

Andrzej Leśniak

Obraz, nieobecność i moment krytyczny (Uwagi o pewnej frazie Jaspera Johnsa)

ABSTRACT. Leśniak Andrzej, *Obraz, nieobecność i moment krytyczny (Uwagi o pewnej frazie Jaspera Johnsa)* [Picture, absence and critical moment (Remarks on a certain phrase of Jasper Johns)]. „Przystanek Teorii” 8, Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 43-52. ISBN 978-83-232187-5-3. ISSN 1644-6763.

The experience of Minimal Art tells us that a visual object can confront us with absence. The minimal objects are absent – they do not recall any past, they do not refer to any story that might be their source. At least this is the very first impression...But this situation does not make all the utterances concerning these objects impossible. It is rather the opposite – the absence of story, the negation of history is the beginning of another way of writing about art.

Obraz funkcjonuje współcześnie w ramach dyskursów, które wchodzą ze sobą w złożone relacje, reprodukują się, nakładają się na siebie. Prawa rządzące przestrzenią dyskursywną nie są do końca określone. Wynika to z braku nadrzędnego, uprzywilejowanego języka opisu, lecz także z postępującej fragmentaryzacji poszczególnych języków lokalnych i instytucji porządkujących pola, na których wizualność gra istotną rolę. Obraz narzuca się jako coś koniecznego, niezbędnego, pojawia się w wielu językach i w różnych kontekstach, lecz nigdy nie można go w pełni uobecnić ani ustabilizować: jest rozproszony i kruchy, uwikłany w sieć zależności, które sprawiają, że się oddala i komplikuje. Taka sytuacja rozszczepia obraz, który staje się figurą niejedolitą, zdestabilizowaną. Nie może być tu mowy o jednorodności, niezależnie od tego, jak próbowalibyśmy ją ująć. Obraz jest źródłowo zwielokrotniony, co oznacza, że nie da się go wyczerpująco opisać poprzez odwołanie do jakiegokolwiek określonego znaczenia, formy czy funkcji. Nie będę szczegółowo opisywał tego, jakie konsekwencje dla badań wynikają z takiego właśnie stanu rzeczy (z sytuacji dyskursywnej i z miejsca obrazu w ramach dyskursów). Pominiemy tu metodologiczne, epistemiczne i krytyczne aspekty otwarcia obrazu i mówiących o nim języków, a zajmiemy się jedną, bardzo szczególną własnością współczesnego pisania: nieuchronną lokalnością każdego ujęcia teoretycznego. Jest ona wynikiem fragmentaryzacji języków opisu i równolegle biegnącej fragmentaryzacji samego przedmiotu tego opisu. Oznacza to, że obraz jest rozszczepiony i zwielokrotniony już w punkcie wyjścia, czyli wtedy, kiedy zaczynamy się zastanawiać nad możliwością opisu czy analizy. Jeśli uznajemy, że języki są warunkami

możliwości opisu, to nie możemy analizować wizualności inaczej, jak tylko w perspektywie jednocześnie kształtowanej i zaburzanej przez rozmaite, powiązane ze sobą dyskursy. Obraz staje się za każdym razem pojedynczą figurą, fragmentem określanym przez lokalny, specyficzny kontekst, przedmiotem, na którym zawsze widnieją ślady miejsca, jakie zajmuje. W takiej sytuacji powinniśmy zadać pytanie o to, jak kształtuje się to kłopotliwe *miejsce* obrazu, a także o to, jakie prawa definiują przestrzeń, w obrębie której pojawiają się obrazy i obiekty wizualne.

