
Wartość użytkowa *Bezformia*

Tomasz Szerszeń

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 227–237

DOI: 10.18318/td.2024.5.13 | ORCID: 0000-0003-1522-1327

Tekst przygotowany w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki pt. Atlas. Antropologia wizualności, NPRH/U22/SN/496414/2021/10.

1.

Przeglądając polski przekład *Bezformia: sposobu użycia* (autorstwa Agnieszki Rejniak-Majewskiej), wracamy, za jego sprawą, ponownie do oryginału, będącego przecież rodzajem nietypowego przewodnika po kuratorowanej przez Yve'a-Alaina Bois i Rosalind Krauss wystawie, a wraz z nimi – następnie do „Documents”, a za sprawą tego legendarnego pisma – do tekstów i tekstowych praktyk Georges'a Bataille'a, Michela Leirisa i Carla Einsteina, poprzez nie z kolei – do całej rozproszonej konstelacji innych obrazów, dzieł, tekstów, wydarzeń... Ta wędrówka – po wielekroć w tył, ze zmianami kierunków i gubieniem tropów – to skomplikowana operacja, zaburzająca porządku czasowe i takie rozumienie artystycznej chronologii i przyczynowości, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni i do jakiego byliśmy przyuczani podczas naszej edukacji. Wraz z tą złożoną – piętrową i wielokierunkową – lekturą pojawiają się pytania: co w trzeciej dekadzie XXI wieku oznacza powrót do dzieł i dyskursów, które kształtowały się sto lat temu? Jak dziś postrzegamy ich klasyczne już

Tomasz Szerszeń – antropolog kultury, eseista, fotograf. Adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, gdzie kieruje Pracownią Antropologii Kultury i Sztuk Audiowizualnych. Od czerwca 2024 redaktor naczelny „Kontekstów”. Autor książek *Być gościem w katastrofie* (2024), *Wszystkie wojny świata* (2021), *Architektura przetrwania* (2017), *Podróżnicy bez mapy i paszportu* (2015), redaktor antologii *Oświecenie, czyli tu i teraz* (2021). Redaktor serii wydawniczej „Atlas. Antropologia wizualności” (słowo/obraz terytoria).

interpretacje, które powstawały w dwóch ostatnich dekadach minionego stulecia? Jak bardzo od tego czasu zmieniły się perspektywa i sposób pisania o obrazach i z czym to się wiąże?

Myśląc o tych fundamentalnych dla pracującego z materią przeszłości badacza, historyka czy artysty kwestiach, dochodzimy do innych pytań, tak bliskich Bataille'owi, ale też jakże ważnych dla epistemologii dwudziestowiecznych awangard: jaki jest związek między „wartością użytkową” a „sposobem użycia”? W którym miejscu użycie staje się zawłaszczeniem, a gest inkorporacji czy interpretacji przemienia się w formę kulturowego kanibalizmu? Czy dzieła awangardy nie mają określonej „daty ważności” i można je konsumować w nieskończoność, czy raczej – niczym banany – powinno się je spożywać jedynie „na miejscu”¹, celebując ich aurę? Wreszcie: jak używać tego, co niemożliwe?

2.

Koncept *be z f o r m i a* nie pojawia się w próżni. Patrząc na sztukę i naukę pierwszych dekad XX wieku, zauważyć można wzmożone zainteresowanie płamą – czymś o niejasnych granicach i trudnym do zdefiniowania statusie. Nie chodzi tu jedynie o pragnienie przekroczenia figuratywności: to raczej wyraz zainteresowania tym, co bezforemne, co nie ma z góry przypisanego znaczenia i wymyka się hierarchiom i logocentrycznej („architekuralnej”) wizji świata. Jest w tym skryte pragnienie przekraczania granic poznawalnego, ustanowienia innych, bardziej kompatybilnych z nowymi czasami epistemologii. Obrazy, niczym w teście Hermanna Rorschacha (jego *Psychodiagnostyka* ukazała się w 1921 r.), splecione są ściśle – w afektywny sposób, który unieważnia precyzyjne rozgraniczenie na podmiot i przedmiot – z tym/tą, który/a patrzy; jednocześnie otwierają nas na nieznanne. Są wszystkim i niczym: przepływem, metamorfozą, czymś, co wymyka się językowi – takie rozpoznanie pojawia się wówczas nie tylko w kręgu „Documents” (1929-1930), ale jest symptomem bardziej ogólnych, dynamicznych przemian, jakim podlegała w tamtym okresie europejska kultura.

