Robert Dobrowolski

ORCID: 0000-0002-2990-8149

Akademia Wychowania Fizycznego we Wrocławiu

Kultura w afekcie — „semiotyczność” estetycznego doświadczenia

Abstrakt: Dzięki sztuce zyskujemy dostęp do tych aspektów kultury, których nie potrafi dostrzec abstrakcyjny dyskurs kultury. W estetycznym doświadczeniu odsłaniają się jej nieświadome, afektywne motywy. Jest to szczególnie widoczne z perspektywy psychoanalitycznej interpretacji (Julia Kristeva, Jacques Lacan), w której logika znaczących ujawnia swoje związki z estetyczną, psychosomatyczną sferą popędu. W ten sposób lingwistycznie zorientowana teoria kultury zyskuje szansę na przekroczenie własnych sygnifikacyjnych ograniczeń i możliwość otwarcia się na to, co Inne, co nigdy nie daje się bez reszty okiełznać w anestetycznej dyscyplinie pojęć.

Słowa-klucze: doświadczenie estetyczne, abiekt, semiotyczność, nieświadomość, konceptualizm

Dzięki sztuce kultura zyskuje wgląd w te własne tajemnice, których jeszcze nie potrafi sama przed sobą w pełni wyjawić i precyzyjnie przeświecić w czysto teoretycznej autoanalizie. Tam, gdzie załamuje się światło racjonalnego wywodu, w zmysłowej głębi estetycznego pozoru, płyną podskórne prądy przyszłych prze wartościowań; w niejasnych, nieznanych dotąd symbolicznych artefaktach migoczą nowe znaczenia. Często bywa tak, że to, co wkrótce zostanie wypowiedziane, jest już przyswojone w estetycznym poczuciu, w zmysłowym przeczuciu, które nie potrafi uzewnętrznić się inaczej niż tylko w artystycznej formie.

Autor *Kondycji ponowoczesnej*, właśnie w sztuce dostrzegając zasadnicze inspiracje swoich kulturowych diagnoz, pierwszych, dojrzałych przejawów postmodernizmu dopatrywał się już w estetyce ideologicznie przeciwstawnego modernizmu, w sztuce awangardy odnajdując antycypację przyszłego dyskursu symbolicznego. Nie do końca podzielając przekonanie Jean-François Lyotarda co do trafności tego utożsamienia, zgadzam się jednak w pełni z tym, że — ogólnie rzecz biorąc — w estetycznym doświadczeniu mogą objawić się, ukryte przed nieczułym rozumem, ożywiające lub dewastujące kulturową symbolikę, nieświadome, afektywne znaczenia.

Wśród pozytywnych odpowiedzi na pytanie o możliwości poznawcze sztuki wciąż jedną z najbardziej doniosłych pozostaje, sformułowana w filozofii Hansa-Georga Gadamera, koncepcja doświadczenia estetycznego. Niemiecki hermeneuta potrafił w zmysłowej, pozapojęciowej materii i formie sztuki ukazać estetyczne oblicze symbolicznej prawdy. Parafrazując tytuł jego słynnego dzieła, wykazał, na czym polega „prawda poza metodą”.

Inny wielki hermeneuta, Paul Ricoeur, mówiąc, że symbole zawsze dają do myślenia, zwracał uwagę na estetyczność symbolu, unaoczniającą coś, co „pojmało” nas wcześniej, a co na razie mieści się poza dyskursywnym obrachunkiem, co jeszcze nie jest gotowym pojęciem.

Nieprzypadkowo też *Słowa i rzeczy* Michela Foucaulta rozpoczyna słynna analiza *Las Meninas* Diego Velázqueza — w tym obrazie francuski filozof pokazuje, jak w estetycznie uprzywilejowany sposób możemy doświadczyć sensu kulturowego przesilenia, gdy przez formę klasycznego przedstawienia przebijają się zarysy nowoczesnej *episteme*. Jacques Lacan, interpretując w trakcie swojego seminarium, między innymi w obecności Foucaulta, to samo dzieło, potrafił pokazać, jak w tym „przedstawieniu przedstawienia” percepcję podmiotu kształtują nie tylko nieznane mu kulturowe determinanty; z kulturowej „archeologii” Foucaulta wydobyl także erupcyjne pokłady nieświadomego popędu.

Niemniej, nadmierna nieufność wobec fenomenologicznego doświadczenia powoduje, że zarówno strukturalistycznie, jak i poststrukturalistycznie zorientowana teoria kultury zbyt chętnie zamyka się w granicach językowego dyskursu, redukując zakres swojego poznania do obszaru jak najściślejszej jednoznaczności. To, co nie podlega matrycy sztywnej konwencji symbolicznej, co nie mieści się w przyjętej arbitralnie klasyfikacji, uznane zostaje za nieważne, na skutek czego z pola widzenia znika pozapojęciowa aktywność kultury.

Estetyczny geniusz sztuki, jak słusznie pisał w *Krytyce władzy sądzienia* Immanuel Kant, w najgłębszej swej istocie nie podlega zastanym regułom, przeciwnie — on sam je dopiero stwarza w natchnieniu niepojętym przez logikę pojęć. W estetycznych rejestrach zapisuje się formotwórczy wysiłek, zanikanie obumarłych form i dojrzewający zaczyn nowych znaczeń.