Aby spróbować na nie odpowiedzieć, odwołam się do konkretnego przykładu – i, tym samym, do konkretnego *miejsca* obrazu – w ramach którego wizualność usytuowana jest w relacji do obecności i nieobecności. Ale chodzić tu będzie nie tyle o wizualność, lecz o szczególne obrazy: minimalistyczne obiekty wizualne widziane w kontekście kilku wypowiedzi teoretycznych. Pytanie, które na użytek tego tekstu powinienem sformułować, dotyczyłoby więc miejsca, w którym obecność i nieobecność prowadzą grę, której efektem – wizualnym symptomem – jest problematyczny, rozszczepiony przedmiot, który skupia nasze spojrzenie. Jak się wkrótce okaże, jest to echo – powtórzenie – innego pytania, postawionego przez Georges’a Didi-Hubermana w kontekście analizy emblematycznych figur widzenia organizujących myślenie w kulturze zachodniej: „Czym jest obraz krytyczny? Czym jest nierzeczywista obecność [*une présence non-réelle*]?”¹ Niezwykle istotna będzie dla mnie relacja, która zachodzi pomiędzy krytycznością (krytyczną wartością obrazu) i rozmaitymi modalnościami „nierzeczywistej obecności”. To zestawienie, gra dwóch terminów, która pozwala do pewnego stopnia określić to, na czym polega praca obrazu. W innym miejscu mówiłem o otwarciu obrazu i o otwarciu dyskursów, które próbują go opisać, wspominałem o destabilizacji. Niemożliwość ostatecznego usytuowania obrazu – współistniejąca przecież z pragnieniem określenia jego miejsca – będzie ważna również teraz. Otwarcie jest bowiem początkiem rozszczepienia obrazu, warunkiem możliwości jego pracy krytycznej, która, jak zobaczymy, może odnosić się bezpośrednio do doświadczenia nierzeczywistej obecności.

Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, książka Georges’a Didi-Hubermana, w której pojawia się pytanie o obraz krytyczny, rozpoczyna się od kilku interpretacji mających pewien punkt wspólny. Jest nim frapująca hipoteza, która mówi o związku obrazu i nieobecności: obraz albo obiekt wizualny może konfrontować nas z pustką, z nieobecnością albo z paradoksalną obecnością zdystansowaną, oddaloną, rozgrywającą się w przestrzeni, której nie sposób całkowicie opanować. „Powinniśmy zamknąć oczy, by zobaczyć, że akt *widzenia* odsyła, otwiera nas na *pustkę*,

¹ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992, s. 123.

która na nas spogląda, dotyka i, w pewnym sensie, nas określa”². To zdanie brzmi kategoricznie, jest nieodwołalne. Właśnie dlatego tak często się później powtarza, tworząc rytm, na którym opiera się skomplikowana struktura całej książki. Nawet jeśli powtórzenia nie są dosłowne, odwołanie do doświadczenia nieobecności jest za każdym razem istotne: większość kategorii, wokół których zorganizowany jest tekst, to pojęcia opierające się na wyraźnym odniesieniu tego rodzaju. Tak jest na przykład z pojęciem rozpadu [*scission*], które służy Didi-Hubermanowi do opisanie obrazu i spojrzenia, które nas z nim łączy. Rozpad oznaczać ma otwarcie sceny widzenia, jej nieuchronną niekompletność. Sugeruje dystans, który oddziela nas od oglądanego przedmiotu; nie ma tu jednak mowy o bezpiecznej odległości. Wręcz przeciwnie: dystans i nieobecność są czymś dotkliwym. Widziany przedmiot spogląda na nas (to wyjaśnia tytułowe zestawienie: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*; to, co widzimy, to, co na nas spogląda); konfrontacja wynika tu z przekształcenia albo przesunięcia, któremu podlega obraz. To, co widzialne, stabilna płaszczyzna obrazu, przekształca się w paradoksalną płaszczyznę wizualną konstytuowaną przez grę obecności i nieobecności, powierzchni i głębi, bliskości i dystansu.

Rozpad i rozcięcie sceny widzenia: mamy tu do czynienia z krytyczną problematyką, która otwiera się wraz z obrazem. Krytyka i otwarcie wyznaczają topografię, w ramach której obraz, obiekt wizualny, obraca się przeciwko samemu sobie. Spróbuję teraz przyjrzeć się dokładnie temu, w jaki sposób Didi-Huberman mówi o tym zdarzeniu, a także temu, jakie formy może przybrać tego rodzaju doświadczenie.

