
Prezentacje

Wartość użytkowa bezformia*

Yve-Alain Bois

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 212–226

DOI: 10.18318/td.2024.5.12

Praca wykonana w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki pt. *Atlas. Antropologia wizualności*. Grant nr NPRH/U22/SN/496414/2021/10.

Być może *Olimpia* Edouarda Maneta nie jest pierwszym modernistycznym obrazem; to zaszczytne miejsce przyznaje się zwykle *Śniadaniu na trawie*. Była ona jednak – jak pisze Georges Bataille – „pierwszym arcydziełem, na widok którego tłum całkowicie stracił panowanie nad sobą”, a ten bezprecedensowy skandal nada mu z czasem siłę radykalnego zerwania¹.

Jak zauważa Françoise Cachin w eseju na temat *Olimpii* zamieszczonym w katalogu retrospektywnej wystawy Maneta zorganizowanej w 1983 roku w Paryżu i w Nowym Jorku:

-
- * Pierwsza część rozdziału otwierającego książkę Yve-Alaina Bois i Rosalind Krauss *Formless. A User's Guide* (Zone Books, New York 2000). Książka ukaże się niebawem nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria (tytuł przekładu: *Bezformie: sposób użycia*). Dziękujemy wydawnictwu za zgodę na publikację
- 1 G. Bataille, *Manet*, Rizzoli, New York 1983, s. 16 (przedruk w: *Œuvres complètes*, t. 9, Gallimard, Paris 1979, s. 116). Marie Elbé opublikowała na łamach „Documents” – pod tytułem *Manet i krytyka jego czasów* – wybór niedorzeczności, jakie napisano o jego obrazach, zwłaszcza o *Śniadaniu na trawie* i *Olimpii* („Documents” 1930, t. 2, nr 2, s. 84–90).

Yve-Alain Bois – historyk sztuki, kurator wystaw, autor wielu prac poświęconych sztuce modernizmu i jej reinterpretacjom, m.in. *Painting as Model* (1990), *L'informe: mode d'emploi* (1996), *Art Since 1900* (z Benjaminem Buchlohem, Halem Fosterem i Rosalind Krauss). Przekład polski: *Sztuka po 1900 roku. Modernizm, antymodernizm, postmodernizm* (2023). Ukończył paryską EHESP, gdzie doktoryzował się pod kierunkiem Rolanda Barthes'a. Wykładowca Uniwersytetu Johna Hopkinsa (1982–1991), Uniwersytetu Harvarda (1991–2005) oraz Institute for Advanced Study w Princeton. Współredaktor pisma „October”.

większość reakcji na ten obraz dzieli się na dwa typy. Odbiór formalny skupia się na technicznych, malarskich wartościach, ich nowatorstwie i czerpanej z nich przyjemności [...]. Drugi typ reakcji, dość powszechnie reprezentowany przez krytyków współczesnych artystów, kładzie nacisk na tematykę obrazu².

Pierwszy wyrażony został w 1867 roku w tekście Emile'a Zoli:

obraz jest dla pana zwykłym pretekstem do analizy. Potrzebował pan na-
giej kobiety i wybrał pan Olimpię, pierwszą, która się nawinęła. Potrze-
bował pan jasnych świetlistych plam i umieścił pan bukiet; potrzebował
pan czarnych plam i umieścił pan w rogu Murzynkę i kota³.

Nie był to pierwszy raz, kiedy broniono podobnego podejścia (twierdzenia Zoli powtarzają mniej więcej stanowisko przyjęte cztery lata wcześniej przez Charles'a Baudelaire'a w odniesieniu do Delacroix), ale po raz pierwszy sta-
ło się ono wiarygodne. I takie pozostało przez długi czas, a pod pewnymi
względami nadal pozostaje. To odczytanie uczyniło Maneta „pierwszym mo-
dernistycznym malarzem”⁴. Drugie odczytanie jest ikonograficzne: kwestio-
nuje ono krótkowzroczność Clementa Greenberga, który w obrazie Maneta
chciał widzieć jedynie „szczerłość, z jaką akceptuje płaską powierzchnię, na
jakiej jest namalowany”, i zastanawiał się głównie nad tożsamością motywu

2 F. Cachin, hasło *Olimpia*, w: *Manet 1832-1883*, przeł. E. Van Haagen, J. Wilson Bareau, Metropolitan Museum of Art, New York 1983, s. 176.

3 E. Zola, *Nowy sposób malowania – Edouard Manet, 1867*, w: tegoż, *Śluszna walka. Od Courbeta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, wyb. G. Picon, przeł. H. Morawska, PIW, Warszawa 1982, s. 72-73.

4 C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, 1960, w: tegoż, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, redakcja i przekład G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 48. W swojej krytyce Greenberga Leo Steinberg odwołuje się do eseju Baudelaire'a *Dzieło i życie Delacroix*, gdzie jako „katów lub rozpustników” – zależnie od tego, czy chodzi o „członki obdzieranego ze skóry męczennika”, czy o „ciało omdlewającej nimfy” – określa on wszystkich widzów, którzy skupiają się na przedstawionym temacie (Baudelaire pisze: „Dobrze narysowana postać sprawia przyjemność nie mającą nic wspólnego z tematem. Rozkoszna lub straszna, swój urok zawdzięcza jedynie arabesce, którą kreśli w przestrzeni”, w: C. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 379). L. Steinberg, *Other Criteria*, w: tegoż, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London–New York 1972, s. 64.

(luksusowa kurtyzana czy zwykła ulicznica?) oraz jego źródłami (od Tycjana i Goi po zdjęcia pornograficzne).

Forma czy treść – ta stara metafizyczna opozycja wydaje się nie do uniknięcia w literaturze dotyczącej Maneta, *Olimpii* zaś w szczególności. Istnieją wprawdzie wyjątki, ale są przez specjalistów ignorowane⁵. Tak więc krótkie podsumowanie Françoise Cachin okazuje się bardzo prawdziwe.