Abiektualne rozdroża i granice kultury

Do wyzwolenia się z lingwistycznych uprzedzeń zmierza spektakularna refleksja Julii Kristevej. Wybitna językoznawczyni wydostaje się ze strukturalistycznego zamknięcia, omija pułapki poststrukturalistycznego tekstualizmu i podążając estetycznym tropem, w psychoanalitycznej praktyce i teorii analizuje fenomenologię kultury. Według badaczki kulturowe znaczenia są skutkiem złożonych kompleksów rozmaitych heterogenicznych praktyk, w których język nie funkcjonuje jako „monolityczny przedmiot”, ale nieustannie poddawany jest zewnętrznym od-

działaniom, dlatego też podkreśla poznawczą potrzebę otwarcia lingwistycznie ukierunkowanej teorii na pozajęzykowe zjawiska sygnifikacyjne. Wyniki abstrakcyjnej analizy semiologicznej muszą więc zostać uzupełnione przez badania nad rzeczywistymi, praktycznymi aspektami sygnifikacji. Nie można zapominać, że — koniec końców — język swoją realną przyczynę i cel znajduje w konkretnych mówiących indywiduach. W zmieniającej się kulturze język jest procesem współkształtowanym przez człowieka z „krwi i kości”, a nie odwiecznym monologiem transcendentnego widma; język żyje życiem swych realnych podmiotów. Tak jak wypowiadająca go subiektywność, rozwija się jako ucieleśniony podmiot historii, nieświadomie przemieszczających się pragnień i ideologicznych wpływów. Lingwistyczna wiwisekcja nie uśmierciła krnąbrnego pacjenta, należy „dostrzec sygnifikacyjną praktykę, która [...] nie pozwala utożsamiać się z obezwładnionym w chłodnej analizie ciałem”¹ i z uprzedmiotawiającego badania, z żywego podmiotu języka, usunąć zeskorupiałą formalinę. „Nasze filozofie języka [...] znaczą nie więcej niż rozmyślania archiwistów, archeologów i nekrofilii”².

Niechęć wobec alienacyjnej metodologii strukturalizmu Kristeva łączy z krytyką poststrukturalistycznej dekonstrukcji. W obu wypadkach widzi tę samą skłonność do zafałszowującego odizolowania języka od wpływów rzeczywistego środowiska, bo choć poststrukturalizm kładzie nacisk (w odróżnieniu od strukturalizmu) na procesualny charakter języka, to i tu, i tam ciało języka rozpuszcza się w martwej literze, w fantazmacie czystej semiozy, wewnętrznej różnicy znaczących (*différance*).

W perspektywie tak odrealnionego dyskursu kultura staje się obiektem „geometrycznego” namysłu, w którym życiodajne dla niej ludzkie podmioty zostają sprowadzone do idealnych punktów, poddawanych następnie transcendentalnemu, totalnemu rachunkowi modernizmu lub wielowartościowym, zdecentralizowanym kalkulacjom postmodernizmu.

Oczywiście polemika Kristevej ze strukturalizmem i poststrukturalizmem nie oznacza próby przywrócenia metafizycznego esencjonalizmu z jego wizją całkowicie autonomicznego i w pełni świadomego podmiotu; zmierza ona jedynie do uwzględnienia tych realnych podstaw ludzkiej egzystencji, które czynią zeń podmiot zdolny do kulturowej emancypacji, niezdeterminowanej do końca przez zastane symboliczne reguły i znaczenia twórczości, dzięki której możliwy jest autentyczny rozwój kultury w ogóle.

W abstrakcyjnym polu referencyjnym strukturalistycznej i poststrukturalistycznej semiologii Kristeva w ramach tak zwanej semanalizy rekonstruowała ucieleśniony podmiot języka, afektywny „podmiot-w-procesie”, którego konkretna obecność pozwala zrozumieć rzeczywistą możliwość kulturowej transformacji i odpowiadających jej zmian w języku.

¹ J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York 1984, s. 15. Jeśli nie podano inaczej, tłum. R.D.

² *Ibidem*, s. 13.

W procesie sygnifikacji badaczka wyodrębnia dwa podstawowe tryby: „semiotyczny” i „symboliczny”. Pierwszy uruchamiany jest przez afektywną naturę językowego podmiotu, podczas gdy drugi dotyczy systemowego mechanizmu sygnifikacji, regulowanego przez reguły syntaksy i gramatyki. Symboliczność sygnifikacji spełnia się w dążeniu do jak najściślejszej jednoznaczności, której wzorcową realizację stanowią twierdzenia nauki, matematyki i logiki. Natomiast semiotyczność ujawnia się jako wywrotowa siła afektu, psychocieleśna erupcja nieświadomego, która rozsadza sztywne konstrukcje kulturowego porządku.

W praktyce oba tryby są z sobą mocno związane, choć względnie stabilne sieci racjonalnej symboliki, rozplątywane pod naciskiem irracjonalnych popędów, splatają nieustannie od nowa wieloznaczne wątki sensu i non-sensu. Homeostacyjny ideał polegałby więc na harmonijnym, ale i dynamicznym zrównoważeniu: odpowiednia dawka afektywności ożywiałaby kulturowe znaczenia i wartości na tyle, by ich treść i forma mogły współgrać z coraz gwałtownie zmieniającymi się warunkami cywilizacji materialnej i technicznej, kiedy to między ludzkim podmiotem a jego coraz bardziej wirtualnymi wytworami coraz trudniej zawiązać nici prawdziwie przeżywanego porozumienia. Współczesny *homo faber* gubi się w cyfrowym gąszczu wykreowanej przez siebie nowej formy przedmiotowości. Znieczulony, odrętwiały, pochłonięty przez zawrotną, ciągle eskalującą prędkość rozprzestrzeniających się informacji cyberczłowiek, zgodnie z katastroficzną wizją Paula Virilio, pogrąża się w nieuniknionym samounicestwieniu, podwójnie wyobcowany: mentalnie oddzielony od symbolicznego Prawa i nierozpoznający się w energii swojego popędu. Katastrofie podmiotu może zapobiec tylko wypracowanie takich kulturowych warunków, w których może się udać przywrócenie osmotycznej równowagi między symbolicznym a semiotycznym.

Choć symboliczne i semiotyczne, współdziałając w dialektycznej pełni znaku, w procesie dojrzałej sygnifikacji nie funkcjonują nigdy oddzielnie, to jednak w ujęciu chronologicznym semiotyczność wyprzedza i warunkuje symboliczność. W tym sensie rozwój kultury odwzorowuje rozwój osobniczy współtworzących ją podmiotów.

