

W opowiadaniu Jorge Luis Borgesa *Tamten* (w hiszpańskim oryginalnym brzmieniu *El otro*) narrator, który jest *porte parole* autora spotyka się z samym sobą, młodszym o kilkadziesiąt lat¹. Wydarzenie to określa jako coś potwornego, co spowodowało na dodatek wiele bezsennych nocy i straszne poczucie utraty rozumu. „Tamten” usiadł na drugim skraju ławki i zaczął pogwizdywać w sposób, który narratorowi przypomniawszy dawne czasy. Jednak gdy stało się jasne, że tamten to on sam, pojawiła się kwestia snu – snu każdego z nich osobno, a może tylko jednego z nich. Niemniej takie spotkanie stało się okazją, by starszy opowiedział młodszemu, co go spotka, a młodszy przypomniawszy starszemu wyblakłe z wiekiem pasje literackie. Co nie mniej ważne – w ramach poszukiwania pewności – wyraził życzenie, by ten drugi, młodszy, przedstawił niezbite dowody, że rozmowa odbywa się naprawdę. Dowody takie pojawiły się dwa: jedno to zdumiewające zdanie Victora Hugo, które swym frenetyzmem poruszało ich dwóch – a właściwie ich jako jednego, a żaden z nich nie byłby w stanie czegoś tak niepojętego napisać. Drugi dowód dotyczył wymiany przedmiotów realnych – starszy podzielił się banknotem, na którym była data późniejsza od czasu, w którym tkwił młodszy. A ten dał po prostu monetę, której materialna dotykliwość potwierdzała bycie w niesennej rzeczywistości. W sumie jednak poszukiwanie pewności stało się impasem. Pojawiła się niekonkluzywność, bo dowody rzeczywistości tu i teraz okazały się niewystarczające.

W twórczości Borgesa wielokrotnie pojawia się motyw własnego zwielokrotnienia i spotkania swego sobowtóra.

Cytat z Victora Hugo *L'hydre-univers tordant son corps écaillé d'astres*, wypowiedziany przez młodego bohatera do

starego przypomniawszy dawne fascynacje i marzenia o sztuce genialnej. Wers, pochodzący z tomu poezji *Les Contemplations* (1856), objawia tę nadwyżkę talentu i geniuszu, wobec których ludzie z dwóch różnych punktów czasowych stają się jednością: łączy je marzenie o niedoścignie wspaniałej literaturze. Może jednak faktycznie rozczepionego podwójnego narratora łączy paradoks: to, co dla obu z nich najwspanialsze, jest jednocześnie ich największą porażką. W *Les Contemplations*, zbiorze 158 wierszy podzielonych na dwa tomy, każdy po trzy części, *Autrefois* (Niegdyś) i *Aujourd'hui* (Dzisiaj) francuski pisarz zmagają się z problemem autobiografii, co jest w zasadzie także przedmiotem namysłu pisarza z Argentyny. Cytat: *L'hydre-univers tordant son corps écaillé d'astres* pochodzi z części szóstej *Les Contemplations*, gdzie pojawiają się elementy nadprzyrodzone i fantastyczne. To jednocześnie część mierząca się z tym, co jest pewne i rzeczywiste; dlatego nota bene artysta był takim objawieniem dla surrealistów (podobnie jak Borges). Jednym z motywów dzieła francuskiego romantyka jest melancholia i żaloba po śmierci córki Leopoldyny, która utopiła się w Sekwanie po nieszczęśliwym wywróceniu się łodzi. „Hugo nas zjednoczył”² napisał Borges, co oznacza oczywiście pokonywanie przez sztukę i jej niepojęte obrazy niemożliwych granic czasowych. Śmierć Leopoldy i śmierć jednego, starszego narratora – nieunikniona, by narodził się drugi, zostaje podana w wątpliwość: Leopoldyna żyje dzięki sztuce i dzięki niej nieodwołalnie uświadamiamy sobie jej śmierć. Hugo zjednoczył narratorów tylko na chwilę, bo potem okazywało się coraz bardziej, iż „każdy z nas był karykaturalną kopią drugiego”, choć nieuniknionym przeznaczeniem młodszego było stać się tym, kim stał się starszy³. W przeznaczeniu i losie jest wszak miejsce na fantazmat – tego trzeciego;

¹ Opowiadanie *Tamten* pochodzi z tomu *Księga piasku*, wydanej przez Borgesa po hiszpańsku jako *El libro de arena* w 1975 roku. Wydanie polskie, w przekładzie Zofii Chądzyńskiej, opublikowało Wydawnictwo Literackie w Krakowie w 1980 roku.

² J. L. B. *Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Kraków 1980, s. 10.

³ *Ibidem*.

miejsce na marzenie, które Hugo kazało w młodości napisać, iż chce być Chateaubriandem lub nikiem, i Borgesowi, że chce być Hugo.