Istnieje jednak w tym rachunku jednostka osobliwa: Bataille stawiany jest po stronie formalizmu, obok tych, którzy przyznają prymat malarskim aspektom dzieła. Na pierwszy rzut oka nie jest to zaskakujące, zważywszy, że Bataille nieraz powtarza frazę o „kryzysie tematu”, zacieśnia pętlę wokół tego, co zwie elokwencją, redukuje malarstwo do ciszy, wymazuje tekst będący jego podszyciem i uznaje, że temat to „tylko p r e t e k s t [wyróżnienie w oryginale] dla samego obrazu”⁶. Przy bliższym wejrzeniu okazuje się jednak, że przemawia tu nie tyle Bataille, ile raczej André Malraux, którego Bataille parafrazował, cytując wcześniej jego zdanie na temat *Rozstrzelania cesarza Maksymiliana* (1868-1869) (Malraux żartował, że płótno Maneta jest „tym samym, co Goi *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808* (1812), jeśli tylko pominie się to, co tamten obraz oznacza”⁷). Bataille wydaje się z tą opinią zgadzać, ale przydaje jej swoisty ton:

5 Trzy godne odnotowania wyjątki to obszerny esej Michaela Frieda *Manet's Sources. Aspects of His Art, 1859-1865*, który wypełnił cały numer „Artforum”, marzec 1969 (przedruk w: M. Fried, *Manet's Modernism*, University of Chicago Press, Chicago 1996, s. 23-135); artykuł Jeana Claya *Ointments, Makeup, Pollen* („October”, Winter 1983, nr 27, s. 3-44); oraz książka T.J. Clarka *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers* (Knopf, New York 1985), w której cały długi rozdział poświęcony został *Olimpii*. Clay, wyczulony na wszelkie obecne u Maneta perwersje i zmiany tonu, otwarcie (i często) wskazuje na swój dług u Bataille'a. Clark przywołuje Bataille'a tylko raz, w przypisie (s. 137-139), zauważając, że stanowisko Bataille'a ma niewiele wspólnego ze zwyczajową interpretacją modernistyczną, dodając, że pod pewnymi względami (zwłaszcza w przeświadczeniu, że *Olimpia* nie czerpie z żadnych ustalonych stereotypów) jest mu ono bliskie. Z kolei Fried twierdzi, że Manet jest pierwszym modernistycznym malarzem w bardziej fundamentalnym sensie, niż to zakładał Greenberg: Manet, zdaniem Frieda, łączy różne źródła (hiszpańskie, włoskie, holenderskie, francuskie – gdy chodzi o szkoły malarskie) i różne gatunki (w wypadku *Śniadania na trawie* – pejzaż, martwą naturę, akt, malarstwo rodzajowe) w jednym obrazie, tak by stworzyć nową kategorię ponad tamtymi podziałami, kategorię, którą będzie samo Malarstwo (zob. zwłaszcza s. 505, przypis 224). W optyce Frieda Manet jawi się zatem jako fundator ontologicznej jedności, jest to więc biegunowe przeciwieństwo w stosunku do interpretacji Bataille'a.

6 G. Bataille, *Manet*, s. 48 (*Œuvres complètes*, t. 9, s. 133).

7 G. Bataille, *Manet*, s. 45 (*Œuvres complètes*, t. 9, s. 131).

Na pozór mord dokonywany chłodno, metodycznie przez pluton egzekucyjny nie dopuszcza obojętnego sposobu potraktowania; temat tego rodzaju byłby niczym, gdyby dla każdego z nas nie pozostawał obciążony znaczeniem. Tymczasem Manet podchodzi doń z kamienną obojętnością, którą widz, co zdumiewające, w pełni podziela. Maksymilian wygląda jak martwy ząb zatruty prokainą [...]. Manet ustawił część modeli w pozie umierania, część w pozie zabijania, ale wszyscy mniej lub bardziej od niechęci stoją tu, jakby właśnie „kupowali pęczek rzodkiewek”⁸.

„Martwy ząb zatruty prokainą”, „pęczek rzodkiewek” – trudno o coś bardziej banalnego. Bataille traktuje semantyczną deflację w obrazie nie tyle jako prosty brak, ile jako przemoc, desublimacyjny akt agresji (mimo że nie wspomina o często deklarowanej przez Maneta niechęci do malarstwa historycznego, uznawanego wówczas za najbardziej szlachetny gatunek). Analiza tego obrazu w tekście Bataille’a poprzedza rozważania dotyczące *Olimpii*, której poświęca on cały rozdział. Ale ton brzmi znajomo: obojętność Maneta to nie prosta ucieczka do wieży z kości słoniowej „czysto formalnego eksperymentu”, lecz atak.

„*Olimpia* jest negacją [...] mitycznego Olimpu”⁹ – stwierdza Bataille. Nie tylko dlatego, że Manet lekceważy *decorum* Tycjanowskiej *Wenus z Urbino* (chwyt, który – jak zauważył T.J. Clark – w tamtym czasie przeszedł prawie niezauważony) oraz że namalował kobietę, która bez wątplenia jest prostytutką (temat kurtyzany, nawet nagiej – jak przypomina Clark – bynajmniej nie był nieobecny w malarstwie pompierów)¹⁰. Co więcej, Bataille krytycznie zareagował na słowa Paula Valéry’ego o „szczyście nieczystości” i „bestialskiej westalce absolutnej nagości”, opisujące *Olimpię* jako typ idealny, wzorcową przedstawicielkę rodzaju. Jeśli *Olimpia* wywołała skandal – twierdzi Bataille – to dlatego, że Manet odrzucił w tym obrazie różne kody ideologiczne i formalne, regulujące przedstawienie aktu – kody erotyczne, mitologiczne, czy nawet realistyczne (Courbetowi się ona nie spodobała). Temat Maneta nie mieści się „nigdzie – mówi Bataille – ani w bezbarwnym świecie naturalistycznej prozy, ani w upostaciowanym przez Couture’a, świecie absurdalnych fikcji akademickich”; w tym właśnie wykorzenieniu, z dala od użytych przez

8 Tamże, s. 48 (*Œuvres complètes*, t. 9, s. 133).

9 Tamże, s. 66 (*Œuvres complètes*, t. 9, s. 145).

10 T.J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Knopf, New York 1985, s. 94, 111 i n.

Valéry'ego klisz, znajdujemy *Olimpię* (i stąd też nieprzystępny, bo niedający się rozszyfrować, charakter jej seksualności)¹¹.