W najsłynniejszym tekstowym pasażu z „Documents”, który stał się mottem dla wystawy i książki Bois i Krauss, nieokreśloność płamy zostaje jednak przekroczona. Bataille (a wraz z nim redaktorzy pisma) zderza nas z jeszcze

1 D. Hollier, *La valeur d'usage de l'impossible*, w: tegoż, *Les dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre), Editions de Minuit, Paris 1993, s. 161.

inną, paradoksalną sytuacją: w krótkim tekście w *Słowniku krytycznym* podana zostaje bowiem definicja b e z f o r m i a, która jednak – zgodnie z przewrotną zasadą anty-słownika, zwodzącej encyklopedii – ukazuje raczej nieprzystawalność słów i rzeczy, a także performatywną moc językowego gestu:

Słownik zaczynałby się w chwili, w której nie podawałby znaczeń, lecz działania słów. I tak, bezkształtne nie jest wyłącznie przymiotnikiem mającym takie znaczenie, lecz terminem służącym do deklasowania, wymagającym, by każda rzecz miała swój kształt. To, na co on wskazuje, nie ma praw w żadnym sensie i wszędzie jest miażdżone jak pająk albo dżdżownica. Aby zadowolić akademików, świat musiałby bowiem mieć kształt. Cała filozofia nie ma innego celu niż ten: chodzi o wbicie w surdut, w matematyczny surdut, wszystkiego, co istnieje. Natomiast twierdzić, że świat niczego nie przypomina i jest tylko bezkształtny, to tak jakby powiedzieć, że świat jest czymś takim, jak pająk albo plwocina².

Zadania („działania”) dla słów, nie zaś ich znaczenia: definicja ta wprowadza w samo centrum rozwibrowanego, ambiwalentnego (żywiącego się sprzecznością) Bataille’owskiego projektu, oddając również tę złożoną i będącą w ciągłym ruchu relację między terażniejszością (i nami w niej zanurzonymi) a tym, co przynależy do pozornie już zamkniętej historii. Tymczasem przeszłość – a wraz z nią dzieła awangardy – wymyka się, nie poddaje się porządkującym zabiegom, do których jesteśmy nieustannie przyuczani: koniec stale dołącza do początku, jesteśmy w punkcie dojścia do „całkowitego odwrócenia procesu filozoficznego, który przestaje być narzędziem zawłaszczania, a teraz służy wydalaniu”³.

Objawiające się w *Słowniku krytycznym* b e z f o r m i e jest wszystkim i niczym. To pojęcie destruktor – „zwrot służący do deklasyfikacji” – równocześnie rozkładające i unieważniające hierarchie widzenia, wiedzy i władzy: służące do niszczenia i przemieszczania narzędzi poznawania i opisywania świata. To pojęcie, które samo w sobie wędruje, przemieszcza się, pozostając trudno uchwytnie: dla psychoanalityka Pierre’a Fédidy jest ono rodzajem

2 G. Bataille, *Bezkształtne*, przeł. T. Swoboda, „Schulz/Forum” 2021, nr 17-18, s. 112. Swoboda tłumaczy *informe* nie jako „bezformie”, lecz jako „bezkształtne”.

3 G. Bataille, *La valeur d’usage de D.A.F. de Sade (1) et (2)*, w: tegoż, *Œuvres Complètes*, t. 2, red. Denis Hollier, Gallimard, Paris 1970, s. 63.

„operatora oznaczającego ruch”⁴, narzędziem umożliwiającym płynne przejście między formą i jej brakiem, wiedzą i niewiedzą, czy wreszcie między znaczącym i znacznym. *B e z f o r m i e* nie jest więc całkowitym brakiem formy, ale jej przemieszczeniem, wyjściem poza nią ku nieokreślonemu, otwarciem nowego horyzontu krytycznego. Czy przynależy ono zarówno do obiektu, jak i obrazu, czy może stwarza się w samym procesie patrzenia? Czy może też „każda rzecz, którą oglądamy, jest parodią innej, lub może raczej: jest tą samą rzeczą pod niezadowolającą formą”⁵? Ta poznawcza niepewność stanowi niezwykle potencjał tego „pojęcia w ruchu” – pozostajemy wobec niego zawsze w pozycji niepewności, niewiedzy.