Z opowiadania *Tamten* być może wynika, że największe zdumienie budzi w nas nasza własna osoba. Nie jesteśmy bowiem w stanie uwierzyć, że pamięć aż tak bardzo wypaczyła nasz obraz. Nawet przecież zamiana prawej i lewej części naszej twarzy uzmysławia nam, że jej wizerunek w lustrze nie jest tym samym „ja”, które oglądają nasi znajomi. My widziani przez siebie w lustrze różnimy się od „ja” postrzeżanego przez innych bez lustrzanego zapośredniczenia. Nawet zresztą para ja i inny czy znaczone-znaczące nie jest związkiem arbitralnym, lecz niekończącą się grą. Para interlokutorów u Borgesa nie została zbudowana na zasadzie binarnej opozycji, nikt z rozmówców nie jest ani lepszy, ani bardziej realny – o żadnym nie możemy powiedzieć jako o obecnym czy nieobecnym, a ich spotkanie w linearnym i nieodwracalnie biegnącym czasie jest po prostu niemożliwe. Centrum, w jakim się spotykają, jest także podwójne i przez to niemożliwe – jest nim transgresyjny zachwyt sztuką i zimny racjonalizm faktów; „ja” jest niekoherentne, niestabilne i niezjednoczone, bez kotwiczącej w rzeczywistości kotwicy centrum.

Siedzieć obok siebie na ławce – to może wywołać dreszcz przerażenia. *El otro* – *Tamten* to przecież *inny*, którego nie znamy; inny, bo ma „zaledwie” inne doświadczenia, czyli inny kontekst, w jakim aktualnie postrzega siebie; to wystarczy, by ani jeden, ani drugi nie był bardziej prawdziwy. Nie ma zatem oryginalnego narratora naszego opowiadania, gdyż jego rozproszenie to zaprzeczenie oryginalności (w tym zanegowanie możliwości atrybuowania) i jednocześnie istnienie, którego celem jest poddawanie się krytyce i zapytaniom. Narrator staje się raczej opcją, niezdeteminowaną ideą, w której jego wyjątkowość i jedyność jest podana w wątpliwość. To, co łączy „tego” z „tamtym”, to wszak cytat: nawet to, co wspólne – co mogłoby zaświadczyć o jedyności narratora – nie jest wyjątkowe i oryginalne, a rytuał poszukiwania pewności – poza umownością języka – jest skazany na niepowodzenie⁴. Dzieło zamiast autografem staje się alografem, podważając istnienie jakiegoś mistrzowskiego kodu. Jeden „ja” zamazuje drugiego „ja”, rzekomą replikę, uniemożliwiając autoreprezentację. Gra pomiędzy mną i innym jest też grą pomiędzy teraz i nie

teraz. Narrator nie jest obecny ani nie da się przedstawić⁵. Borges aktywuje retoryczną figurę prozopopei – dramatyzuje „maskę” narratora, nieobecnego już i niemogącego mówić: „właściwie zmarłego”, chyba/prawie nieżywego siebie sprzed lat. Jeśli za Martinem Jayem rozumiemy okularcentryzm jako epistemologiczne uprzywilejowanie widzenia⁶, to w rezultacie możliwość bezpośredniości widzenia z kolei uprzywilejowuje teraz. W opisanym przypadku nie można jednak mówić o spójnej własnej tożsamości w terażniejszości – narrator słyszy samego siebie, słysząc głos innego.

W obrazie Alexa Katza *Robert Rauschenberg* (1959, kolekcja Paula Jacquesa Schupfa, Nowy Jork), przedstawiającym podwojonego Roberta Rauschenberga, zachodzi proces, gdy – posługując się ponownie słowami Martina Jaya – „odzwierciedleniowa gra pozornie identycznych obrazów oparta jest na nieuniknionym rozbiciu jedności definiującej pierwszy obraz”⁷. Ten sam proces zaszedł w narratorsze *Tamtego* Borgesa. Jak się bowiem okazuje, i o czym pisze Jay, to, co jest odzwierciedlone, jest samo w sobie rozdzielone – odbicie to rozłam sam w sobie; nie tylko jako uzupełnienie siebie we własnym obrazie.

Odbicie, obraz, podwójność, dokonuje rozbicia tego, co podwaja. Źródło spekulacji staje się różnicą. To, co może patrzeć na siebie, jest jednym; a prawo do uzupełnienia źródła o własną reprezentację rzeczy do jego obrazu powoduje, że jeden plus jeden daje co najmniej trzy. Chociaż dwa obrazy mogą wydawać się pozornie identyczne, zawsze jest naddatek, niewidzialna inność, która nieodzownie zakłóca ich zwierciadlaną jedność. Mimikra, wizualna czy lingwistyczna, nigdy nie jest doskonała, ponieważ nie ma samodzielnego, całkowicie zunifikowanego źródłowego odnośnika przed procesem spekulatywnym, który może być zreprodukowany bez szwu⁸.

A zatem nie ma mowy o gładkiej operacji, zawsze pojawiają się pęknięcia, *wysyłka* (Derridiańska *envoi*) nie dotrze

⁴ Opieram się na: G. L. Ulmer, *Borges and Conceptual Art*, „Boundary 2”, Spring 1977, Vol. 5, No. 3.