Dla Bataille'a to wykorzenienie, które nazywa też „ześlizgiwanie się”, stanowi sekret Maneta: prawdziwym celem jego sztuki jest zawód, „nie-spełnienie oczekiwań”. To samo wykorzenienie dostrzega on także w *Rozstrzelaniu cesarza Maksymiliana*, *Śniadaniu na trawie* i *Koncertcie w ogrodzie Tuileries* (1882):

W każdym z tych obrazów zamiast oczekiwanych teatralnych form Manet oferował surowość „tego, co widzimy”. I za każdym razem okazywało się, że zawiedzione oczekiwania publiczności jedynie podwajały efekt szokującej niespodzianki wywoływanej przez obraz.

Stąd podejrzliwość Bataille'a wobec modernistycznych odczytań:

Można zarzucić Malraux, że nie podkreślił magicznego działania dziwnych, na pół skrytych zabiegów, o których tu mowa. Zauważył decydujące kroki Maneta, od którego zaczyna się nowoczesne malarstwo ze swą obojętnością wobec tematu, ale nie dostrzegł zasadniczej różnicy między podejściem Maneta a obojętnością na temat manifestowaną przez impresjonistów. Nie zdołał uchwycić tego, co nadaje *Olimpii* [...] jej wartość jako pewnej operacji¹².

11 G. Bataille, *Manet*, s. 62-63 (*Œuvres complètes*, t. 9, s. 141-142). W bardzo podobny sposób T.J. Clark analizuje skandal, jaki wywołała Olimpia: jej postać w istocie nie podejmuje roli kurtyzany, a przy tym opiera się konwencji aktu, również erotycznego, nie jest bowiem uległa, a jej dłoń nie staje się listkiem figowym (jest falliczna). Zob. T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, s. 131-146.

12 G. Bataille, *Manet*, s. 76-78 (*Œuvres complètes*, t. 9, s. 151). W recenzji kilku prac o impresjonizmie, którą opublikował w 1956 r. na łamach „Critique” (rok po wydaniu książki o Manecie), Bataille powraca do tej kwestii, zapewne, by uniknąć możliwego nieporozumienia: „Manet z pewnością by zaprotestował, gdyby ktoś szukał w jego obrazach śladu zainteresowań intelektualnych. Ale w tym właśnie, w tej słabo zaznaczonej obojętności wobec tematu (w porównaniu do impresjonistów), lub raczej w otwarciu na nieoczekiwane zainteresowania, powodującym rozbitcie konwencjonalnego systemu, osiąga on mistrzostwo”; *L'Impressionisme*, w: *Œuvres complètes*, t. 12, Gallimard, Paris 1988, s. 375. Operacja „ześlizgiwania się” ma siłę dysfiguracji: w odniesieniu do portretu Georges'a Moore'a (1882-1883) Bataille pisał: „Chyba nigdy twarz ludzka nie została potraktowana jak martwa natura bardziej przekonująco niż tutaj” (G. Bataille, *Manet*, s. 113). W podobnym duchu Clay pisze o „gorgonicznym” wyrazie niektórych portretów Berthe Morisot, wyglądających tak, jakby zostały namalowane „po śmierci” (J. Clay, *Ointments, Makeup, Pollen*, s. 24).

Tak więc Bataille'a nie interesuje ani „forma”, ani „treść”, lecz operacja, która zastępuje oba terminy.

W owej operacji ześlizgiwania się upatrujemy wersji tego, co Bataille nazywa *informe* (bezformiem). Rzecz jasna, nie w tym celu, by uczynić Maneta prekursorem (choć warto zauważyć, że krytycy jego czasów opisywali ciało Olimpii, porównując je nawet do gnijącego trupa, jako „bezforemne”¹³, ani nawet nie po to, by nakreślić genealogię terminu, jak to się czyni w historii idei, ale dlatego, że mamy tutaj do czynienia z p e w n ą o p e r a c j ą (a więc nie z tematem, substancją, pojęciem), która jako taka uczestniczy w bardziej ogólnym ruchu myśli Bataille'a, określanym przezeń jako „skatologia” lub „heterologia” (w sensie historycznym *informe* stanowi pierwszą związaną z nią operację, jaka została odnotowana w jego pismach). Być może Bataille znał *Olimpię* Jeana Dubuffeta (1950), spłaszczoną jak naleśnik, przejechaną przez walec parowy – i być może ten właśnie obraz nasunął mu myśl o ześlizgiwaniu się (oczywiście ześlizgiwaniu ku temu, co niskie). Mógł nie znać *Olimpii* jeszcze bardziej dobitnej w owym ześlizgiwaniu się, którą Cy Twombly namalował w roku 1957 (dwa lata przed ukazaniem się książki Bataille'a o Manecie, pięć lat przed jego śmiercią); a gdyby nawet ją znał, to przypuszczalnie nie miałby środków, by docenić cechującą ją bluźnierczą moc: powierzchnię płótna pooraną graffiti, ciało znoszące atak nieprzyzwoitości. Ale jakie to ma znaczenie? W odniesieniu do *informe* chodzi raczej o dostrzeżenie pewnych operacji, które biorą modernizm pod włos, bez potrzeby odrzucania formalnych pewników modernizmu przez użycie bardziej kojących i naiwnych pewników znaczenia. Przeciwnie, operacje te odcinają się od modernizmu, podważając samą opozycję formy i treści, która ma charakter formalny i opiera się na binarnej logice – uznają ją za pustą i nieważną.

