a i Leirisa, wiąże się właśnie z wyjściem poza utarte metafory językowe i oznacza destrukcję znaczeń słów kosztem sposobu ich użycia. Do takiej sytuacji dochodzi w eksperymentalnym *Słowniku krytycznym* – stałej rubryce pisma. Staje się on „słownikiem niemożliwym”: nie daje definicji

słów, lecz jest otwarty na deklasyfikację i odwrócenie wiedzy. *Informe* pełni w nim funkcję strategiczną, określa bowiem to wszystko, co nienazywalne i z czym wiąże się, jak zauważa Denis Hollier, zerwanie komunikacji.<sup>32</sup> Druga funkcja odnosi się do problemu reproduktowanej w piśmie ikonografii. Jest ona zaprezentowana w taki sposób, że często niemożliwe jest rozpoznanie, co w rzeczywistości przedstawia(ją) obraz(y). Reprodukcom fragmentów obrazów towarzyszy malarstwo niefiguratywne czy fotografie przedstawiające zniekształcone obiekty... Wydaje się, że *bezformie* jest tu czymś więcej niż tylko pewną cechą obrazu: staje się formą widzenia. „Spróbujemy zbliżyć oko do takiego miejsca, w którym nie dostrzegamy już konturów wyznaczających granicę obiektu, który staje się *bezforemny*”,<sup>33</sup> pisze Clémentine Deliss, podkreślając, że doświadczenie bezkształtności, bezforemności staje się – czy tego chcą, czy nie – udziałem czytelników pisma. Z kolei etnolog Jean Jamin zwraca uwagę na szerszy kontekst tego zabiegu: „ten efekt *zoomu*, poprzez który forma zacierza się na korzyść funkcji, możemy odnaleźć również w rodzącej się wówczas nowoczesnej etnologii. [...] Znaczenie badanego obiektu będzie odnajdywane nie w jego konturach, ale na poziomie tego, co go otacza. Ten efekt *zoomu* nazywany jest tam, w terenie, kontekstualizacją, tu, w muzeum, dekontekstualizacją”.<sup>34</sup> Dekontekstualizacja przedstawianego obiektu może być więc rozumiana jako wyrwanie go z siatki znaczeń, z kręgu jednoznacznych skojarzeń (wizualnych stereotypów): z objęć tego, co nazywalne. Inaczej interpretuje to zagadnienie Martin Jay, który sugeruje,<sup>35</sup> że Bataille i inni redaktorzy pisma występują tu przeciw klasycznemu i charakterystycznemu dla „wysokiego modernizmu” fetyszowi formy, który zależał od wizualnego dystansu. Trzecie znaczenie *informe* wiąże się – pośrednio – z innym wprowadzonym w „Documents” terminem: chodzi o „wizualną nieświadomość”, pojęcie używane przez Carla Einsteina. Odnosi się ono do takiego widzenia, które cechowałaby swoista „presymboliczność” i które wymykałoby się symbolicznemu porządkowi form tworzących wizualną konstrukcję obiektu i będących dziełem nienaznaczonej symbolizowaniem wyobraźni. Czy takie widzenie jest w ogóle możliwe? Einstein podaje dwa przypadki: halucynację (która pojawia się, jego zdaniem, w kilku sytuacjach: podczas odurzenia narkotycznego, w trakcie rytuału i podczas niektórych prób artystycznych) i marzenie senne. Pozostańmy przy tym ostatnim. W publikowanych w „Documents” tekstach Einstein polemizował z Freudowską wizją marzenia sennego. Zauważył, że Freud wynalazł język, w którym formy nieświadome mogą być interpretowane w racjonalnych kategoriach przez świadomy podmiot. Ten paradoks wiąże się z językowym i figuralnym rozumieniem nieświadomości. Einstein występował przeciw Freudowskiemu rozumieniu i definicji „nieświadomego jako języka” – „języka

przeznaczonego tylko dla interpretatora, który «pozwała mu mówić».<sup>36</sup> Występując przeciw takiemu rozumieniu marzenia sennego, które zakłada istnienie pewnych stałych figur i któremu przypisane są pewne sensory, w rzeczywistości walczył z figuracją. Podkreślał „płynny” charakter marzeń sennych, ich nieokreślony i efemeryczny charakter. W takim ujęciu *bezformie* byłoby tym, co wymyka się władzom wyobraźni, co „poza-symboliczne”.