Wszystko rozpoczyna się od „przedmiotu, który mówi o utracie, zniszczeniu, zniknięciu przedmiotów”³. Ta fraza Jaspera Johnsa rozpoczyna analizy poświęcone minimalizmowi amerykańskiemu lat 50. XX wieku. Odpowiedź na pytanie o krytyczność obrazu, o jej epistemiczne i estetyczne warunki, jest możliwa właśnie w takim kontekście: w obliczu najprostszego, elementarnego obiektu wizualnego, który dzięki swojej obcości wytwarza niepokojący dystans. Prostota przedmiotu minimalnego (na przykład czarnych sześcianów Tony’ego Smitha, szarych płócien Ada Reinhardta czy realizacji Donalda Judda) jest niezwykle intensywna, uderzająca. Mamy tu do czynienia z doświadczeniem wizualnym, które pozwoli – jak będziemy mieli okazję się przekonać – dostrzec coś nowego i prowokującego w paradoksalnej relacji łączącej obecność

² Tamże, s. 11.

³ „An object that tells of the loss, destruction, disappearance of objects.” Wypowiedź Jaspera Johnsa, przytoczona i skomentowana przez Johna Cage’a; J. Cage, *Jasper Johns: Stories and Ideas*, w: J. Johns, *Paintings, Drawings and Sculpture, 1954–1964*, London 1964, s. 27 (cytuję za: G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, s. 15).

i nieobecność. Stawką tej relacji jest powtórzenie pytania krytycznego, przemyślenie – dzięki obrazowi, zawsze w miejscu, w którym próbujemy o nim coś powiedzieć, niezależnie od tego, czy byłby to dyskurs o statusie nauki, język filozofii czy otwarta próba dyskursu – tego, co chciałbym nazywać pracą wizualności, jej dotkliwości i intensywności, wreszcie sama możliwość mówienia o obrazie krytycznym. „Można jeszcze zadać pytanie – choć byłby to zupełnie inny, bardzo daleki kontekst – o to, czy wielcy artyści awangardy amerykańskiej lat pięćdziesiątych mogli postulować wytworzenie „przedmiotu, który mówi o utracie, zniszczeniu, zniknięciu przedmiotów”... Być może lepiej byłoby w tym miejscu mówić inaczej: o *przedmiocie wizualnym, który uwidacznia utratę, zniszczenie, zniknięcie przedmiotów lub ciała*”⁴. Didi-Huberman zwraca tu uwagę na paradoksalność samego przedmiotu, którego przeznaczeniem ma być utrata samego siebie, a zatem własna nieobecność. Jeśli można mówić w tym momencie o dziele, to byłoby to dzieło zniszczenia albo dzieło utracone, które niepokoi nasze spojrzenie. Taki przedmiot przyciąga wzrok, który jednak nie ma na czym się oprzeć: czujemy, że coś nam umyka. „*Otwórzmy oczy, by doświadczyć tego, czego nie widzimy, tego, czego już nigdy nie zobaczymy – a raczej, by doświadczyć, że to, czego nie widzimy bez żadnych wątpliwości (oczywistość widzialna) spogląda na nas jako dzieło (dzieło wizualne) utraty. Rzecz jasna, codzienne doświadczenie tego, co widzimy, wydaje się zwykle związane z posiadaniem: kiedy coś widzimy, mamy najczęściej wrażenie, że coś zyskujemy. Ale modalność widzenia staje się nieunikniona – czyli powiązana z kwestią bycia – kiedy widząc czujemy, że coś nas omija, innymi słowy: kiedy widzieć znaczy tracić*”⁵. Trudno byłoby wypowiedzieć to w bardziej kategoryczny sposób. Spojrzenie, które trafia w pustkę, nie może wejść w posiadanie tego, ku czemu się kieruje, jest czymś zupełnie innym niż to, do czego jesteśmy przyzwyczajeni.