Perspektywa przekroczenia tego, co znane i dobrze zobaczone, i otwarcia się na „radykalnie inne” (to być może trochę inna nazwa na to, co określa też mianem „niewiedzy”) zawarta została niemal wprost w krótkim credo Bataille’a w pierwszym numerze pisma. Przybiera ono formę dyskretnego manifestu, w którym dowartościowane zostaje to, co nieklasyfikowalne, heterogeniczne, nieokreślone, ale też procesualne:

Najbardziej drażniące, niesklasyfikowane jeszcze dzieła sztuki, a także niejednorodne, lekceważone dotąd twory będą przedmiotem studiów równie systematycznych, równie naukowych, jak badania archeologiczne. [...] Przypatrujemy się tu zjawiskom najbardziej niepokojącym, tym, których skutki nie zostały jeszcze określone⁶.

Pojęcie archeologii zostaje odwrócone: jego wektor teraz nie tyle wskazuje odległą przeszłość, ile zwraca się ku teraźniejszości i temu, co dopiero nadchodzi, co zaledwie zapowiedziane... Widzimy tu wyraźnie Bataille’owską strategię: to proces nieustannego wyobcowywania, brania w nawias, dystansowania się od przedmiotu własnych badań i obserwacji i przede wszystkim od samych siebie, radykalne skupienie się na tym, co marginalne i trudne do ujęcia w dyskursywne ramy.

Głębokim motywem tych działań jest od-naturalnianie wiedzy, a wraz z nim – widzenia, po to, by odejść nie tylko od konwencji i utrwalonych

4 P. Fédida, *Le mouvement de l’informe*, „La part de l’œil” 1994, nr 10, s. 23.

5 G. Bataille, *Anus Solaire*, w: tegoż: *Visions of Excess. Selected Writings 1927-1939*, przeł. A. Stoeckl, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, s. 5.

6 Cyt. za: M. Leiris, *Od Bataille’a Niemożliwego do niemożliwych „Documents”*, w: tegoż, *Mowa słowa. Szkice o literaturze*, przeł. T. Swoboda, PIW, Warszawa 2018, s. 163.

symboli, ale w ogóle od metafizycznego i okularocentrycznego paradygmatu. Stoi za tym jeszcze inny cel: dekolonizacja eurocentrycznej wiedzy i sposobu, w jaki konstruowane jest (europejskie) spojrzenie, przewartościowanie ówczesnej kultury wizualnej i demaskacja kulturowych klisz („skamielin”), wreszcie – projekt ponownego, krytycznego przyjrzenia się historii europejskiej sztuki. Historia sztuki wraz z ówczesną awangardą, na równi z popularnymi, egzotyzującymi kliszami i obrazami dziewiętnastowiecznej wyobraźni, muszą zostać pożarte, strawione i wyplute – praca redaktorów „Documents” oparta jest na obcowaniu ze szczątkami, fragmentami, odpadami naszych i obcych kultur, rozmaitych obrazów i ich reprodukcji. Podważanie takich pojęć jak: „ludzka figura”, „muzeum”, „filozofia”, „forma”, „metafora”, „symboliczne”, „twarz” itd., prowadziłyby do zakwestionowania hierarchicznego, eurocentrycznego, kolonialnego dyskursu i postawienia pod znakiem zapytania dominujących porządków wizualnych, a wraz z nimi – sposobów konstruowania wiedzy.