Bataille poświęcił *informe* hasło w *Słowniku krytycznym* „Documents”: piętnaście linijek poprzedzonych dłuższymi hasłami na temat plwociny (*Crachat-âme* Marcela Griaule'a i *L'Eau à la bouche* Michela Leirisa). Kontrast między oddziaływaniem tego krótkiego paragrafu, który stał się dzisiaj tak głośny, a jego widoczną skromnością (umieszczony został na końcu kolumny, w końcowej części ostatniego numeru z pierwszego roku, i nie był w żaden sposób wyróżniony), sprawia, że warto wyjaśnić jego kontekst.

13 Zob. T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, s. 92, 97. Kiedy organizatorzy Salonu, aby wyciszyć skandal, zdecydowali się przewiesić obraz na górę galeryjnej ściany, krytycy zaczęli o nim pisać jako o „pająku pod sufitem” (tamże, s. 85).

Słownik krytyczny „Documents” pozostaje jednym z najbardziej efektywnych aktów sabotażu Bataille’a wobec świata akademickiego i ducha systemu. Skuteczność tego sabotażu wynika z kontrastu między formalnym podstępem – użyciem „formy słownika”, a więc jednego z najbardziej konwencjonalnych i oczywistych wskaźników idei całościowości – a wywołanym przezeń efektem zaskoczenia. Pisarstwo Bataille’a opiera się na podobnych gestach *non sequitur* (określonych jako „kl e k s y” i „ś c i e m y” w eseju *Mowa kwiatów*, który przyprawił Bretona o zgaę): „pęczek rzodkiewek”, „martwy ząb zatruty prokainą” – we wszystkich jego tekstach znajdziemy siermiężne wtrącenia tego rodzaju, których jadowitość po części bierze się z ironii. *Słownik* je gromadzi, funkcjonując jako jedno wielkie szachrajstwo – nic tak bardzo nie pobudzało bluźnierczej energii Bataille’a, jak definicje słów, które nazwał ich „matematycznymi frakami”.

Słownik w rzeczywistości nie jest słownikiem (w każdym razie nie sprawia takiego wrażenia, kiedy zaczyna się go czytać, przeglądając numery pisma): jest niekompletny nie dlatego, że Bataille przestał redagować magazyn w roku 1930, ale dlatego, że nigdy nie był pomyślany jako możliwa całość, co więcej, hasła nie pojawiają się w kolejności alfabetycznej, są rozpisane na różne głosy (mamy na przykład po trzy różne hasła dotyczące „oka” i „metamorfozy”), niewykluczona też jest redundancja. Jej najbardziej pamiętnym przykładem są dwa artykuły pod hasłem *Człowiek*, opublikowane w dwóch kolejnych numerach. Co znamienne, teksty te składają się ze znalezionych cytatów: pierwszy, anonimowy, pochodzący z oficjalnego „Journal des Débats”, relacjonuje obliczenia „wybitnego angielskiego chemika”, który „ustalił dokładnie, z czego składa się człowiek i jaka jest jego wartość chemiczna”; drugi został napisany przez fanatycznego wegetarianina, niejakiego sir Williama Earnshawa Coopera, pochłoniętego arytmetyczną potrzebą „porachowania krwawych win chrześcijaństwa”, z uwzględnieniem liczby codziennie zabijanych zwierząt, którymi się ono żywi¹⁴. Nauka jest użyteczna jedynie wówczas, kiedy bredzi.

14 Pierwsze hasło dotyczące człowieka pojawia się w numerze 4 z 1930 r. (s. 215), tym samym, w którym ukazał się tekst Bataille’a pod tytułem *Figure humaine* [*Ludzka figura*]. Drugie znajduje się w kolejnym numerze („Documents” 1929, t. 1, nr 5, s. 275). Według „Journal des Débats” wyniki obliczeń doktora Maye są następujące: „Tłuszcz z ciała normalnego człowieka wystarczy do tego, by wytworzyć siedem kostek mydła toaletowego. W organizmie znajduje się dość żelaza, żeby wyprodukować średniej wielkości gwóźdź, i dość cukru, by postodzić filiżankę kawy. Fosfor wystarczyłby na 2200 zapalek. Magnez zapewniłby światło potrzebne do wykonania fotografii. Ponadto ludzkie ciało dostarcza potasu i siarki, ale w nieużytecznych ilościach. Te różne surowce, oszacowane według bieżących cen, dałyby sumę około 25 franków”. Jeśli chodzi o cytaty sir Williama (które trzeba przeczytać w całości, by w pełni zrozumieć ich efekt),