W takiej sytuacji musimy być bardzo uważni. I to nie tylko w obliczu ogólnych konsekwencji filozoficznych, epistemicznych czy estetycznych, pojawiających się wtedy, gdy interesuje nas spojrzenie, które nie panuje nad przedmiotem, do którego próbuje się odnieść. Powinniśmy być uważni także wtedy, gdy natrafia ono na drobne, prawie niezauważalne odchylenia, momenty i motywy, które zaburzają racjonalną przestrzeń wzroku, wymykające się świadomości rysy pozostawione przez obiekty wizualne. Chodzi tu o otwarcie, o nieuchronną destabilizację, wreszcie o niepewność, która wkrada się zawsze wtedy, gdy pole (pole widzenia), po którym się poruszamy, traci wyraziste kontury. Mówiłem już wcześniej o otwarciu i destabilizacji w ramach dyskursów mówiących o obra-

⁴ Tamże, s. 15.

⁵ Tamże, s. 14.

zie. Tutaj punkt ciężkości przesuwa się w kierunku spojrzenia, które trafia na nieprzezwycięzalną przeszkodę, rozszczepia się i zaczyna funkcjonować inaczej. Zresztą inne wyjście nie istnieje: intensywność doświadczenia wizualnego nie pozwala na odwrócenie wzroku albo zamknięcie oczu: ten, kto patrzy, musi skonfrontować się z nieobecnością, która go dotyka. Nawet największe starania nie mogą sprawić, że spojrzenie zamknie się w sobie i uniknie kontaktu z tym, co nie daje się zobaczyć. Intensywność, o której mówię, ujawnia tutaj swoje źródło: skoro jest tak, że nawet najbardziej zamknięty w sobie, idealnie skupiony obiekt wizualny obraca się przeciwko sobie i zaprzepaszcza szansę na wytworzenie doskonale wewnętrznej przestrzeni, to staje się jasne, że każdy taki obraz odnosi się do nieobecności. Nie można go w całości podporządkować spojrzeniu, uobecnić jako całości widzialnej – i właśnie dlatego wzrok jest tym bardziej aktywny, podrażniony i niespokojny. Intensywność, która go przyciąga (lecz równocześnie niepokoi, niszczy, doprowadza do rozpadu), wywodzi się z nieobecności. Można to sformułować inaczej: *to, co niewidzialne, to, co wymyka się wzrokowi, jest paradoksalnym warunkiem możliwości spojrzenia.*

Oko podrażnione przez nieobecność – to obraz niemożliwy, nie podający się wyobraźni. Jest on jednak konieczny w kontekście, w którym się teraz poruszamy, to znaczy w miejscu, w którym najistotniejszy jest przedmiot, który mówi o utracie przedmiotu albo ją uwidacznia. Celowo podkreślam tu dwuznaczność, którą wprowadził komentarz Didi-Hubermana: „Być może lepiej byłoby w tym miejscu mówić inaczej: o *przedmiocie wizualnym, który uwidacznia utratę*”. Czym innym jest mówienie o utracie, czym innym próba jej uwidocznienia, przeniesienia w sferę obrazu; autor *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* sugeruje, że minimalistyczne obiekty są nieme, nie opowiadają swojej historii, są w pewnym sensie odcięte od języka. Ale to tylko sugestia, jedna z możliwości interpretacji albo jeden z jej możliwych wątków: wprawdzie samo zdarzenie straty jest nieczytelne (także z powodu swej intensywności wizualnej, na mocy relacji z nieobecnością), lecz nie znaczy to, że wykluczony jest tu wszelki związek z dyskursem. Moim zdaniem jest jednak inaczej. W pełni zgadzam się z tezą, że różnica między tym, co wizualne, a tym, co widzialne i czytelne, podobnie jak doświadczenie nieobecności, z którym mamy tu niewątpliwie do czynienia, nie pozwala do końca określić, czym jest „przedmiot, który uwidacznia utratę przedmiotu”. Określenie bowiem byłoby zarazem jego usytuowaniem w ramach dyskursu, ostatecznym potwierdzeniem miejsca, które ten obiekt zajmuje, co w tym przypadku nie jest możliwe. Ale konsekwencją nie jest przecież milczenie – a przynajmniej nie jest to jedyne wyjście. Oczywiście, można sobie wyobrazić niemą niewiedzę w obliczu obrazu: dramatyczny efekt intensywno-