Bezformie jest więc operatorem, który uruchamia proces radykalnej krytyki europejskiej epistemologii. By zrozumieć jej źródła, trzeba zrekonstruować historyczny kontekst, w jakim powstawało „Documents” – znika on, w znacznej mierze, z interpretacji zaproponowanej przez Rosalind Krauss i Yve’a-Alaina Bois. W 1929 roku splot kolonializmu, kapitalizmu i faszyzmu nawiedzał rzeczywistość z jeszcze większą mocą niż dziś, a z pewnością mocniej niż w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku, gdy, u szczytu neoliberalnej gorączki, świat sztuki i nauki kierował swą uwagę w inną stronę, w znacznej mierze prześlepiając te (niepogrzebane) widma. Tymczasem Bataille i spółka coraz wyraźniej widzieli nowy rodzaj zagrożeń lub może raczej: stare w nowoczesnej postaci. Kolonializm z obrzeży wkracza do centrum: zawłaszczanie i „pożeranie” inności – nieodparty „smak Innego”⁸ – przybiera nieznanne wcześniej formy, infekując kolejne przestrzenie kultury i natury. Narastająca faszyzacja – często jeszcze niewidzialna, ale już odczuwalna – stawia z kolei jako centralny problem tego, co nieasymilowalne, inne, co pozbawione praw („To, na co on wskazuje, nie ma praw w żadnym sensie i wszędzie jest miażdżone jak pająk albo dżdżownica”⁹). Gdy Bataille pisze o „nędznych formach”, abieckie, wydzielinach ciała, o tym, co dolne, gdy

7 C. Einstein, *Aphorismes méthodiques*, „Documents” 1929, nr 1, s. 32.

8 Por. Benoît de l’Estoile, *Le goût des Autres. De l’Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, Paris 2007.

9 Por. G. Bataille, *Bezkształtne*.

zwraca się ku naturze, pozostaje blisko materii, a jednocześnie przekracza tę perspektywę: to dopominanie się o uznanie obecności i praw tych, którzy pozostają niewidzialni/e, wykluczeni/one, najbardziej narażeni/one na zgniecenie i eksterminację¹⁰. To również dopominanie się o prawa i uwagę dla samej materii, która w naszej antropocentrycznej i naznaczonej metafizycznym myśleniem kulturze pozostaje czymś, czemu nieustannie odbiera się znaczenie. Materialistyczny i transgraniczny koncept *be z f o r m i a* utożsamiać więc można z radykalnym, antyfaszystowskim gestem sprzeciwu, ale też z czymś, co zapowiada humanistykę nieantropocentryczną. Tymczasem wartość użytkowa awangardy, bezradnej wobec tych nowych zagrożeń i wyzwiań, staje się coraz mniejsza: inne sposoby użycia stają się potrzebne od zaraz.

3.

Bezformie: sposób użycia to z dzisiejszej perspektywy pozycja już historyczna, powstała przy okazji wystawy w Centre Pompidou w Paryżu (1996): pomyślana nie jako klasyczny katalog, ale raczej rodzaj nieortodoksyjnego przewodnika, odsłaniającego teoretyczne założenia autorów ekspozycji. Wystawa powstaje w atmosferze podsumowań towarzyszących przełomowi wieków i opisywana jest wówczas jako jeden z wielkich pokazów ostatniej dekady XX wieku, mierzących się z jego spuścizną. *Bezformie...* otwiera szereg debat i gorących polemik, których stawką jest nie tyle samo Bataille'owskie pojęcie, ile raczej całościowy obraz modernizmu i powracające pytanie o granice skuteczności stosowania postrukturalistycznych narzędzi do interpretacji sztuki.

Jej kuratorzy należą w tamtym okresie do najważniejszych teoretyków sztuki: współtworzą związane dziś z MIT Press pismo „October” (założone w 1976 r. przez Rosalind Krauss i Annette Michelson), które od połowy lat siedemdziesiątych i przez kolejne dwie dekady jest kluczowym miejscem wprowadzającym i propagującym w USA tzw. French Theory. Na łamach „October” już od pierwszych numerów pojawiają się teksty umieszczające badanie sztuki w szerokim kontekście filozofii, literaturoznawstwa, psychoanalizy czy kultury wizualnej, skupiające się również – co w tamtym czasie

¹⁰ W tym kontekście należy zadać pytanie o czarny podmiot, „wyklęty lud ziemi”, i o czerni – jej rozumienie w ramach europejskiej kultury zbliża ją do używanych przez Bataille'a kategorii, takich jak „bezformie”, „dolny materializm” czy „część przeklęta”. Na temat poszukiwania „Czarnego Bataille'a” i „czarności, która otwiera możliwość antyidealistycznej estetyki i teorii obiektu”, zob. A. Dean, *Black Bataille*, „November” 2021, t. 1, <https://www.novembermag.com/content/black-bataille> (6.10.2024).