⁵ Por. I. Hassan, *Pluralism in Postmodern Perspective*, „Critical Inquiry”, Spring 1986, Vol. 12, No. 3.

⁶ G. Warneke, *Ocularcentrism and Social Criticism*, [w:] *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. D. M. Levin, University of California Press, 1993, s. 287.

⁷ M. Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press 1993, s. 505. Dziękuję Pani Ewelinie Jarosz za wskazanie lektury Jaya oraz inspirującą dyskusję o moim tekście.

⁸ *Ibidem*, s. 505.

do celu bez zniekształceń i nie zjednoczy się z obiektem czy z ideą, którą przedstawia. Reprezentacja nie jest zastępowalna przez „czystą” obecność.

Przypatrzmy się zatem podwójnemu Rauschenbergowi. Na obrazie Katza przedstawienie siedzącej postaci amerykańskiego artysty pop zostało oparte na symetrii osiowej przez rotację o 180 stopni lub odwrócenie negatywu. Mogłoby to być uznane za odbicie lustrzane, jednak Katz nie daje wskazówek, iż istotnie Rauschenberg przegląda się w lustrze. Przeciwnie: Katz zdaje się sugerować bezpośredniość ich przedstawienia, a każdy z Bobów równie intensywnie się w nas wpatruje. Dwóch Bobów Rauschenbergów pewnie rozpartych na dwóch krzesłach spogląda na nas dość bezczelnie, przesywając nas wzrokiem, odsyłając nieuchronnie do naszego drugiego ja. Choć oba modele nie pochodzą z tak bardzo różnych wymiarów czasowych, jak u Borgesa, to szybko zauważamy, że ten prawy Bob wydaje się bardziej pogodny i ma bardziej zmierzwioną fryzurę, ten lewy zdaje się być bardziej mroczny i pogrążony w cieniu, choć siedzą na tle takiego samego... a właściwie podobnego okna. Co wszakże najciekawsze, żaden z Bobów nie wie nic o drugim, to w naszym spojrzeniu dochodzi do tego potwornego spojrzenia obejmującego niemożliwość, z którego ratunkiem jest wyszukiwanie zbawiennych różnic. To nasze drugie ja nieodwracalnie daje nam znać, że nie jesteśmy jednością. Zauważony po chwili pasiasty podkoszulek wystający spod rozpiętej koszuli lewego Boba zdaje się zamiast szaleństwa jednej chwili wprowadzać jakąś budzącą otuchę linearną narrację – zdarzeń w odstępstwie czasu. To, co było tak straszne u Borgesa – podróż w niemożliwym czasie, tutaj okazuje się pozornie narracją; jednak linearyzmu i sekwencyjności poszczególnych przedstawień sprzeciwia się zarówno niewyróżnianie żadnego z nich, jak i tak samo przesywający nas wzrok ich obu jednocześnie. Tak jak u Borgesa pojawia się zatem niekonkluzywność. W książce Irvinga Sandlera na tej samej stronie (nota bene s. 22!) spotykają się dwa dubeltowe obrazy z 1959 roku, oprócz *Roberta Rauschenberga* jest jeszcze zdwojony portret żony Ady zatytułowany dowcipnie *Ada Ada* (New York University Art Collection, Grey Art and Study Center)⁹. Oprócz obrazu na płótnie artysta wykonał jeszcze we własnej technice – na płaskim kawałku drewna przyciętego w kształt figury swej żony i muzy, pomalowanym olejno – dwustronny portret zdublowanej Ady (*Ada Ada*, Whitney Museum of American Art).

⁹ I. Sandler, *Alex Katz. A Retrospective*, New York 1998, s. 22.

W momencie gdy Katz portretował Rauschenberga, pozostawał on w związku (od około 1954 czy 1955 do 1961 roku) z Jasperem Johnsem: artyści razem pracowali i nawet wspólnie malowali obrazy, a zatem nierozróżnialność Rauschenberga i Johnsa była problemem być może nie tyle ich osobistej aparycji, ale na pewno ich twórczości. Obaj bowiem zawłaszczali przedmioty, obiekty codzienności, cytowali to, co przez nich zrobione i chowali się za tym, co nie ich. Johns niedługo potem odlał puszkę piwa *Painted Bronze* (1960) – dokładnie *dwie* puszki – i udowodnił, że odlew nie tylko nie jest tym samym, co oryginał, ale że status odlewu – teoretycznie reprezentacji będącej powieleniem „źródła” – staje się subwersyjnie uprzywilejowany. „Źródło” wszak nie jest pojedyncze; tym bardziej nie może być pojedynczy z natury swej powielany odlew; *Painted Bronze* jest w wielu muzeach na statusie oryginału; co więcej – nieco później Johns wykonał litografię *Ale Cans* (1964) przedstawiającą *Painted Bronze*. „Ja” i „inny” w kolektywie Boba i Jaspiera odnosi się do sposobu opowiadania – skoro między „ja” i „ty” nie przechodzi wyraźna granica, to zdublowanie „ty” jest grą pomiędzy dwiema osobami, ciągle innymi, choć o „takiej samej” płci. Ponieważ sugestie gejowskiego związku w tamtym czasie były bardziej zaowalowane, także i taką interpretację obrazu Katza musimy przyjąć jako prawdopodobną. Rauschenberg, zanim poznał Johnsa, był już autorem negujących abstrakcyjny ekspresjonizm monochromów *White Paintings* oraz *Black Paintings*. Na obrazie Katza to biel jest tłem dla wyłaniającej się podwójnej sylwetki Rauschenberga, a czerń z odcieniami szarością formuje samą postać. Jeśli przyjmiemy, że Rauschenberg zanegował wybujałe ego abstrakcyjnych ekspresjonistów, woląc mówić jako „tamten” niż jako „ja”, preferując „ty”; to właśnie „tego” i „tamtego” Rauschenberga mamy na obrazie Katza. Skoro obraz nie jest wyrazem osobistej ekspresji i nie jest identyczny z autorem, to autor staje się figurą nieoczywistą i nieostrą; zdaje się zanikać pod naporem świata zewnętrznego.