Fakt, że Bataille zdecydował się połączyć tytuł *Człowiek* z tymi idiotycznymi wyskokami, wiele mówi o jego strategii degradacji. Chodzi przede wszystkim o humanizm, a zatem wszelkie systemy (Bataille kocha rewolucję ze względu na rewoltę, a nie dla utopii, jakie chce ona zsiścić). Sam wybór terminów, którym poświęcone są słownikowe hasła, jest absurdalną grą, jak gdyby jakiś spóźniony dadaista wysypał słowa z kapelusza (w piątym numerze z 1929 roku pojawiają się takie hasła, jak *Wielbłąd, Kulty, Człowiek, Nieszczęście, Kurz, Gady, Talkie*; kolejne numery zaś podsuwają hasła takie, jak *Rzeźnia, Komin fabryczny, Mięczak, Metamorfoza*), alfabetyczną arbitralność zastępuje bałagan, którego, jak się wydaje, nic nie usprawiedliwia. Oczywiście to zmyłka, ta mieszanina fragmentów została zaplanowana. Nieprzypadkowo – jak wykazał to Denis Hollier – pierwsze hasło w *Słowniku* zostało poświęcone architekturze („ekspresji prawdziwej natury społeczeństw”, symbolowi władzy, najlepszej metaforze metafizyki). „Atak na architekturę” – jak pisze w tym tekście Bataille – „jest, bądź co bądź, koniecznym atakiem na człowieka”¹⁵. I nie jest też przypadkiem, że kolejne hasło (opracowane przez Carla Einsteina) dotyczy słowika, owego „znaku wiecznego optymizmu”, stereotypowego ptaszka-zabawki i symbolu mieszczańskiego sentymentalizmu. Na początku Einstein stwierdza, że wszystkie słowniki podporządkowane są pewnemu prawu („słowa w większości są skamielinami wywołującymi w nas mechaniczne reakcje”), po czym jednocześnie pokazuje i dekonstruuje ten mechanizm, wymieniając banały powtarzane na temat słowika. Tym, co istotne, nie jest jednak sam słowik, ale mechanizm wykluczenia, widoczny w alegoriach, w których zmuszony jest uczestniczyć:

Słowik może być zastąpiony przez: (a) różę, (b) piersi, ale w żadnym wypadku przez nogi, ponieważ zadaniem słowika jest właśnie unikanie tego aspektu. Słowik należy do inwentarza burżuazyjnych rozrywek,

uczestniczą one w tym samym obłędzie księgowości: „obliczenia oparte na skromnych liczbach pokazują, że na krwi przelanej każdego roku w rzeźniach Chicago mogłoby popłynąć pięć transatlantyckich liniowców” (*Encyclopaedia Acephalica*, przeł. I. White, Atlas Press, London 1995, s. 56-58).

¹⁵ G. Bataille, *Architecture*, „Documents” 1929, t. 1 (*Słownik krytyczny*), nr 2, s. 117 (*Œuvres complètes*, t. 1, s. 172). Zob. D. Hollier, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, MIT Press, Cambridge 1989, zwłaszcza dwie pierwsze części: *Hegelian Edifice* i *Architectural Metaphor*, s. 3-56; komentarz na s. 45-46 dotyczy hasła *Architektura*). Polski przekład tekstu Bataille’a autorstwa Tomasza Swobody został opublikowany w „Schulz/Forum” 2021, nr 17-18.

poprzez które staramy się zasugerować coś niegrzecznego, przykrywając to jednak spódniczką¹⁶.

Ton jest już zatem znany: realizując swój podwójny cel, *Słownik „Documents”* będzie odsłaniał „nogi” skryte pod spódniczkami wszelkich alegorii i przywoływał słowa, które nie ulegają alegoryzacji, takie jak „plwocina”.

Hasło opracowane przez Michela Leirisa, dotyczące plucia, dość otwarcie ujawnia desublimacyjny charakter *Słownika*: wyprowadzając za Freudem genezę idei piękna i uczuć estetycznych z rosnącego ludzkiego obrzydzenia wobec dwoistej funkcji własnych organów, idącego w ślad za tym wyparcia i sublimacji, Leiris czyni z plwociny „skandal sam w sobie, poniżej ona bowiem usta – widzialny znak inteligencji – zniżając je do poziomu najbardziej wstydliwych organów”. Jak pisze: „Mając na względzie, iż język i plwocina wywodzą się z jednego źródła, wszelki dyskurs filozoficzny można by sobie wyobrazić pod postacią mówcy, który się pluje”. A zważywszy na „jej niestałość, nieostre kontury, względną nieokreśloność koloru i wilgotność”, ślina jest „symbolem tego, co bezforemne (*informe*), nieweryfikowalne, pozabawione hierarchii”¹⁷. Leiris posuwa się trochę za daleko i osłabia swoją wypowiedź, kładąc jej służyć zbyt wielu celom¹⁸: nadaje spistość temu, co określa jako niestałe, i przyznaje ślinie symboliczną wartość (a zatem czyni właśnie to, czego Bataille unika). Mimo to *informe* jako słowo zostało puszczane w ruch¹⁹.

U dołu tej samej strony powtarzając je zdanie Bataille’a („Założenie, że wszechświat nie jest do niczego podobny, jest tylko bezforemny, równa się stwierdzeniu, że jest podobny do czegoś w rodzaju pająka lub plwociny”) swoją zwięzłością kontrastuje z hiperbolicznym opisem Leirisa. Jak zauważa Hollier, w *Słowniku „Documents”* hasło *Informe* „pełni funkcję podobną do

16 C. Einstein, *Rosignol*, „Documents” 1929, t. 1 (*Słownik krytyczny*), nr 2, s. 117-118 (przeł. D. Faccini, *Encyclopaedia Acephalica*, s. 80).

17 M. Leiris, *Crachat: l'eau à la bouche*, „Documents” 1929, t. 1, nr 2, s. 381-382 (przeł. D. Faccini, *Encyclopaedia Acephalica*, s. 80).