W klasycznej psychoanalizie za decydujący moment inicjacji kulturowej przyjmuje się rozwiązanie kompleksu Edypa, gdy godząc się z kastracyjnym zakazem Ojca, dziecko ostatecznie wysuwa się z matczynej objęć, odrywa się od Piersi i opróżnione usta wypełnia ojcowskim Słowem, gdy jego niemy popęd zaczyna mówić w imię Ojca, posłuszny symbolicznemu Prawu. W tej interpretacji ludzkiego losu akulturacja zaczyna się na progu języka.

Z takim podejściem nie zgadza się Kristeva, twierdząca, że sygnifikacja tkwi w naturze ludzkiego ciała i symboliczne wychowanie zaczyna się wcześniej, jeszcze przed ojcowską interwencją — w symbiotycznej przestrzeni matki i dziecka, gdyż już w tej diadzie mamy do czynienia ze swoistym, cielesnym treningiem popędowej natury przysłego Ja.

Afektywne relacje matki z dzieckiem zawiązują się w protosymboliczną matrycę: narcystyczne zachowania zostają poddane życzliwej dyscyplinie. Przeglądając się w matczynym zwierciadle, naśladując jej *imago*, dziecko ustawia się naprzeciw niej, ucząc się przeżywać wyodrębniający je dystans, opierając się pokusie bezpośredniej identyfikacji z matczynym ciałem, w rezultacie zdobywając umiejętność sygnifikacyjnego zapośredniczenia, zwraca się ku Innemu za pomocą gestów, gaworzenia i mowy ciała. Dążąc do zaspokojenia, uczy się skutecznej, czytelnej samoekspresji.

Odwołując się do terminologii Edmunda Husserla, Kristeva określa tę antycypację symbolicznego podmiotu mianem „przełomu tetycznego”.

Tetyczną fazę, przyjmowanie *imago*, kastracji i semiotycznej ruchliwości, rozumiemy jako miejsce Innego, jako warunek wstępny sygnifikacji, a w związku z tym i samego języka. Tetyczna faza wyznacza próg między dwiema heterogenicznymi dziedzinami: semiotycznego i symbolicznego³.

Podobnie Lacan, choć w jego teorii dość mocno pobrzmiewa patriarchalny ton, dostrzegał znaczącą rolę matki w wyzwaniu i kształtowaniu kompetencji językowych dziecka, niejednokrotnie podkreślając, że nieartykułowany krzyk dziecka znaczenie zyskuje dopiero dzięki matczynej odpowiedzi. To jej reakcja retroaktywnie ustala, jakie będzie pierwsze i względnie stałe znaczenie bezwiednych dźwięków, zwierzęcy bełkot zmieniając w przekaz.

Można dopatrzeć się pewnej analogii między koncepcją „semiotyczności” Kristevej a Lacanowskim pojęciem *lalangue*. Ten, utworzony przez niego na podstawie rodzajnika określonego *la* i rzeczownika *langue*, neologizm wskazywał na przeciwstawiające się symbolicznemu prawu Ojca manifestację języka, wypowiedzi, których wyrażenie estetyczna ekspresja wyrażała się poprzez celową wieloznaczność, a nawet prowokacyjny non-sens.

Najwyraźniejsze ślady naruszenia ojcowskiego zakazu znajdujemy naocznie w sztuce, w której natężenie transgresji odsłania się z całą mocą bezczelnej prowokacji i nieświadomie występnego pragnienia. Nieprzypadkowo termin *la-langue* pojawił się w twórczości Lacana przy okazji badań nad „psychotycznym językiem” Jamesa Joyce’a.

Pod tym względem sygnifikacyjna ekonomia sztuki mniej podlega konserwującej kulturowy zastój „zasadzie przyjemności”, niż oddaje się — bywa, że bez reszty — „zasadzie rozkoszy”, bolesnej *jouissance* wyzwalonej przez przekraczanie symbolicznego tabu.

Cielesne wzorce przejęte zostają przez dziedzinę tego, co Symboliczne. Cielesne oddzielenie i odrzucenie może stać się oddzieleniem i odrzuceniem symbolicznym, ponieważ kontrola macierzyńska organizuje psychikę jeszcze przed fazą lustra i edypalnym kryzysem. Macierzyńska kontrola antycypuje ojcowski zakaz i edypalne uwikłanie, dzięki którym podmiot ostatecznie wkracza na płaszczyznę sygnifikacji. Dla Kristevej oznacza to, że siła cielesnego popędu zawie-

³ *Ibidem*, s. 48.

ra już w samej sobie Symboliczną logikę i moc zakazu oraz że owa popędowa siła nie jest nigdy całkowicie wyparta wewnątrz sygnifikacji⁴.

Popęd śmierci, odrzucenie symbolicznej tożsamości i chęć powrotu do łona Matki to z perspektywy indywidualnego podmiotu wciąż powtarzająca się przyczyna historii kulturowego ojcobójstwa. Tej unicestwiającej tęsknocie kultura przeciwstawia się poprzez tabuizację kazirodczej macierzy. Socjalizacja zmusza indywidualne podmioty do przestrzegania symbolicznych granic, swoje taksonomiczne zalecenia wyprowadzając z podstawowego aksjologiczno-estetycznego rozróżnienia na to, co fallicznie „sztywne”, jednoznacznie określone i przez to wznoszące się nad pośrednią sferą tego, co waginalnie „płynne” i wieloznacznie nieokreślone. Przy takim wartościowaniu patriarchalny porządek przygotowuje i ugruntowuje swoje panowanie, oczyszczając podległą mu dziedzinę ze wszystkiego, co nosi znamiona popędowej, afektywnej rozwiązłości.

Potępienie perwersji to, jak sformułował Lacan, odrzucenie *père-version*, innej wersji Ojca — zabronienie Matce wstępu do królestwa wartości i znaczeń. Funkcja systemu symbolicznego w kulturze Ojca polega na nieustannej melioracji, budowaniu tam, organizowaniu i wypieraniu tego, co z samej swej natury jest płynne i bez granic.