To w czasie związku z Johnsem sam Rauschenberg zmagił się w swojej sztuce z podwójnością, która nie dopełnia się w opozycji. Jego zadziwiający dyptyk *Factum I* i *Factum II*, który powstał w 1957, a pokazany został u Leo Castellego w marcu 1958 roku, składa się z dwóch niemal identycznych obrazów, które przy bliższym spojrzeniu ujawniają różnice. Ambiwalenta kpina z abstrakcyjnego ekspresjonizmu i unikatowości gestów malarskich staje się zaskakującą afirmacją niepowtarzalności i różnicy jednocześnie. Artysta posłużył się tu wynalezioną przez siebie techniką *combine painting* i używając

różnorodnych środków (olej, tusz, ołówki, kredka, papier, tkanina, drukowana reprodukcja, malowany papier) tworzył dwa obrazy jednocześnie, mimo iż kolejność nazwania ich numerem pierwszym i drugim wskazuje na fakt, że jeden może być pojmowany jako oryginał, a drugi jako replika. Ta podwójność (czy – jak chce Branden W. Joseph – rozszczepienie [*diffraction*] indywidualnego dzieła¹⁰) rzucała niewątpliwie cień na tajemniczą niepowtarzalność abstrakcyjnego ekspresjonizmu¹¹. Zarówno użyte zdjęcia (płonącego budynku) z „Daily News” przyklejone do płótna, jak i gesty pędzla i ich *dripping* oraz drukowany kalendarz, a nawet ogromna czerwona litera T w dolnym prawym rogu (na każdym z płócien w delikatnie przesuniętym, innym miejscu), stworzona za pomocą szablonu, różnią się od siebie mimo pozornego podobieństwa. Nawet wizerunki Eisenhowera w prawym górnym rogu – które wydają się identyczne, po jakimś czasie, gdy się w niego wpatrujemy, wydają się różnić. Ale też – jak podkreślał Rauschenberg – obrazy te nie pozostają do siebie w stosunku imitacji. Artysta był zainteresowany rolą przypadku i tym, jak bardzo mogą się różnić od siebie obrazy, które wyglądają niemal tak samo. John Cage skomentował *Factum I* i *Factum II* gromkim „Aleluja! Ślepy może znowu widzieć. Ślepy na to, co widział, bo widzenie jest teraz jakby było po raz pierwszy”. Skoro bowiem widzimy coś pozornie takiego samego, celem naszego widzenia staje się różnica. Cage porównał *Factum I* i *Factum II* do białych obrazów Rauschenberga z 1951 roku, zauważając, iż skoro intencje w tych obrazach się nie zmieniały, to staje się jasne, iż różnice są niezamierzone i mimowolne, podobnie jak w *White Paintings*, gdzie nic nie zrobiono¹². Jak zauważył Branden W. Joseph, porównanie z *White Paintings*, w których różnica składa się z kontekstu – światła, kurzu czy padającego nań cienia, skłania do przypuszczenia, że w obu przypadkach chodziło Rauschenbergowi o niezapośredniczoną prezentację różnicy rozumianej jako siła pozytywna, zakorzeniona w koncepcji natury jako niekończącego się różnicowania się w czasie. Różnice w obu dziełach pochodzą z poziomu przedkonceptyjnego, który opiera się dyktatowi pamięci. Ontologiczny status obrazu jest zatem chaosem, nie ma też mowy o stałej, utrwalonej reprezentacji. Patrząc na