18 Por. „Documents” 1929, t. 1, nr 2, s. 382 (przeł. D. Faccini, *Encyclopaedia Acephalica*, s. 80).

19 Słowo to pojawia się w pierwszym numerze „Documents”, w tekście Bataille’a *Le Cheval académique* – manifestie udającym studium porównawcze na temat antycznych monet greckich i galijskich („Documents” 1929, t. 1, nr 1, s. 31) – i jak zauważa Georges Didi-Huberman, również w podpisie do jednej z ilustracji zawartych w tym artykule. Zob. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le Gai Savoir visual selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995, s. 199.

samego hasła *Słownik*” (nasuwa się też skojarzenie z hasłem *Encyklopedia w Encyklopedii Diderota*), to znaczy ma funkcję programową (program polega tutaj na ucieczce od wszelkiej idei programu i racjonalnej pewności)²⁰. To właśnie w tym hasle na temat bezformia Bataille dość precyzyjnie określa zadanie, jakie wyznacza swemu „słownikowi” (nie nadawać słowom znaczeń, ale zadania). W związku z tym odmawia zdefiniowania *informe*: „to nie tylko przymiotnik o określonym znaczeniu, lecz także termin, który służy do ściągania rzeczy w dół (*déclasser*)”. Nie chodzi więc o stały motyw, symboliczny wątek, określoną jakość, ale o termin pozwalający na przeprowadzenie deklasacji w podwójnym sensie: poniżenia i zburzenia taksonomii. Nie będąc niczym w sobie ani z siebie, bezformie istnieje tylko w wymiarze operacyjnym: podobnie jak obsceniczne słowa, jest performatywem, którego przemoc bierze się nie tyle z semantyki, ile z samego pojawienia się. Bezformie jest działaniem.

W związku z tym nie będziemy próbowali definiować bezformia. Oczywiście ze względu na pułapki historii sztuki można mieć czasem wrażenie nakładania pojęciowych fraków (nie staramy się naśladować Bataille’a, a n a s z słownik zachowuje porządek alfabetyczny). Mimo to chcielibyśmy zaangażować bezformie do pracy, nie tylko po to, by prześledzić pewne trajektorie lub momenty ześlizgiwania się, lecz także by w pewien sposób je rozegrać. Pokazać, że *Full Fathom Five* Jacksona Pollocka (1947) można odbierać jako jajecznicę (choć bliższe temu jest *Jajko sadzone* Claesa Oldenburga) albo że dzieło Jeana Fautriera swój patos zawdzięcza raczej temu, że lśni fałszywym blaskiem, niż swej rzekomej ekspresyjności (co oznacza, że jest kiczem, tak samo jak buty z wężowej skóry, w których artysta wystąpił na otwarciu swojej wystawy *Les Otages*, lub jak różowy kolor *Fine di Dio* Lucia Fontany)²¹. Nasz projekt polega na tym, by ponownie rozdać karty modernizmu – nie po to, by go pogrzebać i urządzić maniacką żałobę, jak to od dawna czyni pewien typ „postmodernizmu”, lecz by dostrzec, że jedność modernizmu, w postaci utworzonej przez przeciwstawienie formalizmu i ikonologii, rozpada się od środka i że pewne dzieła nie mogą być

20 D. Hollier, *Against Architecture*, s. 29–30.

21 Informację na temat butów Fautriera zawdzięczamy Jeanowi Dubuffetowi. W liście do Jeana Paulhana, napisanym dzień po wernisżu wystawy *Otages*, Dubuffet odnotował, że zdaniem jego żony „obrazy Fautriera są doskonałym przedłużeniem jego samego, chodzi jej o jego zły smak (jego buty z wężowej skóry były wczoraj bardzo zauważalne, jego kolorowa papeteria, fioletowy tusz i tak dalej)”. List opublikowany w: *Jean Fautrier* [katalog wystawy], Musée d’Art Moderne, Paris 1989, s. 22.

już dłużej odczytywane tak jak dotychczas (trudno nam będzie zapomnieć o jajecznicy u Pollocka, jeśli już wcześniej ją tam dostrzegliśmy). Bataille pisał na temat Maneta:

zniszczyć przedmiot i ustanowić go na nowo nie znaczy go zlekceważyć; podobnie dzieje się w składaniu ofiary, która polega na swobodnym postępowaniu z nieszczęśliwym, aż po jego zabicie, ale nie można powiedzieć, że go lekceważy [wyróżnienie w oryginale]²².

Tym właśnie rodzajem alteracji chcemy się tu zająć i go opisać – alteracji, która nie ma nic wspólnego z morfologicznymi i semantycznymi cechami żadnego obiektu, lecz odnosi się raczej do siatki interpretacyjnej, do struktury, która przez długi czas pozwalała nam myśleć w tych kategoriach. Pisząc dalej o Manecie, Bataille dodawał: „Żaden malarz nie zainwestował więcej w swój temat, nie w sensie znaczenia, ale tego, co wykracza p o z a nie i jest bardziej znaczące niż znaczenie”²³.

Składanie ofiar i rozczłonkowanie wymaga jednak pewnego porządku (nikt nie był bardziej metodyczny niż markiz de Sade, którego „wartość użytkową” Bataille chciał przywrócić; jak zauważyliśmy, skrajny nieład *Słownika „Documents”* kamufluje starannie zaplanowaną strategię). Dzieła na wystawie „L’Informe. Mode d’emploi” [Bezformie: sposób użycia] zgrupowane zostały według czterech głównych wektorów, w których – podążając za Bataille’em – odkrywamy piętno bezformia. Podział na cztery rodzaje operacji (które dla zwięzłości nazwane będą „horyzontalnością”, „niskim materializmem”, „pulssem” i „entropią”) zakłada pewną klasyfikację, ale jest ona porowata (owe kategorie nie są hermetyczne, a pierwsza praca pokazana na wystawie – *Wylewanie asfaltu* Roberta Smithsona [1969] – przypomina *Rozlany klej* [1969], pracę tego samego artysty, umieszczoną na samym jej końcu). Co więcej, funkcją tych „klasyfikacji” jest deklasyfikacja większych całości, które są przedmiotem historii sztuki, jak styl, motyw, chronologia, a także dzieło (*œuvre*), rozumiane jako całość dokonań artysty.

