

John David Ebert

O obrazie Zdzisława Beksińskiego

przełożył Andy Teszner

Przedmowa tłumacza.

Celem lepszego zrozumienia przez Czytelnika terminologii Jacquesa Lacana, którą posługuje się autor, przedstawiam wyjaśnienie kilku najważniejszych pojęć. Znaczący – jest to termin zapożyczony przez Lacana od de Sassura, określony tak aby słowa np „znak językowy”, „obraz akustyczny” i „pojęcie” zostały zastąpione przez słowa które wywołują się wzajemnie i równocześnie przeciwstawiając sobie: znak, znaczący, znaczone. (...) Dla Lacana każdy znaczący jest autonomiczny wobec znaczonego i znaczący ma

pierwszeństwo. Każdy znaczący jest określony przez swoją różnicę wobec innego znaczącego, każdy znaczący jest tym, czym inne znaczące nie są. Struktura znaczących podlega prawu, które różni się od praw rządzących oznaczonym: strukturą znaczących rządzą prawa metonimii i metafory, które przywołują na myśl to, co Freud powiedział, kiedy próbował wyjaśnić prawa, które rządzi funkcjonowaniem nieświadomego, prawa substytucji i przesunięcia śladów percepcyjnych. Można powiedzieć za Lacanem, że to jedynie znaczący daje nam dokładne i ścisłe określenie podmiotu, "znaczący" jest to, co reprezentuje podmiot dla drugiego znaczącego. Realne jest pojęciem, które pojawiło się w teorii Lacana w 1953 roku równocześnie z pojęciami symboliczne i wyobrażeniowe.

To trzecie pojęcie Lacana może być przedstawione tylko za pomocą tych dwóch wcześniejszych. Jest to pojęcie graniczne z symbolicznością. Realnym jest to, co jest niemożliwe do usymbolizowania, to co jest wykluczone z obszaru symbolicznego, wykluczone z sieci znaczących, które budują nam rzeczywistość świata, wykluczone także z pojmowania wyobrażeniowego. Niemniej realne istnieje i psychoanaliza spotyka go w kuracji pod postacią traumy. Realne jest granicą mocy reprezentatywnej słów, mocy mówienia: realne jest dokładnie to, co jest niemożliwe do wypowiedzenia i wokół czego krąży wszelkie mówienie. (...) – cytata z artykułu Krakowskiego Koła Psychoanalizy Nowej Szkoły Lacanowskiej.

Pierwszy znaczący – jest to znaczący nadrzędny, bez odpowiednika znaczonego, wskazujący sam na siebie i samostanowiący pełen porządek znaczeniowy. Aczkolwiek nawiedzony przez powrót realnego nie jest w stanie zagwarantować własnego prymatu.

Pierwszy znaczący

W 1975 roku, wielki polski artysta Zdzisław Beksiński namalował obraz, który pragnę omówić tutaj jako pierwszy znaczący (ang. master signifier, patrz: teoria psychoanalizy Jacques Lacan'a) lub klucz do zrozumienia jego sztuki jako całości. Obraz jest bez nazwy, jak zresztą wszystkie jego prace, gdyż, tak jak niezatytułowane rozdziały *Trenu Finneganów*, Beksiński nie chciał nadawać swoim dziełom żadnych konkretnych znaczeń. „Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia” to powiedzenie, z którego słynął, aczkolwiek semiotyka nie była profesją Beksińskiego. Jego obrazy z całą pewnością mają w sobie znaczenie, pod warunkiem, że się wie gdzie i jak na nie patrzeć.

Omawiany obraz przedstawia rodzaj człekokształtnego stwora, pełzającego na czworaka, najprawdopodobniej uciekającego z ruin płonącego za nim miasta. Głowa owego kogoś cała owinięta jest bandażami z gazy, naznaczonymi karmazynową plamą dokładnie na wysokości twarzy, przecz co nie wydaje się aby dobrze widział. I może właśnie dlatego prawa ręka służy mu jako pewnego rodzaju laska ślepeca służąca do macania gruntu, oraz palce, którymi czyta jakby w języku Braille'a. Ciało ma jest ciemne i być może pokryte sierścią: w każdym razie jego ramiona i nogi przypominają kończyny czworonoga. w tle płomienie, niczym tysiące świec, rozświetlają okna wysokich budynków. Wszędzie porozrzucany jest gruz i szczątki. Wszystko w piekielnych barwach, jakgdybyśmy spoglądali w dół rozpadliny, która otworzyła się ujawniając strumienie płynnej lawy, gorejącej z wnętrza ziemi oranżem, czerwienią i żółcią.

Tak więc, obraz.

Teraz pytanie: a mianowicie, skąd wzięła się tajemnicza postać czołgająca się po ziemi, w poszukiwaniu kto wie czego? Postać sama w sobie mgliście przypomina obrócony na bok znak zapytania, z zabandażowaną głową spełniającą rolę kropki.

Obandażowana głowa przypomina obraz „Naigrawanie” Matthiasa Grunewalda z 1504 roku, który przedstawia Chrystusa upokarzanego w drodze do krzyża. Górną część jego głowy pokrywa biały bandaż. w rzeczy samej, Francis Bacon nawiązywał do tego malarstwa w swoich „Trzech Studiach postaci na podstawie tematu Ukrzyżowania” z 1944 roku. Jak się okazuje, wizerunek krzyża jest jednym z pierwszych znaczących sztuki Beksińskiego, powtarzanych w kółko od około 1968 do końca 1990 roku.