te dzieła, tracimy umiejętność rozpoznawania i wydaje się także, że nasza pamięć dochodzi do punktu, gdy brakuje jej możliwości wykorzystania wiedzy o jednym obiekcie w drugim. Odszedł więc już ten moment, gdy obraz wygląda tak, jak się spodziewasz – powiedział później Rauschenberg. Co więcej, nawet gdy nie poruszamy się pomiędzy dwoma obrazami, a skupimy się tylko na jednym, to i tak ten drugi straszy i nawiedza ten pierwszy, mimo niedających się zapamiętać różnic – jak zauważył Joseph. A przez to nawiedzanie żaden z obrazów nie wydaje się kompletny i żaden nie jest w pełni obecny. W ten sposób ani jeden, ani drugi z obrazów nie może się cieszyć ani mianem oryginału, ani kopii. Tak oto *simulacrum*, zanim pojawiło się jako problem filozoficzny u Gillesa Deleuzea w *Różnicy i powtórzeniu*, istniało jako dzieło sztuki o niejasnym statusie. Joseph podkreśla, że artyście chodziło o kontestację uogólniających pojęć, w których nie ma miejsca na różnicę. Artysta przeciwstawił percepcję konceptualizacji, a także oprotestował swym dubletem stabilizowanie znaczenia. Znaczenie było bowiem dla niego pochodną sztuki komercyjnej, strategii marketingowej oraz ekonomicznego sposobu odczuwania. „Niemożliwość wystarczającej pamięci wzrokowej” – określenie wywierającego nieustanny wpływ na Rauschenberga Johna Cage’a – staje się bardzo przydatne, zdaniem kompozytora, w codziennym życiu, pełnym repetycji, standaryzacji i stereotypów. Dobrze bowiem byłoby wreszcie, gdybyśmy zobaczyli, iż to, co uważaliśmy za takie samo, wcale takie samo nie jest. Wprowadzenie tego, czym żyje sztuka, do życia tak Cage, jak i Deleuze uważali za niezwykle ważne.

Niewątpliwie wszystkie te dyskusje o repetycji, dublowaniu, różnicy i pamięci miały wpływ na portret Rauschenberga namalowany przez Katza – niewielkie różnice w przedstawieniu kolegi artysty świadczą o wprowadzeniu elementu temporalności; jednak czasu tego nie da się zmierzyć, wskazując na początkowy punkt A i końcowy punkt B. O ile zatem różnice pomiędzy *Factum I* i *Factum II* mają charakter fizyczny i materialny, to, co się zdarzyło, ma charakter wypadku i przypadku, o tyle w obrazie Katza różnice nie są akcydentalne, lecz najprawdopodobniej wynikają z posługiwania się różnymi zdjęciami. Nieobecność Rauschenberga na jego podwójnym portrecie wynika więc z posługiwania się reprodukcjami jego wizerunku. W ten sposób tradycyjne medium zaświadcza o swoim drugorzędnym statusie; w sam proces tworzenia wkładło się rozdzielenie tego, co fizyczne, i tego, co niematerialne: nie ma tu oczywistej relacji. Malarstwo stało się fizycznym doświadczeniem zaświadczającym o nieobecności:

¹⁰ B. W. Joseph, *A Duplication Containing Duplications: Robert Rauschenberg's Split Screens*, October, Vol. 95 (Winter, 2001).

¹¹ C. Lanchner, *Robert Rauschenberg*, The Museum of Modern Art, New York 2009, s. 30.

¹² J. Cage, *On Robert Rauschenberg, Artist and his Work*, [w:] J. Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press 1961, s. 102.

oryginał obrazu nie odwołuje się do „oryginału” portretowanego człowieka. Proces rozszczepienia i niewspółmierność stają się zatem tematem obrazu: nie chodzi w nim już o uobecnianie. Doświadczenie zmysłowe jest doświadczeniem malującego artysty; jeśli bowiem elementem znaczącym jest zawsze coś zmysłowego, to jest nim tutaj bynajmniej nie Robert Rauschenberg jak żywy, ale płótno, farby i blejtram. W międzyczasie Rauschenberg zaczął posługiwać się na dużą skalę sitodrukiem a mechaniczna reprodukcja powoduje, że w pracach *Retroactive I* i *Retroactive II* widzimy tego samego Johna F. Kennedy’ego i tego samego astronautę na spadochronie, których oglądaliśmy na płótnach *Factum I* i *Factum II*. I co najdziwniejsze, są oni dzięki duplikacji nie tylko w dwóch różnych miejscach, a nawet – o zgrozo – mogą być jednocześnie widziani, w żadnym z tych miejsc nie będąc całkowicie. W tym przypadku mamy właściwie efekt telewizyjnego ekranu i transmisji symulaków. Obrazy stają się ekwiwalentne. Tak również jest u Katza: różnice nie mają znaczenia. A przecież, choć prezydent Kennedy i spadochroniarz się nie różnią, można powiedzieć, że różnica wynika tym razem z innego ich ułożenia – w jednym przypadku spadochroniarz zdaje się być niewidoczny dla prezydenta, w drugim – zdaje się z nim komunikować. To relacje, a nie same obrazy budują tu sensy. Nie ma treści, jest tylko forma – jakby powiedział Nicolas Bourriaud. Podwójnie namalowany Rauschenberg jest jak najdalszy od *homo duplex* – człowieka podwójnego, figury filozoficznej znanej od Sokratesa, którą określało się wewnątrzpodmiotowy dialog z samym sobą¹³.