W tym kontekście należy wspomnieć o dotyczącej tego pojęcia polemice. Chodzi o spór między Yve-Alainem Bois i Rosalind Krauss a Georges’em Didi-Hubermanem, autorem już tu cytowanej książki *Ressemblance Informe* [*Bezforemne podobieństwo*]. Koncepcja Didi-Hubermana jest wcześniejsza – rozwijał ją na seminariach w paryskiej École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) w pierwszej połowie lat 90. i właściwie jest jej wierny aż do dziś. Otóż wszystko mieści się w tytule *Bezkształtne podobieństwo*. Didi-Huberman uznaje, że skoro w interpretacji Bataille’a wszechświat *przypomina nic*, to jednak *coś* przypomina – stawia więc na podobieństwo. Paradoksalne, bo bezforemne. Jego rozważania koncentrują się na zagadnieniu wizualnego podobieństwa: odnajduje on liczne, często bardzo skryte więzi i relacje łączące reprodukcje i ilustracje znajdujące się w różnych numerach pisma. Pokazuje, że źródłem jednego obrazu jest inny – relacje między nimi mają cechy dialektycznego procesu „produkcji obrazów”, produkcji formy. Oznacza to, bardzo sprawę upraszczając, że relacje zachodzące między obrazami przedstawiającymi *nic* mogą sprawić, że powstanie *coś* – jakiś nowy sens.

Wizja Krauss i Bois jest całkowicie odmienna. Stawiają oni na radykalne niepodobieństwo. Yve-Alain Bois pisze: „*informe* to to, co musi być zgniecione (lub wypłute), ponieważ nie ma żadnego sensu, żadnej racji istnienia i ponieważ jest nie do zniesienia dla rozumu. *Informe* stanowi nieasymilowaną stratę, która jest istotą Bataille’owskiego projektu heterologii. Powiedzieć, że wszechświat jest bezforemny [*informe*], oznacza, że nie ma on sensu, a zatem że powinien być zgnieciony jak pająk lub wykształcony niczym śluz. [...] Metafora, figura, temat, morfologia, znaczenie – wszystko, co *coś przypomina/ co jest do czegoś podobne*, wszystko, co składa się na jedność konceptu – jest właśnie tym, co działanie *informe* niszczy”.<sup>37</sup> Widać tutaj, że znaczenie terminu *bezformie* jest postrzegane podobnie do znanych z książki Kristevej *Potęga obrzydzenia*<sup>38</sup> „wymiotów”, które również charakteryzuje nieasymilowalność inności. Ważne wydaje się również, na co zwraca uwagę Bois, absolutnie negatywne znaczenie tak rozumianej bezforemności. Oddajmy raz jeszcze głos Bois: „Druga interpretacja Bataille’owskiego wyrażenia, z którą się radykalnie nie zgadzamy, kładzie nacisk na zwrot *takie jak / jest do czegoś podobne* [...]. To odczytanie, którego dokonał Georges Didi-Huberman

[...] Teoretyczny projekt «Documents» staje się u Didi-Hubermana «antropologią podobieństwa i okrucieństwa». [...] *Informe* jest tu przedstawione jako «rytmiczny warunek formy». [...] Morfologia staje się u Didi-Hubermana podstawową kategorią, zaś metafora – podstawowym operatorem. [...] Słowo *informe* określa tam pewną moc, którą posiada forma, by sama poddać się nieustannej deformacji. [...] W związku z tym najlżejsza odmiana w ludzkiej anatomii, na przykład w malarstwie, może być uznana za przejaw *bezformia*”.<sup>39</sup> Zarzut Bois i Krauss jest więc taki, że u Didi-Hubermana *informe* ma jednak pewną moc metamorfozy. Tymczasem bliższe im jest postrzeganie *bezformia* jako czegoś absolutnie bezużytecznego, niedającego się zasymilować i dalej podzielić. Jego przejawy odnajdują w sztuce współczesnej i powojennej, w twórczości m.in. Lucio Fontany, Roberta Smithsona, Eda Ruschy czy Roberta Morrisa. O ile więc Didi-Huberman widzi w słowie *informe* rodzaj operatora, którego znaczenie jest zawsze „w ruchu” i zależy od sposobu użycia, to dla Bois i Krauss oznacza ono absolutnie niepodzielną i niezdatną do użycia cząstkę języka. Idealnym przykładem ich myślenia jest praca Eda Ruschy pt. *Liquid Words* [*Płynne słowa*], a właściwie jej paradoksalny tytuł: inaczej niż słowa, ciecz jest bowiem niepodzielna w tym sensie, że każdy jej element będzie zawsze identyczny.