nego oddziaływania wizualności, ciszę, która zapada na scenie widzenia wtedy, gdy przedmiot, na który patrzymy, znika, zastąpiony przez nieobecność. Takie doświadczenie może być jednak równie dobrze początkiem dyskursu mówiącego o samej możliwości przedmiotu tego rodzaju. Nie wiemy, czym jest obiekt wizualny, który odnosi się do pustki. Właśnie dlatego zadajemy pytanie i staramy się otworzyć dyskurs, nawet jeśli podejrzewamy, że języki interpretacji, które mamy do dyspozycji, są zbyt słabe i niewydolne.

Wracam teraz do tekstu Georges'a Didi-Hubermana; pierwsze nawiązanie do amerykańskiego minimalizmu, które pojawia się w *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, rzeczywiście kończy się znakiem zapytania. Nie może być inaczej: obiekty wizualne, o których w tym kontekście mówimy, są nieoczywiste. Wywołują wątpliwości, a w ostatecznym rozrachunku zmieniają sposób, w jaki myślimy o obrazie.

Są to więc rzeczy, które oglądamy z daleka i dotykamy z bliska, rzeczy, które chcemy pieścić albo takie, których pieścić się nie da. Przeszkody, lecz także rzeczy, od których uciekamy i do których wracamy. Figury obdarzone pustką. Zadajmy bardziej precyzyjne pytanie: czym byłaby figura – figura, czyli już ciało – która uwidaczniałaby, w sensie bliskim wittgensteinowskiemu⁶, utratę ciała? Czym jest figura nosząca, uwidaczniająca pustkę? Jak uwidocznnić pustkę? I w jaki sposób przekształcić ten akt w formę – w formę, która na nas spogląda⁷?

Wszystkie te pytania wynikają z nawarstwiającej się wieloznaczności, która określa te obiekty. Dystans współistnieje tu z bliskością, dotyk z uniemożliwiającym go oddaleniem, przyciąganie i pragnienie z odpychaniem i odrazą, wreszcie cielesne figury z rozprzestrzeniającą się nieobecnością. Tekst Didi-Hubermana, będący interpretacją frazy Jaspersa Johnsa, mnoży wątpliwości: nie mamy pewności, czy punkty, na których opiera się nasza prowizoryczna, zarysowana na podstawie oderwanego fragmentu wypowiedzi twórcy topografia, są prawidłowo wyznaczone. Chodzi mi cały czas o podkreślenie tego, że doświadczenie nieobecności wiążące się z obiektami wizualnymi jest – przynajmniej na tym etapie, w momencie, w którym dysponujemy jedynie niejasnym, paradoksalnym sformułowaniem – bardzo nieczytelne, dalekie od jakiegokolwiek ustabilizowania. Stanowi ono rodzaj wyzwania albo trudności, co do której nie wiemy nawet, czy jej przewyciężenie przybliży nas do rozwiązania problemu obrazu krytycznego. Ale być może właśnie tak należy zacząć: od momentu niepewności, od konfrontacji z nieobecnością, która przychodzi

⁶ Didi-Huberman nawiązuje tu do słynnego zdania z *Traktatu logiczno-filozoficznego* Ludwiga Wittgensteina. Oto fragment tezy 6.522: „Jest zaiste coś niewyraźnego. To się uwidacznia...”. Por.: L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2002, s. 82.