mniej oczywiste – na fotografii i filmie. Ta interdyscyplinarność spojrzenia łączy się w „October” z dwoma wyraźnymi i czytelnymi gestami jego redaktorów: z szerokim otwarciem na francuskich teoretyków i badaczy i z pogłębionym zainteresowaniem „archeologią modernizmu”. W tym drugim wypadku oznacza to zarówno ponowne przyjrzenie się kluczowym, źródłowym dziełom nowoczesności, jak i odkrywanie (a raczej: wprowadzanie na amerykański grunt) mniej zapoznanych prac, nazwisk i tradycji, wreszcie – przemyślenie ich miejsca w teleologicznej narracji modernistów. Zasadniczym celem tych zabiegów było podważenie i przekroczenie obowiązującej w amerykańskiej krytyce i naukach o sztuce wpływowej wizji awangardy i „wysokiego modernizmu” autorstwa Clementa Greenberga (a następnie Michaela Frieda) i powiązanego z nim modelu czasowości opartego na ewolucji form i trwaniu takich – pozornie niezwykle nowoczesnych – kategorii jak „wertikalność”, „forma”, „struktura”, ale też „gust” (rozumiany tu jako dystynkcja pozwalająca rozróżnić prawdziwie awangardowe dzieła i kicz). Zimnowojenne Greenbergowskie spojrzenie zatrzymuje się na nowoczesnych, idealnych formach amerykańskiego ekspresjonizmu abstrakcyjnego jako na metaforach „końca sztuki” (i na swój sposób: końca historii) – inne ścieżki potraktowane zostają jako błędne i słusznie porzucone.

Gdy w 1972 roku Rosalind Krauss ogłasza swoje rozejście z tą dominującą wówczas w USA wizją modernizmu, apeluje również o przywrócenie „funkcji krytycznej”¹¹, tak mocno przecież zakorzenionej w nowoczesnym (awangardowym) myśleniu: utworzony kilka lat później „October” ma stać się, wedle intencji swych założycieli, „szkołą (krytycznego) myślenia”, w której sięgnięcie do innych źródeł i ich ponowne przemyślenie oznaczało powrót rozumienia sztuki jako ciągle żywej krytyki. Sięgnięcie do tematu surrealizmu i jego bocznych odnóg, a także do wczesnej spuścizny Bataille’a – już na początku lat osiemdziesiątych, w dwóch obszernych tekstach *Fotograficzne warunki surrealizmu* (1981) i *Już koniec gry* (1983) – wiązało się dla Rosalind Krauss z otwarciem nowego horyzontu metodologicznego i rzucając światła na inne ścieżki awangardy. W swym być może najsłynniejszym eseju, *Oryginalność awangardy* (1981), podważa ten największy modernistyczny mit, który nazywa „dyskursem oryginalności”, pokazując nieustanne fabrykowanie „źródłowości” jako proces, który ma każdorazowo służyć uprawomocnieniu własnej awangardowości. „Modernizm i awangarda są funkcjami tego,

11 Por. R. Krauss, *A View of Modernism*, „Artforum”, wrzesień 1972, cyt. za: tejsze, *Perpetual Inventory*, The MIT Press, Cambridge, Mass.–London 2010.

co można by nazwać dyskursem oryginalności, i dyskurs ten służy o wiele większym interesom [...] niż ograniczony krąg profesjonalnego tworzenia sztuki”¹², zauważa. I pyta: „co by się stało, gdyby pojęcie kopii nie było wypierane?”¹³. Tymczasem korzenie modernizmu i awangardy zanurzone są mocno w gestach podważających lub biorących w nawias samo pojęcie „źródłowości” czy „oryginalności”, w złożonej relacji z kiczem i polityką, dalekie od wizji Greenberga. Jednocześnie trudno dziś oprzeć się wrażeniu pewnej anachroniczności stawianych przez Krauss pytań: czy bowiem „modernizm jest czymś zamkniętym, a z jego «mitami» można się raz na dobre rozprawić?”¹⁴.