Interpretacja Didi-Hubermana ma więc swój pozytywny aspekt – zakłada mimo wszystko jakąś wiarę w „potęgę wizerunków”, w moc ich wizualnej metamorfozy. Tymczasem polemiczna wizja Bois i Krauss opiera się na bardzo silnym czynniku negatywnym. *Bezforemne* jest w niej czynnikiem absolutnie niedyskursywnym: niedającym się zasymilować, niezdatnym do jakiegokolwiek użycia (a więc niepodlegającym prawom rynku), naznaczonym śmiercią i rozpadem. Przykładem tego może być choćby kurz, zalegający na półkach Muzeum Etnograficznego na Trocadéro i sprawiający, że, jak pisze Bataille, staje się ono miejscem „wiecznego snu, królestwem entropii”.<sup>40</sup> Ten entropiczny wątek – tak skrajnie antymodernistyczny – podjęty zostanie wiele lat później (w schyłkowej fazie modernizmu i potem) przez Roberta Smithsona i innych artystów badających procesy rozpadu przestrzeni i destrukcję nowoczesnej architektury.

Patrząc z tej perspektywy, *bezformie* oznaczałoby to wszystko, co absolutnie marginalne, co wypchnięte poza granice, jakie wyznacza rozum. Co dosłownie „nie do zniesienia”. Działające na nasz wzrok podobnie, jak słynny *Kolec w oko* Giacomettiego – i w związku z tym wypchnięte poza granice widzialności; poza obszar, który jest „naznaczony” (symbolizowany) przez naszą wyobraźnię. Redaktorzy pisma zdają się sugerować, że taka radykalna obcość powinna również stać się przedmiotem badania etnograficznego. Etnografia nie może pozostawać obojętna wobec takich wyzwań:

etnografowie powinni rozpoczynać swoje badania tam, gdzie rozum i oko zaczynają zawodzić i wycofywać się na bezpieczne pozycje.

\* Tekst jest fragmentem jednego z rozdziałów pracy doktorskiej Tomasza Szerszenia *Marginesy etnologii i sztuki: „Documents” (1929-30) i Widmowa Afryka (1934) Michela Leirisa*.