⁷ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons...*, op. cit., s. 15.

z zewnątrz, wraz ze spojrzeniem. Minimalistyczny obiekt wizualny może zyskać wartość krytyczną dzięki temu, że doświadczenie, które jest tu punktem wyjścia, jest zasadniczo nieokreślone, bardzo słabe, prawie niewyczuwalne. Ta słabość dotyka wiedzę, która nie może się ukonstytuować w miejscu, w którym nie ma raz na zawsze ustalonego, pewnego punktu wyjścia. Krytyka wiedzy może zatem zostać określona jako jej osłabienie: zakwestionowanie podstawy, na której się ona opiera. Doświadczenie wizualne, dotknięcie przedmiotu, rzeczy, na którą natrafia nasze spojrzenie, jest tu doświadczeniem słabości. Dyskurs poddany jest próbie, a język, za pomocą którego staramy się opanować kłopotliwy paradoks, staje się – przynajmniej w pewnym stopniu – bezwładny. Już nad nim nie panujemy, ponieważ otwierające się w nim rozszczepienie – decydująca sprzeczność, która definiuje to, czym jest minimalistyczny obiekt wizualny – wymyka się interpretacji, stanowi nieprzewycięzalną trudność.

Doświadczenie słabości jako motyw krytyczny pojawia się także w kontekstach, które nie są bezpośrednio związane ze sferą wizualności, na przykład wtedy, gdy mówi się o rozproszonej przestrzeni dyskursu będącej miejscem, w którym rozgrywa się pisanie i czytanie. Jeden z tekstów Philippe'a Lacoue-Labarthe'a jest próbą zarysowania takiego miejsca; słabość wiąże się tu z innymi kategoriami, takimi jak zamęt, niewydolność, letarg, i ostatecznie prowadzi do doświadczenia nieobecności.

Być może jest jednak tak, że nie pisząc dokładnie tego, co chcielibyśmy, nie wystawiamy na próbę słabości, bezwładu, czyli efektu nadmiaru władzy, lecz mroczną pracę siły obcej temu, co mówimy, naszej świadomości i woli jej wypowiedzenia, obojętny i nieprzerwany opór, którego nie sposób przewyciężyć i który można sobie powetować jedynie za cenę niewyobrażalnych starań. Piszemy: jesteśmy wywłaszczeni, coś się nam nieustannie wymyka, powoli niszczyje. I chociaż moglibyśmy przykuć uwagę do tej dziwnej trudności ujawniającej się w praktyce, byłibyśmy wciąż zmuszeni podejrzewać omyłkę tam, gdzie wcześniej wierzyliśmy w nieomyłne poznanie. Chodzi na przykład o pewien zamęt myśli, niepokojącą niewydolność świadomości, przestrzeń letargu. Można też mówić o zmęczeniu, znużeniu (podobnie jak u Bataille'a) bądź o oporze i odmowie, jednocześnie ze strony języka i ciała. Jest to również pewnego rodzaju doświadczenie, jakkolwiek wątpliwa byłaby moc konotacji tego słowa, doświadczenie ostatecznie sparaliżowane i zmrożone, doświadczenie, którego brakuje⁸.

Jesteśmy w takiej właśnie sytuacji: próbujemy odczytać frazę, która stawia nam opór i w ten sposób ujawnia naszą słabość. Piszemy o obiekcie wizualnym, który jest wobec nas całkowicie obojętny, lecz mimo to dotyka nas i niepokoi. Co więcej, wywołuje wątpliwości; omyłka wkrada-

⁸ P. Lacoue-Labarthe, *Bajka (Literatura i filozofia)*, przeł. A. Leśniak, „Principia”, nr XXXIV (2003), s. 50-51.

jąca się w poznanie, zaburzenie wiedzy to konsekwencje nieusuwalnej sprzeczności, którą zarażony jest sam punkt wyjścia tekstu dotyczącego „przedmiotu, który mówi o utracie, zniszczeniu, zniknięciu przedmiotów”.