Jednak wystawa *Bezformie: sposób użycia* i towarzysząca jej książka, choć wyrastające z „październikowego” myślenia, pozostawiły za sobą spory i polemiki z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – stały się raczej próbą opowiedzenia na nowo historii sztuki XX wieku, manifestem pewnego myślenia, ale też: szkołą interpretacji, testującą nowe wówczas języki opisu dzieł sztuki. Kategoria *b e z f o r m i a* przekracza tu swój historyczny kontekst, by – niczym w zdaniu Bataille’a o „zadaniach” (działaniach) dla słów – stać się użytecznym narzędziem, służącym do podważania dotychczasowych narracji:

wraz z tym jak obszar odniesień się rozrastał, stało się dla nas jasne, że wystawa zestawiająca różne wytwory owego impulsu bezformia mogłaby zyskać aktywną siłę, nie tylko dowodząc jego mocy jako konceptualnego narzędzia, ale także pomagając w zdemistyfikowaniu pewnych kategorii, które wydawały się nam coraz bardziej bezużyteczne [...] jak forma i treść¹⁵.

4.

Czy Bezformie: sposób użycia wypełniło obietnicę, którą złożyło?

Już niedługo po swej premierze projekt Bois i Krauss doczekał się szeregu krytycznych głosów i polemik, z których najmocniej wybrzmiała zapewne

12 R. Krauss, *Oryginalność awangardy*, w: tejsze, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 168.

13 Tamże, s. 173.

14 A. Rejniak-Majewska, *Modernizm, strukturalna wyobraźnia i „metoda”*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 2.

15 Y.A. Bois, R. Krauss, *Bezformie: sposób użycia*, przeł. A. Rejniak-Majewska (1 strona przedmowy).

ta z Georges'em Didi-Hubermanem¹⁶, dotycząca samego sedna: rozumienia pojęcia „b e z f o r m i e”. Zarzucano wystawie i książce nadmierną dowolność i pryncypialność w doborze dzieł, potraktowanie ich jako pretekstu do nadbudowania ogromnego teoretycznego gmachu, przytłoczenie obiektów ciężarem interpretacji. Wytykano rozdźwięk między ekspozycją a książką, nadużycia interpretacyjne, bezkrytyczne zaufanie, jakim autorzy obdarzyli psychoanalizę, wreszcie wyrwanie myśli Bataille'a z jej historycznego kontekstu. Paradoksalnie, próbując przewyciężyć Greenbergowski formalizm i będące jego konsekwencją definicje modernizmu, autorzy na swój sposób powtarzają ten sam rodzaj zawłaszczania i dystansowania się przez język, wykonują gest pryncypialnego dzielenia pola sztuki i wykluczania z niego. Pojawia się tu nawracające pytanie o to, „jak teoria krąży i kto ją rozpowszechnia. Kto ma «prawa» do jej rozpowszechniania? Jak są one zdobywane? Kiedy pewne odczytania powinny zostać zakwestionowane i, być może, unieważnione?”¹⁷. Jednocześnie, poprzez usilną próbę domknięcia b e z f o r m i a w teoretycznych ramach, jego polityczny potencjał zostaje tu zredukowany: to działanie wbrew pewnej źródłowej nieokreśloności i nieuchwytności tego pojęcia.

Widać też, jak bardzo projekt Krauss i Bois rozmija się wrażliwością trzeciej dekady XXI wieku. Trudno dziś wyobrazić sobie jakąkolwiek bardziej kompleksową opowieść o modernizmie bez uwzględnienia artystów z Azji, Afryki, Ameryki Południowej i Środkowej czy Europy Środkowej i Wschodniej. Autorzy *Bezformia: sposobu użycia bez słowa* wyjaśnienia przechodzą do porządku dziennego nad tą nieobecnością, utrwalając archaiczny i fałszywy podział wzdłuż osi Paryż–Nowy Jork, tak jak gdyby historia nowoczesnej sztuki była hierarchiczną strukturą zorganizowaną wokół centralnych ośrodków, nie zaś rozproszonym archipelagiem wielu nakładających się na siebie płaszczyzn.

To przestrzenne zafałszowanie wpływa też na rozumienie czasu. Krauss i Bois piszą przecież o sztuce powstającej w burzliwym okresie międzywojnia i targanych napięciami latami powojnia, Zimnej Wojny aż po połowę lat siedemdziesiątych: przyjmują jednak zaskakującą dziś, na swój sposób

16 Por. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Éditions Macula, Paris 1995; G. Didi-Huberman, *Le cauchemar des formes (retour sur l'informe et la dialectique)*, „Le Genre Humain” 2019, nr 1, s. 199-209.