Zdaniem Kristevej procesy oddzielania się od tego, co narusza symboliczną identyfikację, zaczynają się już we wczesnym dzieciństwie, zanim indywiduum stanie się podmiotem języka. W swojej koncepcji tak zwanego abiektu badaczka opisuje zjawisko uwstrętniania Matki, kiedy to jej zmysłowa obecność przestaje być tylko przyczyną i celem kazirodczego zaspokojenia, lecz staje się także źródłem nieznośnego lęku. Dosłownie i quasi-metaforycznie dziecko wy-miotuje matczyne ciało: nieświadomie, kierowane jedynie psychosomatycznym odruchem, chce stać się autonomicznym pod-miotem.

Kristeva przenosi opisywaną przez Mary Douglas taksonomię kulturową „skaży” i „wstrętu” do pierwotnego obszaru cielesnych narodzin podmiotu, do sfery zmysłowych, przedjęzykowych, a jednak już quasi-symbolicznych relacji macierzyńskich.

„Podmiot” odkrywa sam siebie jako niemożliwe oddzielenie/tożsamość z matczynym ciałem. „Podmiot” nienawidzi tego ciała dlatego, że nie potrafi się od niego uwolnić. To ciało, ciało bez granic, ciało, z którego wynurzył się ten abiektywny podmiot, jest niemożliwe⁵.

Ojcowska interwencja, zarówno w rozwój dziecka, jak i w krystalizowanie się kulturowego systemu symbolicznego, polega na wprowadzenia porządku opartego na binarnej logice zdecydowanych rozgraniczeń, stawiającej abiektywalne zapory wstrętu i skaży przed podmywającą kulturową kartografię realnością matczynego ciała. Kulturowa represja jest jednakże połowiczna; w symbolicznych

⁴ K. Oliver, *Reading Kristeva: Unraveling the Double-Bind*, Bloomington 1993, s. 19.

⁵ *Ibidem*, s. 60.

zakamarkach czai się estetyczne widmo jej abiektualnego dopełnienia: abiekcja umożliwiała kulturę, jednakże w skrajnej postaci (a raczej bezpostaciowości) prowadzi do jej unicestwienia.

W tym sensie wstręt jest odpowiednikiem porządku społecznego i symbolicznego na skalę indywidualną i zbiorową. Z tego powodu, podobnie jak „zakaz kazirodu”, wstręt jest zjawiskiem uniwersalnym: natrafia się nań, kiedy tylko ukonstytuuje się symboliczny i/lub społeczny wymiar ludzkości i to w każdej cywilizacji⁶.

Konceptualna anestetyzacja kultury

Proces uwstrętniania, wyznaczania granic między tym, co „czyste” i „skażone”, między „ja” a traumatyczną zewnętrżnością, zdaniem Kristevej zaczyna się jeszcze przed wkroczeniem rozwijającego się indywiduum w świat konkretnego systemu języka. Abiektualizacja nie powinna zatem być ujmowana jako wyłączny efekt dyskursu, albowiem w porządku czasowym stanowi jego quasi-transcendentalny, psychosomatyczny warunek. Oczywiście w różnych kulturach abiektualizacja dokonuje się w ramach innych specyficznych symbolicznych i to właśnie z zachodzących między nimi różnic wyłania się najgłębsze poczucie kulturowej odmienności, nieświadomych, cieleśnie zakorzenionych uprzedzeń, nierzadko sprzecznych ze świadomymi deklaracjami na temat tego, co Inne. W charakterystyce danej kultury nie może więc zabraknąć analizy jej ucieleśniającej się samoświadomości, refleksji wrażliwej na estetyczną odmienną abiektu, wydzielającego z nieskończonej semiozy odrębne środowiska kulturowe.

W tym zakresie najdogodniejszym obszarem badań jest bez wątpienia twórczość artystyczna. To właśnie w jej pozadyskursywnej, estetycznej substancji najwyraźniej odciska swe piętno konfrontacja symbolicznego z semiotycznym. Za ilustrację tej tezy posłuży mi w dalszej części artykułu paralela między rozwojem sztuki konceptualnej a formowaniem się kultury modernistycznej. W tym akurat wypadku możemy bowiem rozpoznać i estetycznie doświadczyć, jak sztuka, z jednej strony, inspirowała i wzmacniała semiotyczną anestetyzację kultury, z drugiej — pogłębiała jej symboliczną atrofię.

Przywołując koncepcję „dzieła otwartego” Umberto Eco, w terminologii Kristevej można by stwierdzić, że gdy w sztuce tradycyjnej symboliczna „otwartość” jest mniejsza niż w sztuce semiotycznie transgresywnego postmodernizmu, to modernistyczny konceptualizm całkowicie stara się wyeliminować afektywną, materialną wieloznaczność. Czerpiąc ze źródłosłowa terminu „estetyka” (z greckiego *aisthesis*), przypominamy sobie, że jego zakres nie ogranicza się jedynie do samej teorii sztuki czy rozważań nad szeroko pojętą artystycznością; w jego definicji wciąż tkwi głęboko osadzona refleksja nad „zmysłową wrażliwością”

⁶ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 67.

i jej zasadniczym udziałem w doświadczeniu estetycznym, także wtedy, gdy ze sztuki próbuje się wykorzystać zmysłową naturę, jak ma to miejsce na gruncie artystycznych teorii i praktyk konceptualizmu.

Z powodu jej aistetycznego pochodzenia estetykę danej kultury najłatwiej można rozpoznać w specyficznej dla niej wyobrażeniowo-popędowej *a*-natomii, obrazach i schematach cielesności. Konfrontując *a*-natomie, obraz i schemat własnego ciała z somaestetyką danej epoki, ucieleśnioną przez reprezentatywne dla niej artystyczne przedstawienia, uzyskujemy — oprócz refleksyjnego wglądu w kulturową odmienność — także możliwość jej estetycznego, cielesnego doświadczenia.