Przytoczony przeze mnie fragment artykułu Philippe’a Lacoue-Labarthe’a jest bardzo sugestywny, przede wszystkim dzięki temu, że opiera się on na umiejętnie ustrukturuowanych, nakładających się na siebie obrazach i pojęciach. Słabość nie funkcjonuje tu jako oderwana, autonomiczna kategoria. Przeciwnie: tworzy się ona dzięki nawarstwiającym się powiązaniom z innymi, podobnymi fenomenami, takimi jak bezwład, niewydolność czy letarg. Postać piszącego, która się w ten sposób pojawia, jest rozwarstwiona, niespójna, także dlatego, że sama słabość pozostaje niedookreślona: wprawdzie jej wpływ (efekty słabości, bezsilności) jest widoczny wszędzie, ale w żadnym miejscu nie występuje ona w stanie czystym. Doświadczenie słabości zaburza przestrzeń pisania, lecz podaje w wątpliwość i rozmywa również swój własny status.

Co wynika z takiego stanu rzeczy? Jak mówić o obrazie w sposób krytyczny, to znaczy tak, by wziąć pod uwagę narzucającą się od początku nieokreśloność naszego przedmiotu? Czy pisanie o obrazie jest w ogóle możliwe w sytuacji, w której podstawowym, początkowym doświadczeniem jest doświadczenie słabości? Jak pisać w obliczu przedmiotu, który określa się dzięki źródłowej sprzeczności? Te pytania i wątpliwości nie mają na celu usprawiedliwienia niewiedzy. Chodzi mi o coś zupełnie innego: o próbę konfrontacji z trudnością, której nie da się uniknąć. Pisanie może się rozpoczynać również w takim momencie, w którym trzeba pomyśleć to, co nieczytelne. Lacoue-Labarthe mówi w tym momencie o „niemożliwym”, od którego rozpoczyna się wymóg pisania:

Być może chodzi tu tylko o to, by dać świadectwo temu, co „niemożliwe”, temu, co nie jest ani mową, ani ciszą, ani wiedzą, ani niewiedzą, ani siłą, ani bezwładem. O „niemożliwym” nie można powiedzieć nic, za wyjątkiem tego, że prowadzi nas do nieskończonego szeptu, nieskończenie rozproszonego i jednocześnie ciągle rozpoczynającego się na nowo, do tego, co Blanchot nazwał słowem, które oznacza dla nas to, co stało się bądź zawsze było niemożliwym do usprawiedliwienia i koniecznym zadaniem pisania: *wieczne rozważania [le ressassement éternel]*⁹.

Wieloznaczność przedmiotów, o których teraz próbujemy mówić, wynika z paradoksalności ich struktury określającej się poprzez niemożliwą do rozwikłania sprzeczność. Powróćmy do niej jeszcze raz, ponieważ wydaje się, że ma ona znaczenie podstawowe: obiekt wizualny, który ma teraz zajmować nasze spojrzenie, mówi o nieobecności albo ją uwidacz-

⁹ Tamże, s. 52.

nia, jest obecny po to tylko, by wytworzyć efekt nieobecności. To sprzeczność i zaburzenie, wskutek którego komplikuje się sam akt widzenia. Wprawdzie sformułowany w ramach tekstu (dającego się interpretować w kategoriach manifestu artystycznego) wymóg obecności wskazującej na nieobecność dotyczy przedmiotu, ale powstająca tu komplikacja dotyczy również sposobu, w jaki patrzymy. Spojrzenie jest zmienione pod wpływem wymogu, który ma sprawić, że doświadczenie widzenia skierowane ku swemu przedmiotowi stanie się doświadczeniem nieobecności przedmiotu. Ryzykując uproszczenie można powiedzieć, że jest to moment krytyczny, w którym spojrzenie zmuszone jest do obrócenia się przeciwko samemu sobie. Obiekt wizualny spotyka się z własną nieobecnością, a spojrzenie traci swój przedmiot, staje się ślepe, pozbawione władzy, zniszczone przez paradoksalny obraz. Ten moment utraty jest równocześnie momentem niemożliwym, chwilą, która tak naprawdę nigdy nie nadchodzi. I nie chodzi mi teraz o to, że obiekt wizualny nie może mówić o utracie. To kwestia problematyczna i na razie pozostawmy ją na uboczu. Przypomnijmy: niemożliwa do usunięcia sprzeczność, z którą mamy do czynienia w tym miejscu, dotyczy samej formy obiektu wizualnego, który ma uwidocznic nieobecność. Interpretacja Didi-Hubermana załamuje się na tym problemie: moment krytyczny wytworzony przez wymóg obecności wskazującej na nieobecność jest na tym etapie nieprzezwycięzalną trudnością, która musi pozostać przedmiotem pytania. Właśnie dlatego pierwsza część *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* kończy się znakiem zapytania, a następujące później rozważania często powracają do wyznaczonego w ten sposób początkowego, przyciągającego punktu.