17 Wypowiedź Bruce'a Hainleya w dyskusji *L'informe*; „November” 2021, t. 1, <https://www.novembermag.com/content/l-informe> (14.10.2024).

uniwersalną i beczasową perspektywę, z której nikną wydarzenia tych lat: katastrofa wojny i Zagłady, atomowe lęki, faszyzm i komunizm, rozpady kolonialnych imperiów i procesy dekolonizacyjne, ruchy emancypacyjne i doświadczenia mniejszości, przemiany technologiczne i obyczajowe... Sztuka, tak mocno przecież sprzężona ze swą epoką, z jej materialnym i cielesnym doświadczeniem, złączona z nią afektywną relacją, staje się tu, po części, teoretycznym, uniwersalnym, częściowo odcielesnionym bytem, na swój sposób podrzędnym wobec dominacji języka i gmachu teorii. Ten kierunek krytyki podejmuje amerykański pisarz i krytyk Bruce Hainley, wskazując, jak powiązanie *b e z f o r m i a* z abstrakcją staje się dla Krauss i Bois sposobem na wymknięcie się historii:

Wykluczający, karzący, odnowiony formalizm prowadzi ich bezpośrednio do potrzeby argumentowania za abstrakcją przeciwko złemu (według nich) obiektowi figuracji. [...] Krauss i Bois określają okres od 1935 do 1975 roku jako serce swojej wystawy. Jest to mniej więcej okres od drugiej wojny światowej aż do makabrycznego, powolnego zanikania amerykańskiej wojny w Wietnamie – a jednak nie wspominają oni o wojnie. [...] Bataille z pewnością myślał o zniszczeniu i nędzarszach. Przeżył pierwszą wojnę światową. Śledził losy pająka, dżdżownicy, śliny – tych rzeczy, które zostają zmiażdżone, ale które mogą być też jedynymi, które przetrwają zdarzenie termojądrowe lub Holokaust. Jakie pęknięcia muszą wpływać na to, w jaki sposób dziś dziedziczymy modernizm? Jakie deformacje i bezkształtność (w tym, jak myślimy o tym, czym jest ciało, czym jest życie) zaczynają się pojawiać po wybuchu bomby atomowej i po Holokauście? Ważne, że niektóre z wczesnych zdjęć opublikowanych w „Documents” przedstawiały rzeźnię. Okaleczone ciała zakorzeniają te dziwne teksty we krwi i wnętrzościach, a także w pewnym rozumieniu pojęcia dokumentu. Przywiązanie Bois i Krauss do abstrakcji najwyraźniej pozwala im ukryć to, co robiono z ciałami w okresie, który obejmuje ich wystawę¹⁸.

Jednocześnie, pomimo tych łatwych do zauważenia z dzisiejszej perspektywy przeoczeń, nadużyć i wątpliwości, *Bezformie: sposób użycia* pozostaje monumentalną, konceptualnie fascynującą, niezwykle ambitną próbą zmierzania się, z postmodernistycznych pozycji, z modernistyczną spuścizną

¹⁸ Tamże.

– opowiedzeniem jej na nowo, na własnych zasadach i bez brania jeńców. Próbą, o jaką trudno dziś. Możemy więc traktować ją jako historyczny obiekt, w którym, niczym w soczewce, zobaczyć można epistemiczne porządki i języki, ale też ambicje odchodzącej już epoki. W tym sensie dzieło Krauss i Bois ma w sobie coś z atlasu – ułatwiającego orientację i jednocześnie dezorientującego. To książka, której wartość użytkowa pozostaje trudna do ocenienia. Niech czytelnik używa jej na swój sposób.

Abstract

Tomasz Szerszeń

INSTITUTE OF ART OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

The Use Value of Formless

The book *Formless: A User's Guide* by Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss was written as a companion publication to a major 1996 exhibition curated by its authors at Centre Pompidou in Paris – a reckoning with modernist art and a manifesto for a post-structuralist way of reading art. This article is a critical afterword to the Polish edition of the book. The article outlines the context of the book's and the exhibition's creation, reconstructs the meaning of the key term of "formless" and its original uses by Georges Bataille and the magazine *Documents*, reflecting on current "applications" of avant-gardes. Moreover, the text describes the doubts and questions that arise when analyzing Bois and Krauss's project from today's perspective.

Keywords

formless, surrealism, colonialism, revisions of modernism, post-structuralism, Georges Bataille, *Documents*, Rosalind Krauss, French Theory