Warto pod tym kątem przyrzeć się tym charakterystycznym dla danej epoki kulturowej „wyobrażeniowym ekranom”, tym dziełom sztuki, których pierwszoplanowym tematem jest wzajemny stosunek między żywym ciałem a abstrakcyjnym rozumem. W zależności od miejsca przyznawanego w danej kulturze realnemu ciału, od rodzaju waloryzujących go przedstawień, możemy mówić o intensywności i charakterze jej represyjności — skrajna represyjność kultury, jak tego dowodzi sztuka modernistycznej awangardy, doprowadza do psychozy lub perwersji. Ze sporu między Ojcem i Matką, między fallicznym, symbolicznie zeszytwniałym ciałem jednoznacznego Słowa a płynnym ciałem afektywnej, wyrasta w modernizmie drugi morderezy konflikt: rywalizacja między samymi ojcobójcami, walka tych, którzy w psychotycznym akcie rewolucji chcą powtórzyć władzę zamordowanego przez nich Ojca, z tymi, którzy zadany im przez niego ból koją w kazirodczych objęciach matczynego dozwoleństwa. Kulturę modernizmu uruchamia bowiem dialektyczne napięcie między anestetyczną tendencją do symbolicznej abstrakcji a semiotycznym oporem realnej, popędowej cielesności.

Rozczarowanie tradycyjną kulturą niekoniecznie szło w parze z entuzjazmem dla nowoczesnych przemian. Dadaizm i surrealizm drwiły na równi ze starego i nowego świata, niejednokrotnie wprost przedrzeźniając dokonania rewolucyjnej awangardy. Wystarczy przypomnieć sobie choćby dadaistyczne *Le Macchine Celi*, prace Maxa Ernsta (na przykład takie, jak *Samo-stworzona mała maszyna*) czy „lalki” Hansa Bellmera, by nie mieć żadnych wątpliwości co do tego, jak perwersyjna awangarda oceniała próby przetworzenia ludzkiego ciała w maszynę postępu, której żelazne tryby miały przemilić energię intymnej afektywności w paliwo zdatne napędzić technologiczny optymizm nowej kultury.

Awangardowi „reakcjonści” w swym jawnym wszeteczeństwie i pozornym wsteczniactwie wybiegli w przyszłość znacznie dalej niż futurystycznie technologiczny modernizm, zapowiadając już wtedy rozwiązłość postmodernistycznego dyskursu — ich absurdałna sztuka wystarczająco rozwinęła łańcuchy „śliskich” znaczących, rozszczelniających, rozklejających od wewnątrz sztywną, totalitarną wizję modernizmu.

Ten podziemny w sztuce modernistycznej nurt — który zwykł przedkładać heglowskie systemy (przykładem choćby Malewicz i Mondrian) nad mętne resztki, których nie potrafią one wchłonąć — wynurzył się ponownie na powierzchni sztuki awangardowej jakieś piętnaście lat temu. Rozumiany w kategoriach „heterogeniczności” (Bataille), „realności” (Lacan), „niełudzkiego” (Lyotard) czy wreszcie „abiektu” (Kristeva) nurt ten przenikał w latach 90. wiele rozmaitych praktyk, stawiających opór przejawom nowych totalności (jak cyberprzestrzeń czy globalny kapitalizm)⁷.

Transgresywni reakcyjniści nie oplakiwali martwego patriarchy; wzdygając się na samą myśl o nowym karcicielu, bolesne pragnienie sensu roztopiali w płynnej otulinie macierzy. Tym artystom obcy był gest Raskolnikowa, w imię Matki nie wznosili siekier, by po „śmierci Boga” wyrębać podwaliny nadczłowieczego Prawa. W ich dziełach nie manifestował się duch, czy też raczej Rozum, nowej utopii; zatem nie w semiotycznej estetyce non-sensu trzeba szukać jego objawień, lecz tam, gdzie sztuka obiecywała ultraracjonalne poznanie, kreśląc wzory odcielesnionej, zmechanizowanej zmysłowości.

Rewolucyjna brzytwa Ockhama nie tylko rozcinała aurę naturalnego ciała, jak w *Psie andaluzyjskim* oślepiając ludzkie oko duszy, lecz jej energii nie wyczerpywała siła negacji: po kastracyjnym oczyszczeniu z martwych tkanek i kulturowych zlogów sztuka technologicznej awangardy rozwijała się w estetycznej chirurgii zdehumanizowanej cielesności, przeinaczając indywidualną psychofizyczność w aparaturę kompatybilną z maszyną postępowego społeczeństwa.

Wystarczy przyrzeć się architekturze gwałtownie industrializowanej wówczas rzeczywistości, by ujrzeć architekturę samej rewolucyjnej ideologii. Nowa kultura najchętniej zadamawiała się w „maszynach do mieszkania” Le Corbusiera, tęskniła za utopijnym Zionem — miastem zaprojektowanym przez Adolfa Loosa tak, aby wszelkie przejawy indywidualnej prywatności całkowicie przesłonić surową, pozbawioną zbędnego *decorum*, anonimową fasadą budynków; publiczną sferę miał objąć w ostateczne władanie rygorystyczny duch abstrakcyjnego funkcjonalizmu. Wydawać by się mogło, że bezcelowy spacer zblazowanego *flâneura* nieodwołalnie dobiega końca na ulicach zmontowanych z monotonną konsekwencją taśmy produkcyjnej.

Na Wschodzie i na Zachodzie, zarówno w komunistycznych, jak i kapitalistycznych projektach nowej kultury, swoje odzwierciedlenie znajdują fordyzm i taylorizm — „drapacze chmur” nie różnią się od „pałaców kultury”, to te same „szklane domy”.

Zauważmy, w jakże odmiennej architekturze i estetycznym środowisku umożliwił się niesforny duch dada:

⁷ H. Foster, *Prosthetic Gods*, London 2004, s. 339.

Według Tzary „miejsce zamieszkania” swój ideał znajduje w prenatalnej, macierzyńskiej przytulności, tak więc, wbrew „estetyce modernistycznej kastracji” w dość skandalicznym stylu nawoływał on do „architektury macicy”⁸.