#### Przypisy

- 1 Michel Foucault, *Porządek dyskursu*, przeł. Michał Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 31.
- 2 Denis Hollier, *La valeur d'usage de l'impossible*, [w]: tegoż, *Les Dépossédés*, Paris 1993, s. 155.
- 3 Choć można zaobserwować pojawienie się słowa „archeologia” w polu sztuki współczesnej. Jest ono w tym wypadku rozumiane zazwyczaj jako skrzyżowanie (wypadkowa) dwóch innych terminów: genealogii i psychoanalizy. W obu wypadkach chodzi o dotarcie do skrytych głęboko (pod innymi warstwami) sensów i uważną pracę nad ich interpretacją. Por. np. katalog wystawy *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart*, red. Sabine Folie, Wiedeń 2009.
- 4 C.F.B. Miller podaje jeden wcześniejszy przykład takiego działania, który miał miejsce na łamach „Cahiers d'art”, gdzie w jednym z numerów obiekty archeologiczne sąsiadowały ze sztuką Picassa (Dawn Ades, Simon Baker (red.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, The MIT Press 2006, s. 43).
- 5 Tamże, s. 47.
- 6 Co ciekawe, temat relacji między kopią i oryginałem wydaje się jednym z kluczowych zagadnień międzywojennych awangard. Pojawia się on choćby w refleksji nad tematem kolażu/fotomontażu.
- 7 Ma to zapewne związek z publikacją w 1929 roku archeologicznej monografii Henriego de Gérin-Ricard pt. *Le sanctuaire préromain de Roquepertuse à Velaux*.
- 8 M.in. przez Friedricha Nietzschego i Aby'ego Warburga.
- 9 Por. np. Rosalind Krauss, *Oryginalność awangardy* [w]: *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, przeł. różni, Kraków 1997, s. 399-420.
- 10 Metafora „krzyżówki” i „skrzyżowania” rozwijana będzie potem przez Michela Leirisa w jego tekstach o kulturze Antyli – miejscu „skrzyżowania kultur”.
- 11 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000, s. 91.
- 12 Andrzej Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 178.
- 13 Carl Einstein, *Aphorismes méthodiques*, „Documents” 1929, nr 1, s. 32.
- 14 Rainer Rumold, *Painting as a Language. Why not? Carl Einstein in Documents*, „October” 2004, nr 107 (zima), s. 85.
- 15 Rosalind Krauss, *Michel, Bataille et moi...*, „October” 1994, nr 68, (wiosna).
- 16 Georges Bataille, *Mowa kwiatów*, przeł. Krzysztof Matuszewski, „Ogród” 1991, nr 3, s. 239-244. Tekstowi towarzyszyły tam niezwykle zdjęcia kwiatów autorstwa Karla Blossfeldta z cyklu *Urformen der Kunst*, które przez swą sugestywność zdają się unieważniać to, co napisane.
- 17 Jacques Derrida, *Pozycje*, przeł. Adam Dziadek, Bytom 1997, s. 49.
- 18 Denis Hollier, *La Prise de la concorde. Essais sur Georges Bataille*, Paris 1974, s. 55. Fragment o dziewczynie to aforystyczne zdanie Bataille'a, pochodzące z „Documents”.
- 19 G. Bataille, *Informe*, „Documents” 1929, nr 7, s. 382. Jak zauważa Patrick ffrench, komentujący ten fragment Barthes, poprzez „zadanie” rozumie zarówno „pracę słowa” [*le travail du mot*] jak i „przyjemność słowa” [*la jouissance du mot*]. Por. Patrick ffrench, *Documents in the 1970s: Bataille, Barthes and 'Le gros orteil'*, „Papers of Surrealism” 2007, nr 7, s. 10.
- 20 D. Hollier, dz. cyt., s. 55.
- 21 Tamże.
- 22 Wątek ten rozwijali później w swych książkach Michel Leiris i Maurice Blanchot.
- 23 Tamże, s. 273.
- 24 ffrench, dz. cyt., s. 12.
- 25 Krzysztof Rutkowski, *Paluch*, „Konteksty” 2007, nr 3-4, s. 257.
- 26 Paul Valéry, *Degas, taniec, rysunek*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1993, s. 49-50. Oryginał ten książki ukazał się w 1936 roku w wydawnictwie Ambroise'a Vollarda, jednak większość składających się na nią fragmentów (w tym ten o bezkształtności), zostało ogłoszone znacznie wcześniej.
- 27 G. Bataille, *Informe...*, s. 382.
- 28 Roland Barthes, *Les Sorties du texte*, [w]: Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris 1984.
- 29 W tym kontekście warto przywołać raz jeszcze komentarz Denisa Holliera, który pisał, że w „Documents” „słowo jest miejscem wydarzenia, eksplozją potencjału, nie zaś środkiem wyrażania sensu”.
- 30 „Dolność” rozumiana tu jako coś „absolutnie materialnego” i niepoddającego się rozkładowi na „części pierwsze”. To materia w rozumieniu gnostyckim. Por. G. Bataille, *Le base materialisme et gnose*, „Documents” 1930, nr 1, s. 2.
- 31 Michel Leiris, *Woda na ustach*, przeł. Tomasz Swoboda, „Literatura na Świecie” 2010, 7-8, s. 224.
- 32 D. Hollier, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Paris 1974, s. 55.
- 33 Clémentine Deliss, *Notes pour „Documents”*. *Quelques réflexions sur l'exotisme et l'erotisme en France pendant les années trente*, „Gradhiva” 1987, nr 2, s. 70.
- 34 Jean Jamin, *Documents et le reste... De l'anthropologie dans les bas-fonds*. „La Revue des Revues” 1994, nr 18, s. 22.
- 35 Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993, s. 228.
- 36 Por. R. Rumold, dz. cyt., s. 85.
- 37 Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless: A User's Guide*, MIT Press 1997, s. 79.
- 38 Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręci*, przeł. Maciej Falski, Kraków 2007.
- 39 Y.-A. Bois, R. Krauss, dz. cyt., s. 79-80.
- 40 G. Bataille, *Poussière*, „Documents” 1929, nr 5, s. 278.