Podwójność Ady na obrazie Katza jest innego rodzaju. Poza wskazuje na to, że nie spotyka się sama ze sobą, jak to było u Roberta, ale że jej kolejne wcielenia ustawiły się w jakiejś dziwnej kolejce. Ada z Adą nie tworzą zamkniętego świata, Bob i jego alter ego tworzą samozwrotne klaustrofobiczne uniwersum. Ada uczestniczy w jakimś pochodzie czy korowodzie, w ponadczasowej (stąd wycięcie postaci) prezentacji. Przypomina nieco w układzie postaci świętych z wczesnobizantyjskich kościołów, pozostaje wszak – wedle często cytowanych słów Irvinga Sandlera – kobietą, żoną, matką, muzą, modelką, hostessą, mitem, ikoną i nowojorską boginią. Artysta spotkał ją w roku 1957 i odtąd gra główną rolę w jego obrazach. Na obrazie *The Black Dress* (1960) mamy aż sześć Ad i tylko pół mężczyzny, uciętego „po japońsku”

przez lewy skraj blejtramu wiszącego w pokoju portretu poety Jamesa Schuylera, namalowanego przez Katza. Wokół siedzącej wygodnie na krześle Ady zgromadziły się stojące Ady, wszystkie w takiej samej tytułowej małej czarnej. Jak zauważył Leslie Camhi z okazji wystawy *Alex Katz Paints Ada* w Jewish Museum, artysta stworzył jej wizerunek amerykańskiego sfinksa, osoby zdystansowanej: „Garbo mówiła; Ada, nigdy”¹⁴.

Oba portrety – zarówno Ady, jak i Boba – powstały w technice malarskiej, którą Walter Benjamin podejrzewał o brak autentyczności. Oba o silnych walorach dekoracyjnych, nie notują przygodnego tu i teraz, lecz zatapiają się w marzeniu. W tekście *Twórca jako wytwórca* Walter Benjamin, niechętny eskapizmowi, podkreślał rewolucyjną rolę dadaizmu, gdyż w jego ramach martwa natura powstawała z niedopałków papierosów, szpilek, nici czy ze starych biletów, oprawianych następnie w staromodne ramy, by uzyskać efekt rozszarpania ram płócien przez czas. Tak bowiem, jak „najdrobniejszy autentyczny fragment codziennego życia mówi więcej niż malarstwo”, tak również „krwawy odcisk palców mordercy na stronie jakiejś książki mówi więcej niż tekst”, a wiele rewolucyjnych treści uratowało się ucieczką od malarstwa do fotomontażu¹⁵. Benjamin postulował w zasadzie to samo, co Borges w opowiadaniu *Tamten* – wymianę przedmiotów realnych, by przekonać się, że otacza nas jawa, a nie sen. Jednak u Borgesa i Rauschenberga dostarczenie dowodu autentyczności bardziej się komplikuje. Dowód w postaci silnego, niezapomnianego oddziaływania sztuki, uderzającego prosto w serce, ma u Borgesa tyleż moc krwawego odcisku palców mordercy, co snu; nie pojawia się bowiem – jak pamiętamy – konkluzywność. Inaczej u Benjamin. W dalszej części wywodu Benjamin chwali przerywanie akcji w teatrze Brechta oraz technikę fotomontażu – gdyż pierwsza, przerywając akcję, a druga, wyrzucając kontekst, przeciwdziałają powstawaniu iluzji u publiczności, nieprzydatnej wówczas, gdy chce się traktować rzeczywistość jak eksperyment. Dokonuje się wtedy zamiast zwykłego oddania stosunków, ich odkrywanie – ze zdumieniem, a nie w poczuciu pełnym wyższości, zmuszając widza i aktora do zajęcia stanowiska. Benjamin nie chce transgresji oraz iluzji, bo nie chce dwóch centrów, w których zbiegałby się świat. Tradycyjna technika malarska jest dla

¹³ Pisał o tym ostatnio T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristewej*, Kraków 2001, s. 15.

¹⁴ L. Camhi, *Painted Lady*, „The New York Times” 2006, August 26.

¹⁵ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975: 56.

niego powrotem do przeszłości, kontemplowaniem tego, co było, zamykaniem się w iluzji. Woli fotomontaż od malarstwa.