Walter Benjamin pisał o nieodwołanym upadku tradycyjnych sposobów doświadczenia. Autor *Dziela sztuki w dobie reprodukcji technicznej* przestrzegał przed fałszem sentymentalnej nostalgii; według niego nie było powrotu do przeszłości, wręcz przeciwnie — obumarły podmiot tradycji, „człowiek bez właściwości” musi zostać niezwłocznie poddany kuracji wstrząsowej, a jego egzystencja powinna dostroić się do technologicznie zinstrumentalizowanej rzeczywistości.

Wybuch wojny światowej oznaczał początek procesu, który od tamtej pory nieprzerwanie się toczy. Czy w końcu wojny nie zauważono, że ludzie z pól bitewnych wrócili jak oniemiały? Nie bogatsi, lecz wręcz ubożsi w bezpośrednie doświadczenia. To, co dziesięć lat później rozlało się w postaci powodzi książek o wojnie, było wszystkim innym, tylko nie doświadczeniem przekazywanym z ust do ust. I nie było to dziwne. Nigdy bowiem niczemu nie zadano kłamu bardziej gruntownie, niż doświadczeniom strategicznym zadała kłam wojna pozycyjna, gospodarczym — inflacja, fizycznym — wygrana w bitwie, o której decydowała przewaga techniki, moralnym — dysponenci władzy. Pokolenie, które do szkoły jeździło jeszcze tramwajem konnym, znalazło się pod gołym niebem pośród krajobrazu, w którym nie pozostało nic bez zmiany, oprócz chmur, a pod nimi w polu zniszczenia i śladów eksplozji małe, kruche ciało człowieka⁹.

Jeśli przyjąć, że modernistycznie rewolucyjne wyznanie wiary wyraża niezachwiane przekonanie o bezwzględnej konieczności intensyfikowania produkcji i potrzebie nieograniczonego niczym postępu technologicznego, to jej manifestacje siłą rzeczy musiały wystąpić w najgłębszych tkankach społecznego ciała: w rzeczywistych ciałach konkretnych ludzi, którzy inspirowali lub w swej masie jedynie reprodukowali ten ideologiczny fantazmat.

Rewolucyjny podmiot w nieodpartej przemocy nowoczesnej technologii przeżywa traumatyczną ekstazę ponownych narodzin, w zadawanym mu przez maszynę bólu odczuwając rozkoszną realność swego przeistoczenia — rozrywane, fragmentaryzowane *sensorium* usiłując przekształcić w nową formę.

W wymiarze estetycznych wyobrażeń nowoczesność nie jawi się już jako *Kolonia karna* Franza Kafki, gdzie Prawo wpisuje się dosłownie w nieposłuszne ciało z brutalnością niezasłużonej, zewnętrznej kary, raczej obiecuje ona ekstazytyczną emancypację, jak w *Szczęśliwej Moskwie* i *Powieści technicznej* Andrieja Płatonowa, w których indywidualne ciało w rewolucyjnym zrywie, samo z siebie, dobrowolnie, przeistacza się w komunistyczne ciało technologicznego zbawienia, powtarzając i przetwarzając w duchu naukowego materializmu prawosławną ideę „przeobóstwienia materii”.

Hegłowski wyrok na sztukę jako przebrzmiałą formę symbolicznego poznania, którą wreszcie zastępuje wolna od zmysłowego pozoru abstrakcyjna prawda

⁸ *Ibidem*, s. 98.

⁹ W. Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 241–242.

filozofii, został po przeszło stu latach powtórzony przez proroka konceptualizmu — Josepha Kosutha, tyle że w dosłownie odwrotnym sformułowaniu. Amerykański artysta, ogłaszając bowiem koniec filozofii i nastanie prawdziwie wyzwolonej sztuki, miał na myśli dokładnie to samo co jego rzekomy przeciwnik, gdyż jego wizja sztuki jako skutecznego środka do wyzwolenia czystej refleksji zgadzała się pod tym względem z Hegłowską wizją filozofii — jak to sformułował inny wielki konceptualista, Sol LeWitt to nie estetyczne pobudzenie ma być przyczyną i celem artystycznej twórczości, wprost przeciwnie: „Idea staje się maszyną do produkcji sztuki”¹⁰.

Historia konceptualizmu zna przykłady tak skrajnej realizacji tej obrazoburczej tezy, w których niechęć wobec zmysłowości prowadziła do totalnej dematerializacji dzieła sztuki, gdy jego cielesność poddawana była bezwzględnej anihilacji. W 1958 roku Yves Klein urządził wystawę *Pustki* — tym razem zdumieni widzowie nie widzą niczego, tylko pomalowane przez niego na białe puste ściany, chcąc nie chcąc, zanurzając się w abstrakcyjnej refleksji nad pojęciem sztuki w ogóle.

Estetyczne przedstawienia funkcjonują bowiem jako charakterystyczne dla danej kultury wyobrazeniowe ekrany, które jednakże na swej powierzchni wyświetlają nie tylko oficjalną wersję symbolicznego przesłania — zawsze przez jego jednoznaczną gładkość przebija się mętne, wzburzone światło wieloznaczności i w semiotycznym zniekształceniu daje o sobie znać realne nieświadomego. Tym, co zawsze warto zdiagnozowania w estetycznych reprezentacjach, są zmieniające się wraz z kulturową transformacją proporcje między jawnością a wyparciem oraz wyobrazeniowe sposoby ich mediatyzowania. Brak harmonijnego zapośredniczenia symbolicznego i semiotycznego, wyraźna dominacja jednej ze stron, przyczynia się do upośledzenia zdolności sygnifikacyjnych, a w efekcie albo kultura i stwarzany przez nią człowiek zapada na chorobę wyniosłej wzniosłości, gdy wyjałowieniu ulegają jej afektywne siły życiowe, albo stacza się w bezrozumny bełkot popędu, gdy przestaje wierzyć w sens artykułowanego Słowa.