Na samym początku moich rozważań mówiłem o konieczności określenia miejsca obrazu, które zostało później naszkicowane poprzez odwołanie do opozycji obecności i nieobecności. Jak widzimy, odwołanie do amerykańskiego minimalizmu, a ściślej do frazy, która determinowała minimalistyczną praktykę tworzenia obiektów wizualnych, kształtuje nieoczywistą topografię, pozbawioną szczegółów i raz na zawsze ustalonych punktów odniesienia. Myślenie o obrazie w ramach konstelacji dwóch pojęć: obecności i jej braku, tak istotne dla opisu współczesnego funkcjonowania wizualności, powtarza się – w pomniejszonej skali – w komentowanej przez Didi-Hubermana wypowiedzi Jaspersa Johnsa. Oznacza to, że krytyczna destabilizacja i otwarcie, które konstytuują interesujące nas pole dyskursów o obrazie, to zdarzenia związane z konkretnymi praktykami lub niekiedy z wypowiedziami o charakterze teoretycznym, mającymi decydujący wpływ na kształt tych praktyk. Każde teoretyczne ujęcie współczesnego funkcjonowania wizualności musi rozpoczynać się od odniesienia do konkretnych doświadczeń wizualnych. To

prawie oczywiste: zdania tego rodzaju nie budzą kontrowersji, ale tylko do momentu, w którym zaczynają się ujawniać poważne konsekwencje takiej strategii. Pisanie, które dotyka doświadczenia wizualnego, otwiera się na krytyczną problematyzację. Krytyka (wartość krytyczna przedmiotu wizualnego, niestabilność obrazu, jego zdolność albo możliwość obrócenia się przeciwko sobie samemu...) zmienia samo pisanie, które od tego momentu manifestuje się inaczej. Myślę tu o poetyce tekstu, ale także o jego statusie epistemicznym. Te dwie warstwy są ze sobą związane do tego stopnia, że myśląc o pierwszej z nich (na przykład o tym, w jaki sposób funkcjonują konstytuujące tekst metafory), nie możemy nigdy zapomnieć o drugiej – o statusie wiedzy powstającej w pisaniu zagrożonym wizualnym paradoksem. Skoro ten, kto pisze, rozpoczyna swe rozważania od „przedmiotu, który mówi o utracie, zniszczeniu, zniknięciu przedmiotów”, to próba pisania ulega nieuchronnemu przekształceniu na obydwu tych poziomach. Metaforyka tekstu zostaje zarazona bardzo tu częstym, ale równocześnie problematycznym i nieoczywistym odniesieniem do zdegradowanej albo już nieobecnej materialności. To nieoczywiste również dlatego, że tworzone przez minimalistów obiekty wizualne były (w sensie materialnym) niezwykle trwałe... Wiedza o obrazie z konieczności musi oprzeć się na tym odniesieniu i w ten sposób otwiera się na trudność, która powstaje już wtedy, kiedy obraz zostaje określony poprzez paradoksalną, niezbywalną sprzeczność.