U współczesnego Alexowi Katzowi Roya Lichtensteina (1923–1997) mamy inne wyjście z ram tradycyjnego obrazu, który koi, nie dostarczając dowodów autentyczności. Lichtenstein pokazuje, z czego składa się obraz, rozkłada go na poszczególne pociągnięcia pędzla czy na raster, jakby po Benjaminowsku przerywając akcję, w której gesty pędzla mogły brać udział w iluzji. Powie ktoś, iż *Brushstrokes* odnoszą się do nienarracyjnych abstrakcyjnych obrazów abstrakcyjnych ekspresjonistów, więc wyjęcie ich z ram płótna, by uczynić z nich rzeźbę (tak jak na dziedzińcu Reina Sofia w Madrycie) nie przerywa iluzji wykreowanego świata, gdyż świat abstrakcyjnych ekspresjonistów jest daleki od budowania iluzji. A jednak obrazy abstrakcyjnych ekspresjonistów wymagają zatopienia się w nich, a więc zawierzenia malarstwu – i przeciw takiej wierze, demaskując z materialistycznym, pragmatycznym zacięciem brak dystansu, zdaje się występować pop-artysta. Obraz w abstrakcyjnym ekspresjonizmie znaczył w tym rozumieniu, że łączył plan treści i plan wyrażania porządku konieczności oraz pozostawał na etapie świadomości mitologicznej, podkreślając wagę rytuału; Lichtenstein ukazuje to jako uzurpację i ukazuje obraz jako zbiór niekoherentnych porządków, w którym nie da się dokonać translacji jednego na drugi. Dokonuje uwydatnienia charakterystycznych cech obrazu, powielając ich najbardziej charakterystyczny składnik, przechodząc z powagi do śmiechu, w duchu postmodernistycznej parodii. Można powiedzieć, iż Lichtenstein zamiast kartezjańskiego myślącego „ja” wprowadził bezosobowe „to”. Pierwszy *Brushstroke* powstał w 1965 roku z inspiracji komiksem przedstawiającym człowieka malującego płot. Artystę, który oczywiście odwoływał się do zmitologizowanego gestu abstrakcyjnych ekspresjonistów, zafrapował kontrast pomiędzy tym, co przedstawia i jak przedstawia. *Brushstroke* był bowiem jedynie przedstawieniem, reprezentacją. W dyptyku *Imperfect Painting (Gold)* z 1987 roku mamy z kolei zestawione ze sobą dwa abstrakcyjne obrazy o geometrycznych kształtach. Na pierwszym z nich obraz jest „doskonały” (*perfect*), czyli zawiera się dokładnie w prostokątnym płótnie. Na drugim „niedoskonałym” (*imperfect*) obraz wychodzi nieco z ram prostokąta, dosłownie przekracza ramę obrazu, jakbyśmy powiedzieli – uprzytomniając sobie, że był to slogan, jakim obdarzano niektóre obrazy awangardowe. Ale na parodii bohaterkiej awangardy i dialogu z *shaped canvases*, „kształtowanymi płótnami” Franka Stelli, bynajmniej nie kończy się

interpretacja dyptyku. Sam Lichtenstein, wypowiadając się na temat *Niedoskonałych obrazów*, podkreślał, iż interesowała go forma prowadzenia linii, która może się zaczynać gdziekolwiek i kończyć, gdy wraca się do miejsca początkowego. Taka forma wydawała mu się najbardziej pozbawiona znaczenia ze wszystkich rodzajów abstrakcji. A zatem w polu zainteresowania artysty była zarówno desemantyzacja, jak i spłaszczanie. Taki był też sens *Brushstrokes*, które w swoim uogólnionym, powtarzalnym i odpersonalizowanym wyglądzie przeczyły paroksyzmom indywidualnej ekstazy i modelowym przykładom tzw. stylu sygnaturowego (*signature style*). Jak napisał Yve-Alain Blois, Lichtenstein wynalazł sposób produkcji bezosobowych przedstawień symbolu subiektywności. Musiał też znaleźć coś, by w najbardziej idiotyczny sposób uprawiać malarstwo abstrakcyjne¹⁶. Tych ambicji trzymał się też w innym dyptyku: *Like New* (1962), w którym sama technika sitodruku – używana przez artystę – stała się przedmiotem namysłu, czyli parodii. Artysta odwoływał się bowiem do serwisów naprawczych i do wyglądu przedmiotu „przed” i „po” naprawie. Na lewym panelu dyptyku widzimy oka sita uszkodzone – w samym środku pojawia się wielka dziura. Po prawej stronie sito jest „jak nowe”, a wszystkie jego oka są doskonałej wielkości. W pracy tej dostrzegamy wyraźnie efekt działania czasu i jego następstwa. To, co po lewej stronie, jest wcześniejsze od tego, co po stronie prawej. Nic dziwnego, że dyptyki Lichtensteina próbowano interpretować przez podkreślanie wpływu montażu, i to koncepcji montażu samego Eisensteina. Tłumaczono bowiem, jak podobna była metoda radzieckiego filmowca, gdy wzorował się na dwóch rycinach Giovanniego Battisty Piranesiego (1720–1778): zestawienie dwóch akwafort oglądanych jedna za drugą powodowało wrażenie, iż druga z rycin eksploduje. Ten dynamiczny efekt wykorzystał niewątpliwie Lichtenstein – *Imperfect Painting* oglądane jako zmontowana sekwencja filmowa ukazują od lewej do prawej eksplozję, a od prawej do lewej – implozję. Co więc oglądamy? Trudno o konkluzję.

Stosując w malarstwie technikę filmowego fotomontażu, Lichtenstein nie spełnia jednak postulatów Benjamina, podobnie jak Katz i Borges. Stylistyczna łobuzerka Lichtensteina pojawia się w obrazie, w którym artysta dubluje treść i formę komiksu, powielając człowieka, który pyta się: „Co wiesz o powielaniu mojego wizerunku?” Lichtenstein na innym

¹⁶ Y.-A. Bois, *Slide Lecture*, [w:] Roy Lichtenstein, ed. by Graham Bader, Cambridge Massachusetts, London 2009, s. 142.