Rzecz jasna, każda kultura dysponuje specyficznymi obrazowymi ekranami, pod którymi mieści się różnaitość mniejszych, wewnętrznych ekranów, a na dodatek każdy kulturowy podmiot inaczej je konfiguruje. Jednakże, pomimo tego zróżnicowania, każdą kulturę przenika wspólnota wyobrażeń na tyle silna, by umożliwić porozumienie. Niebagatelna przyczyna tego stanu rzeczy leży w tym, że nasze wizualne tożsamości kształtujemy nie tylko w oparciu o otaczający nas świat, ale i dla tegoż świata, wspierając się obrazami wybranymi z wyobrazeniowego ekranu. Wydawać nam się może, że stwarzamy nasze samopredstawienia całkowicie spontanicznie, jednak zazwyczaj wyobrazeniowy materiał, z którego korzystamy, został nam z góry przydzielony i jakiegokolwiek naruszenie ograniczającej nas schematyczności obrazowego ekranu ma te same konsekwencje co odstępstwo od języka: nasz społeczny status zostaje zakwestionowany i zagraża nam los psychotycznego wyrzutka.

Na tym właśnie polega głęboki konserwatyzm Lacanowskiej myśli: jeżeli dla Nietzschego rozdarcie zasłony Mai umożliwia przewartościowanie porządku symbolicznego i wprowadzenie

¹⁰ S. Le Witt, *Paragraphs on conceptual art*, „Artforum” 5, 1967, nr 10, s. 80.

„całkowicie nowego zbioru symboli”, to dla Lacana rozdarcie ekranu prowadzić może tylko do załamania się porządku symbolicznego i psychotycznej destrukcji przedstawień jako takich¹¹.

Podobnie jak u Lacana postawa Kristevej była dość zachowawcza wobec symbolicznego nihilizmu. „Dla Kristevej zniesienie Symbolicznego jest zniesieniem społeczeństwa. Bez porządku Symbolicznego żyjemy w stanie *delirium* lub psychozy”¹².

Jeśli chcemy uzyskać pełny wgląd w istotę danej kondycji kulturowej, nie możemy stracić z oczu tych jej estetycznych manifestacji, które bezwiednie wymykają się cenzurze symbolicznej, w nich bowiem ujawnia się obsceniczne dopełnienie jej deklaratywnej samoświadomości. Szczególnie wyraźnie odsłania się to, w jaki sposób, z jednej strony, symboliczny totalitaryzm usiłuje estetycznie przekierować popędowną naturę indoktrynowanych podmiotów w stronę społecznego ciała, w nim obsadzając indywidualne pragnienia, tak aby w ciele partii, narodu czy korporacji uzyskiwano samoidentyfikacyjne rozładowanie i rozszerzoną w zbiorowej ekstazie rozkosz; z drugiej strony — nawet w twórczości tych artystów, którzy wydają się propagandowym uosobieniem danej formacji symbolicznej, natrafiamy na erupcję estetycznego, semiotycznego zaprzeczenia.

Przyjrzyjmy się na koniec dwóm estetycznym przedstawieniom: namalowanemu w 1866 roku *Źródłu świata* (*L'Origine du monde*) Gustave'a Courbета i tworzonej w latach 1946–1966 dioramie *Étant donnés* Marcela Duchampa. To późniejsze dzieło wyraźnie polemizuje z wcześniejszym; w obu rozgrywa się obsceniczna konfrontacja między potrzebą symbolicznego opanowania a estetycznym oporem semiotycznego.

Najpierw rzućmy okiem na instalację Duchampa.

Z zamkniętych drzwi spogląda wywiercony (?) ukradkiem otwór, porozumiewawczo patrzy nam w oczy, zachęca do podglądania. Gdy ulegniemy, nasz falliczny wzrok momentalnie nieruchomieje w centrum ukrytego obrazu — w kobiecych genitaliach. W tym „źródle świata” rodzi się obezwładniająca widza martwota, pogłębiona przez bezwład całej reszty obnażonego ciała. Ten porzucony przez życie korpus wygląda jak zdjęcie z kryminalnego laboratorium. Ofiara z „ofiary” wydaje się jednak spełniona. Nad bezwonną somą, w silnym kontra-punkcie, wznosi się chłodne światło sensu, wzniosły dowód rozumnego aktu — kobieta, czy też jej zbezczeszczone zwłoki, jak przeniknięty zewnętrznym duchem automat, w wyciągniętej sztywno ku górze dłoni dzierży zapaloną lampę — triumfalne źródło oświecenia. Horyzontalnie „wieczną kobiecość” wertykalnie wynosi na wyżyny symbolicznej egzystencji męska, nieziemską, nierealną Idea. Waginalna realność przemieszczona zostaje z unieszkodliwionego ciała na dzikie, chaotyczne otoczenie; wybijała, rozwichrzona trawa i zarośla silnie kontrastują z wydepilowanym, aseptycznym łonem.

¹¹ H. Foster, *op. cit.*, s. 277.

¹² K. Oliver, *op. cit.*, s. 9.

Instrumentalny rozum rozpoznaje się tylko w pozbawionej przez siebie życia przyrodzie i — śniąc sen o swej sprawiedliwej dominacji — nie dostrzega napierającej zewsząd realnej natury i zbudzonych demonów popędu. W sekretnym spojrzeniu podglądacza odsłania Duchamp „dialektykę oświecenia”.

O wzrokocentrycznej sztuce Duchamp mówił z pogardą:

Za sprawą Courbeta nagminnie sądzono, że malarstwo ma przemawiać do siatkówki. Każdy powieślał ten błąd. Siatkówkowy dreszcz!¹³

dodając:

Interesowały mnie przede wszystkim idee — a nie wizualne twory. Chciałem, żeby malarstwo ponownie wstąpiło w służbę rozumu!¹⁴.

Przytoczona wypowiedź ewidentnie nie zgadza się z całą przemyślnie wojerystyczną aranżacją opisywanej tu dioramy Duchampa; ideologiczne deklaracje nie pokrywają się z estetyczną realnością, z ekscysem nieświadomego — to nie wyjątek, lecz reguła, zgodnie z którą w dziele sztuki należy odczytywać symboliczne pismo kultury we wszystkich warstwach palimpsestu: w tym, co świadome i nieświadome, w tym, co symboliczne, i w tym, co semiotyczne.