Wypada jeszcze powiedzieć słowo o tym, w jaki sposób owe całości ulegają zawieszeniu. Po pierwsze, nasze swobodne podejście do kwestii s t y l u (rozmaitych „izmów”, których katalogowanie składało się na historię modernizmu) przekłada się na bezwstydną różnorodność każdego z działań (stąd

22 G. Bataille, *Manet*, s. 95 (*Œuvres complètes*, t. 9, s. 157).

23 Tamże.

„jajecznicowy” aspekt niektórych zestawień): Robert Rauschenberg i Jean Dubuffet łądają w tym samym przedziale, podobnie jak Villeglé i Gordon Matta-Clark. M o t y w okazuje się czymś bardziej spoistym (tematyczność to niebezpieczeństwo dotyczące każdej niemonograficznej wystawy – nie ma nic prostszego niż wyobrazić sobie „bezformie w sztuce” na takiej samej zasadzie, jak tematy „pies w sztuce” czy „pejzaż pastoralny”), a zachowanie czujności w tym względzie spowodowało pewne pominięcia. Nie umieściliśmy *Gówna artysty* (1961) Piera Manzonię w części dotyczącej „niskiego materializmu”, ponieważ zbyt duże było ryzyko, że wbrew naszym zamierzeniom wyglądałoby to na fetyszowanie ekskrementów – rzecz bardzo odległą od myśli Bataille’a. Także panująca w ostatnich latach moda na abiekt w sztuce (płynny ustrojowe oraz inne obiekty budzące wstręt) została tu pominięta. W ramach ekspozycji współczesne praktyki były reprezentowane w każdej z czterech sekcji przez pracę, która zdawała się wykraczać poza tematyczny horyzont sztuki abiektu (praca Mike’a Kelly’ęgo zamykała część o „horyzontalności”, kilka wielkoformatowych fotografii z pleśnią Cindy Sherman pojawiło się w części dotyczącej „niskiego materializmu”, film Jamesa Colemana wyświetlany był w sekcji „puls”, a zmultiplikowane odlewy Allana McColluma ze śladami dinozaura umieszczone zostały w ostatniej sekcji, poświęconej „entropii”). Poza tymi i paroma innymi wyjątkami większość uwzględnionych prac pochodziła z okresu od późnych lat dwudziestych XX stulecia do połowy lat siedemdziesiątych. Nie znaczy to jednak, że przestrzegano chronologii: *Trzy standardowe zatrzymania* Marcela Duchampa z lat 1913-1914 znalazły się w pobliżu „płynnych prac” Edwar-da Ruschy z roku 1969 i *Obrazów oksydacyjnych* Andy’ęgo Warhola z 1978; piaskowy relief Picassa z 1930 roku spotkał się z czarnym monochromem Rauschenberga z 1951; kolaż z podartych papierów Jeana Arpa, również z 1930 roku, dzielił ścianę z kolażem Cy Twombly’ęgo z 1959. Wreszcie, jedność *ęuvre*, gwarancja tożsamości artysty, jest ostatnią płaszczyzną oporu wobec transwersalnego działania tego, co bezforemne. Pozwoliliśmy sobie zatem na skandaliczną wybiórczość, całkowicie pomijając „cięte” obrazy Lucia Fontany i taszystowskie obrazy Wolsa, czyli to, z czego ci artyści są najbardziej znani, a pozostawiliśmy złote prace Fontany, jego kolorowe kamienie i błyskotki, z dzieł Wolsa natomiast – jego fotografie. W niektórych wypadkach takie kuratorskie okrawanie nie pozostało bez ran: podobnie jak Salvador Dalí, który ślubował wierność Bretonowi, odmówił Bataille’owi reprodukcji *Jeu Lugubre* i komentarza do „Documents”, tak też Carl Andre nie zgodził się na wystawienie fotografii Hollisa Framptona, ukazujących

jego protominimalistyczne, skatologiczne serie prac z cementu²⁴. Co więcej, podobnie jak stosowane przez nas „kategorie” są porowate (tak że niektóre obiekty mogłyby się znaleźć w kilku z nich), tak też poszczególni artyści, pracujący na różne sposoby, mogliby zostać przyodziani w różne fraki klasyfikacyjne (Pollock, Oldenburg i Robert Morris występowali w sekcji o „horyzontalności”, ale Pollock znalazł się również w „niskim materializmie”, Morris – w „pulsie”, a Oldenburg – w „entropii”).

Ta płynna taksonomia pozwoliła nam na pewną liczbę kategoriycznych interwencji: niektóre kluczowe dzieła modernizmu zostały pominięte w oficjalnym dyskursie na jego temat (najbardziej jaskrawy jest tutaj przykład Pollocka), niektóre dzieła twórców totemów, takich jak Picasso, mimo wcześniejszej podrzędności zostały wydobyte na pierwszy plan; niektórzy artyści, zmarginalizowani w wielkiej narracji modernizmu, jak David Medalla i członkowie grupy Gutaï, nagle stali się kluczowi. Wreszcie – nie było mowy o wyczerpującej prezentacji. Wiele prac chętnie byśmy umieścili na wystawie, ale z różnych przyczyn nie było to możliwe (na przykład w odniesieniu do entropii przychodzili nam na myśl Allan Kaprow i Dieter Rot – ale jak zaprezentować happening, nie zamieniając go w posąg? Rozważaliśmy też niestrudzoną działalność grupy Fluxus – czy jednak moglibyśmy pokazać nieskończoną nadprodukcję, nie zdradzając jej zarazem i nie ograniczając?).