„piętrze”, jako artysta malarz, powieli stworzony przez kogoś komiks, zawłaszcza go bezprawnie i każe nam uczestniczyć w ironicznej grze, w której czyjeś rysunki stają się obrazami pytającymi się o siebie i swój status. Otwarcie przyznaje się do fortelu i sztuczki: nie ma nic do ukrycia — jego pomysły są bezwstydnie mechaniczne i opierają się na ekspozycji warsztatu. To tak jakby Borges tłumaczył nam, jak napisać opowiadanie. To nie jest już rozszczępienie świata, to totalne wyczerpanie, w którym wszystkie opowieści zostały już opowiedziane, a wszystkie obrazy zobaczone. A przecież przejście za kulisy, na drugą stronę, odwrócenie monety na rewers, ma w sobie nieodparcie aspekt metafizyczny. Skoro zostały nam tylko sztuczki, zamiast sztuki, to przecież i ze sztuczek da się utworzyć mityczne narracje i głęboko wierzyć w jedynego boga. To przypadek Warhola. Istnienie dwóch Andy Warholów przeczuł i zwerbalizował Stach Szablowski jeszcze jako student. W artykule *Popizm i papizm. Dwóch Warholów*, zamieszczonym w nieregularniku „Raster” wydawanym przez Koło Naukowe studentów historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego¹⁷, napisał wprost:

Postać Warhola dzieli się schizofrenicznie na dwie osoby, obie głęboko religijne. Pierwsza to nieśmiały synek słowackiej mamusi prawie nieznającej angielskiego, chodzący do kościoła, bogobojny, skutecznie strzegący swojej prywatności. Rzecz to paradoksalna, drugie bowiem wcielenie Warhola — artysta gwiazdor, maniak życia towarzyskiego i mistrz autoreklamy robił wszystko, by możliwie gromko nagłośnić swoje publiczne alter ego. O ile pierwszy Andy był gorliwym chrześcijaninem i papistą, o tyle jego plastyczne, artystyczne wcielenie angażowało się z równym fanatyzmem w nihilistyczną religię popizmu¹⁸.

Szablowski wyjaśniał dalej, iż granica między dwoma Warholami przebiega tam, gdzie oddzielamy przestrzeń publiczną od prywatnej. Artystyczny sobowtór stworzony przez Warhola został przez niego wysłany „w szeregi wyznawców konsumerskiego popizmu”, gdzie „odnajduje się wobec nietzscheańskiej «śmierci Boga» i upadku, niemożliwej intelektualnie dla współczesnego człowieka «niewiarygodnej» wiary”. Rezultatem była zaskakująco dychotomiczna sytuacja — o ile

prywatny Warhol pozostawał wierny religijnym dogmatom, o tyle publiczny zmierzył się z kulturą „bez Boga” i jej nihilizmem. Ten drugi przeszedł wedle Szablowskiego proces odczłowieczenia, zmieniający go w plastikową i prawie niemą lalkę, która marzyła o stanie bycia maszyną. Ponieważ w tym sztucznym tworze człowieka prawie nie było — jak pisał Szablowski — dlatego ten drugi Warhol mógł sobie pozwolić na bezbożne życie wedle nowej religii na wspak, jaką został popizm: chciwość, rozpustę, skandale i używki. W tej religii à rebours świętym zostaje się co prawda dzięki sławie i bogactwu, jednak motyw śmierci i męczeństwa jest równie ważny, jak w chrześcijaństwie. Najstraszliwsza wizja Sądu Ostatecznego została przedstawiona wedle Szablowskiego w *Krześle elektrycznym* — jest nim pusta przestrzeń obrazu wraz z napisem: „Cisza”. Czyż bowiem mroczna nicość nie jest gorsza od najgorszych cierpień? Przenikniętych śmiercią czy — jak pisał malowniczo autor — „podszytych kostuchą” jest wiele prac artysty, których podstawą jest przerabiana czarno-biała fotografia, powiększona i powielona metodą sitodruku, następnie „uszminkowana jasnymi kolorami”, co kojarzy się wedle autora z makijażem zwłok. Ale odnosząc się do słynnego zdjęcia z audiencji u papieża Jana Pawła II, Szablowski uważa, iż unita „sprytnie wybrnął z pułapki, jaką zastawia na wiernych Bóg Konsumeryzmu”, gdyż wydzielając z siebie sobowtóra, sam nie ponosi odpowiedzialności za oddawanie czci fałszywemu bogu. Dlatego papież najprawdopodobniej pochwaliłby Warhola — złośliwie domniemuje Szablowski.

Pozostawmy to bez podsumowania. Nasza podwójność bowiem — jak już wiemy dzięki artystom pop-artu — wcale nie domaga się konkluzywności.

¹⁷ S. Szablowski, *Popizm i papizm. Dwóch Warholów*, „Raster” 1997, nr 5 (listopad).

¹⁸ Ibidem.