Spójrzmy teraz na realne „źródło świata” — *Źródło świata* Courbeta. Tu również nasz wzrok przykuwa lekko rozchylające się w centrum przedstawienia kobiece łono. Jednak tym razem obsceniczny widok nie ulega przemocy wnikliwego obserwatora, lecz wyzywająco zagląda mu prosto w oczy, jakby wchłaniając i kastrując fallicznego intruza.

W szczególny sposób próbował poradzić sobie z unicestwiającym i fascynującym jednocześnie spojrzeniem tej „meduzy” ostatni prywatny właściciel tego płótna — nie kto inny jak sam Lacan, nieustępliwy mistrz chłodnej analizy. Bezimienny korpus namalowanej przez Courbeta kobiety został przedstawiony tak nieźnośnie żywo, że obsesyjny Lacan potrzebował, mówiąc językiem Kristevej, okiełznać jego semiotyczną nadmierność na drodze zdecydowanie symbolicznej interwencji. W tym celu zamówił u André Massona, słynnego wówczas malarza, zainspirowany przez *Źródło świata*, plastyczny suplement — rodzaj abstrakcyjnego pejzażu, którego linie w dyskretny sposób nawiązywały do zarysu pierwotowzoru. Gotowe już dzieło, zatytułowane *Terre érotique*, zamocował Lacan na płótnie Courbeta, wyznaczając mu rolę ekranu, fantazmatycznej przesłony chroniącej przed wtargnięciem w pole widzenia oślepiającej realności.

O ile realizm Courbeta usiłuje uchwycić [...] brak przez uczynienie obiektu (kobięcych genitaliów) tak realnym, jak to tylko możliwe, o tyle abstrakcyjne malarstwo Massona ukazuje samą nieobecność obiektu. Przypominające las kontury mogą wprawdzie aluzyjnie wskazywać na

¹³ D.W. Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, New York 2009, s. 39.

¹⁴ *Ibidem*.

owłosienie łonowe, ale z pewnością pokazują również, że wzniosły obiekt (kobiece genitalia) jest całkowicie nieobecny — to znaczy, że obiekt ten jest niczym więcej jak samym brakiem¹⁵.

Wymyślona przez Lacana artystyczna instalacja, osobliwy dyptyk Courbet/Masson, w zamierzeniu miała oswajać na poziomie wyobrażeniowym realne popędy; ekran Massona na swej abstrakcyjnej powierzchni zapośredniczał i znosił traumę ukrytej głębi. Manipulacje Lacana przekraczały przy tym poziom samej wyobrażeniowości; jego artystyczna kreatywność kulminowała w symbolicznych pretensjach do fallicznego opanowania estetycznych afektów.

Niekiedy za pomocą ukrytego mechanizmu obnażał on na oczach innych widzów obraz Courbeta, zawsze na koniec wyrokując: „Tam jest fallus”, jak gdyby poprzez samą ceremonialność tego striptizu, związaną z nim proceduralność i premedytację, obscena poddawana została symbolicznemu uwzniośleniu.

Podmiot wyobrażeniowego przedstawienia jest także podmiotem symbolicznej kastracji, w której za cenę cielesnej utraty zyskuje się obronną tarczę znaczącego, od której odbija się wciąż wymierzane w nas pierwotne spojrzenie. Obrazowy ekran/ekran obrazu działa jak przesłona, którą malarz tak manipuluje, aby poskromić traumatyczne spojrzenie¹⁶.

W odgrywanym na oczach widzów performansie Lacan demonstrował swoje poglądy niczym artysta konceptualny — czy jednak rzeczywiście udawało mu się dzięki tym estetycznym, a może raczej anestezyjnym, zabiegom narzucić zwierzchność symbolicznego, czy też już samo uciekanie się do środków estetycznych, do wyobrażeniowego ekranu-nakładki, z góry zakłada konceptualną, symboliczną przegraną?

Jakichkolwiek udzielilibyśmy odpowiedzi na te pytania, zawsze będą one dotyczyć ogólniejszego zagadnienia, kwestii relacji między tym, co symboliczne, a tym, co semiotyczne, oraz tego, jak owe relacje zawiązywane są przez określoną kulturę.

Od 1994 roku *Źródło świata* jest własnością Musée d'Orsay. Jego nagości nie ukrywa już żaden listek figowy, matczyne ciało skopiecznego popędu patrzy na nas „jak gdyby” niczym nieprzesłonięte.

Stale powinniśmy mieć zatem na uwadze nie tylko to, co kultura mówi, ale i jak przeżywa wypowiedziane przez siebie znaczenia i czy jej Słowo staje się rzeczywistym Ciałem.

¹⁵ R. Saleci, *On Anxiety*, London 2004, s. 45.

¹⁶ S.Z. Levine, *Lacan Reframed: A Guide for the Arts Student*, London 2008, s. 85.

Affectivity of culture — “the semiotic” of aesthetic experience

Abstract

Art enables us to access these aspects of culture that escape its abstract discourse. Aesthetic experience reveals culture's subconscious affective motifs. It is particularly evident from the psychoanalytical interpretation's standpoint (Kristeva, Lacan), in which the logics of signifiers reveals its connections with aesthetic and psychosomatic sphere of drive. In this way this linguistically oriented theory of culture runs a chance of transcending its own significant limitations and has an opportunity to open up to something which is other, which can never be fully tamed in this aesthetic discipline.

Keywords: aesthetic experience, abject, semiotic, subconscious, conceptualism

Bibliografia

- Benjamin W., *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Foster H., *Prosthetic Gods*, London 2004.
- Galenson D.W., *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, New York 2009.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Kristeva J., *Revolution in Poetic Language*, New York 1984.
- Levine S.Z., *Lacan Reframed: A Guide for the Arts Student*, London 2008.
- LeWitt S., *Paragraphs on conceptual art*, „Artforum” 5, 1967, nr 10.
- Oliver K., *Reading Kristeva: Unraveling the Double-Bind*, Bloomington 1993.
- Saleci R., *On Anxiety*, London 2004.