Jak już powiedziałem, bezformie oznacza zespół operacji, za których pomocą modernizm jest tutaj odczytywany pod włos. Modernizm, czyli „główny nurt” prezentowany w historycznych opisach – którego najbardziej spójną wersję stanowi ta stworzona przez Clementa Greenberga – rozumiany jest jako prowadzący w prostej linii od Maneta do abstrakcyjnego ekspresjonizmu i dalej. Modernistyczna interpretacja sztuki nowoczesnej, będąca jej ekstraktem, mimo że się do tego nie przyznaje, stanowi przede wszystkim projekt ontologiczny: kiedy sztuka została uwolniona od przymusu reprezentacji, musiała uzasadnić swe istnienie poszukiwaniem własnej istoty. Obojętność Maneta, daleka od perwersyjnego ześlizgiwania się, jakie w niej widział Bataille, rozumiana była w tej narracji jako pierwszy krok malarstwa w kierunku autonomii i objawienia jego istoty. To ontologiczne przeświadczenie opiera się na pewnej liczbie założeń oraz wykluczeń: pierwsze polega

24 Pretekstem, jakiego użył Andre, było stwierdzenie, że prace te są „niereprezentatywne” dla jego dzieła w ogólności. Nie sprzeciwił się jednak ich publikacji w katalogu swojej pierwszej retrospektywy w Gemeentemuseum w Hadze w 1969 ani w bardzo pięknie wydanej książce, którą opublikował wspólnie z Framptonem: *12 Dialogues 1962-1963*, red. B. Buchloh, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1981.

na tym, że sztuki wizualne, a zwłaszcza malarstwo, zwracają się wyłącznie do zmysłu wzroku. Idea ta zrodziła się współcześnie z impresjonizmem i z początkiem rozwoju historii sztuki jako dyscypliny „naukowej” (i odegrała kluczową rolę w pismach Adolfa von Hildebranda oraz Konrada Fiedlera, które zainspirowały *Podstawowe zasady historii sztuki* Heinricha Wölfflina z 1915 r.). „Taktylność”, o której mówi historia sztuki, to jedynie wizualna reprezentacja taktylności: materia nie istnieje, o ile nie jest u-formowana, przekształcona w formę. Wykluczenie, które z tego wynika (choć pojawiło się wcześniej niż idea czystego widzenia, jeszcze w podziale, jaki wprowadził Gotthold Lessing w swoim *Laokoonie* [1766], na sztuki przestrzenne i czasowe), dotyczy czasowości wewnątrz widzenia i ciała postrzegającego podmiotu: obrazy ujawniają się w jednym momencie i zwracają się wyłącznie ku spojzeniu widza. Trzecie założenie modernistycznej ontologii, związane z wyparciem analizowanym przez Freuda w *Trzech esejach z teorii seksualności* (1905) i przede wszystkim w *Kulturze jako źródle cierpienia* (1930), dotyczy „czystej wizualności” – sztuka adresowana jest do odbiorcy jako istoty wyprostowanej, trzymającej się z dala od osi horyzontalnej, która determinuje życie zwierząt. I jeśli nawet nie mówi się już o malarstwie jako „oknie otwartym na świat”, to modernistyczny obraz postrzegany jest jako wertykalny przekrój, z założeniem, że widz nie pamięta o swoich stopach stojących na ziemi. Zgodnie z tym poglądem sztuka jest działaniem sublimacyjnym, które separuje odbiorcę od jego ciała. Jest też działaniem scalającym: odpierając wszelkie rozpraszające intruzje pochodzące z dołu, skupia odbiorcę na swej idealnej jedności – dlatego każde dzieło powinno być pomyślane jako integralna całość (od Paula Cézanne’a i Henri Matisse’a do Pieta Mondriana i Jacksona Pollocka, miarą artystycznego osiągnięcia w modernizmie jest to, czy twórcy udaje się uzyskać jedność płótna), a estetyczna przyjemność jest wykładnikiem tej formalnej pełni. Owa formalna pełnia jest także pełnią semantyczną, bo wbrew twierdzeniom antymodernistycznych ikonologów (mylących referencję i znaczenie), wezwanie do formalnej niezależności zawsze łączyło się z przekonaniem, że jest to również droga królewska, lub nawet jedyna droga do czystego objawienia znaczenia (Kazimierz Malewicz i Piet Mondrian twierdzili, że chcą namalować absolut). Krótko mówiąc (to czwarte założenie), modernistyczna ontologia zakłada, że dzieło sztuki musi mieć początek i koniec oraz że wszelki widoczny nieład powinien zostać koniecznie zabsorbowany przez sam fakt jego ograniczenia.

Te założenia i wykluczenia to z pewnością mity (wystarczy przyjrzeć się twórczości wielkich artystów nowoczesnych, by zdać sobie sprawę, że nigdy nie realizowali owych zaleceń w pełni, a nawet najbardziej pewny siebie

modernistyczny dyskurs musi uwzględniać jakieś wyjątki). Są to jednak mity fundacyjne – ich łączne powiązanie przypieczętowało jedność modernizmu jako siatki interpretacyjnej. Cztery operacje, które zaangażowaliśmy w imię bezformia (horyzontalność, niski materializm, puls, entropia), stanowią odpowiedź na te modernistyczne postulaty. Ponieważ wszystkim tym operacjom poświęcone są osobne hasła w naszym słowniku, w tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na to, jaki zrobiliśmy z nich użytek w ramach wystawy „L’Informe. Mode d’emploi”, jeśli chodzi o jej układ i wybór prac.

Przełożyła Agnieszka Rejniał-Majewska

Abstract

Yve-Alain Bois

JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

The Use Value of “Formless”

The introduction to the book *Formless: A User’s Guide*, co-authored with Rosalind Krauss, Bois begins from Georges Bataille’s term and devices employed in the magazine *Documents* to develop the concept of “formless” (*informe*) as a declassifying, desublimatory activity that undermines the semantic economy of modernism with its assumption that a work is always a coherent whole, whose meaning should be revealed – coherently and completely – in the act of reception. Formless is not a matter of theme or style but a feature that can appear in art surreptitiously and marginally. Originally accompanying an exhibition at Centre Pompidou in 1996, the text attempts to revise the discourse of art history, albeit – as in Bataille’s work – the main object of attack here is idealistic humanism and the modernist order that builds on it.

Keywords

formless, materialism, entropy, Georges Bataille, Édouard Manet, *Documents* (1929-1930)