W jednym ze swoich wczesnych studiów ukrzyżowań, ponadto z roku 1969 (patrz wyżej), Beksiński namalował obraz ukrzyżowanego Chrystusa z ciałem kruszącym się, zasuszonym i rozpadającym się. Ciało oddzielone jest od jednego z ramion, które samotnie zwisa z krzyża a gnijący korpus ustawiony jest pod kątem tak, że głowa odwrócona jest od widza. Ale gdy się bliżej przyjrzy nogom tej postaci, zauważa się, że nie należą do człowieka: są o wiele za długie i skonstruowane na wzór ptasich. w rzeczywistości jego nogi są całkiem podobne do kończyn czołgającego się czworonoga z kompozycji z 1975 roku. Możemy nawet powiedzieć, co nie zabrzmi nierozsądnie, że pełną postać to Beksińskiego pół-człowiek, pół-zwierz Chrystus, który zsunął się ze swojej grzędy w centrum zachodniej tradycji, i odszedł w poszukiwaniu wskazówek co do swego przeznaczenia.

Ukrzyżowanie z 1969 roku jest rodzajem Lacan'owskiego point de capiton, to znaczy punktem zapikowania w swojej teorii psychoanalizy, który wyznacza równy punkt zszycia znaczącego z jego znaczoną. Dostateczna liczba takich punktów ściegu gdzie znaczący są mocno zakotwiczeni do swoich znaczonych, niezbędna jest w teorii Lacana dla zdrowia psychicznego pacjenta nadając mu stabilny światopogląd. Ale gdy jeden z tych punktów ściegu jest niedokończony, znaczący oddzielają się od swych znaczonych i zaczynają przesuwac się w psychice, stając się dryfującymi znaczącymi szukającymi nowych

znaczonych aby przytwierdzić się do nich. Zatem Ukrzyżowanie Beksińskiego z 1969 roku jest równoznaczne z Lacańskim nie dokończonym point de capiton, wizerunek krzyża oczywiście był wielkim pierwszym znaczącym zachodniej cywilizacji która zakotwiczyła znaczenie, dała formę i cel całemu społeczeństwu. Był to znaczący złączony z transcendentnym znaczoną, czyli Idea Zesłania Boga na Ziemię.

Ale w posthistorycznej cywilizacji, którą obecnie zamieszkujemy, wszystkie transcendentalne znaczone zostały rozebrane i zdemontowane. Nie spełniają już dawnej roli, pierwszych znaczących stanowiących porządek całej cywilizacji. Era metafizyczna, jaką pokazuje Beksiński w swoim obrazie z roku 1975, zawała się pośród otaczających nas płomieni.

Cywilizacja posthistoryczna

Nasza obecna cywilizacja jest bardziej posthistoryczna niż postmodernistyczna. Jak zauważył Vilem Flusser, historię właściwą zapoczątkowały teksty (w sensie materiału jako splotu, który scalał zszytych znaczących zachodniej cywilizacji razem z ich znaczoną). Piśmiennictwo, szczególnie w fazie alfabetycznej, powstało w rezultacie krytycyzmu obrazowych wizerunków mitycznej stuktury świadomości. Cechą wspólną Platona i proroków żydowskich była podzielana antypatia do sztuki. Piśmiennictwo jest krytyczne wobec obrazów, jest oceną która sprowadza dwuwymiarową powierzchnię mitycznej ikony do jednowymiarowych linii tekstu. Ale wraz z pojawieniem się technologii obrazu produkowanego przez przyrządy do wizji, które zapoczątkowała fotografia 19-wieku, i która w zawrotnym pędzie konstruuje coraz bardziej zaawansowane przyrządy, właśnie dwuwymiarowe

powierzchnie mass mediów nadeszły aby wyprzeć język pisany a wraz z nim świadomość historyczną. Piśmiennictwo kreuje historię. Życie w cywilizacji, w której pismo staje się drugorzędne, a nawet trzeciorzędne w stosunku do obrazów, oznacza życie w cywilizacji posthistorycznej. I stąd Vilem Flusser. W posthistorycznej cywilizacji teksty, które kiedyś pełniły rolę miejsc zszycia znaczących ze znaczonymi, zostały sprute, w związku z czym mamy teraz do czynienia z rozprzestrzenianiem się dryfujących wolnych znaczących szukających nowych znaczonych. Znaczący posuwają się ruchem dowolnym, zupełnie jak w teorii Lacana gdy borromeański węzeł wiążący trzy porządki: wyobrażony, symboliczny i realny – zostaje spruty, czego rezultatem jest semiotyczny chaos, a co za tym idzie, psychoza.

Obecnie żyjemy w samym środku cywilizacyjnej psychozy.

Dlatego kultura z obrazu Beksińskiego z 1975 roku, która palcami prawej ręki – czyli ręki, która niegdyś dzierżyła pióro – bada ziemię wśród stert otaczającego ją rumowiska, szuka jakiegoś nowego znaczonego, z którym, niegdyś transcendentny ukrzyżowany człowiek, może teraz się ponownie złączyć. To właśnie posthistoryczny człowiek Flussera, odpodmiotowiony, rozbrojony, rozłączony od wszystkich poprzednich reżimów znaczeniowych. Symboliczne i postsymboliczne systemy semiotyczne Deleuza i Guattariego (o których dyskutowali w swojej książce „A Thousand Plateaus”), które razem budowały cywilizację Zachodu, przestały spełniać swoją funkcję dla człowieka posthistorycznego, odpodmiotowanego i do cna odartego ze swojej znaczeniowej tożsamości. W rzeczywistości został on rozwarstwiony z reżimami znaczeniowymi, z którymi niegdyś był mocno związany na płaszczyźnie systemu, a teraz nadszedł, odłączony znaczący, dryfujący w dal na taflę spójności, gdzie wszystkie poprzednie formy znaczeniowe skropiły się w nadznaczeniową płaszczyznę. (Stąd, gdy Beksiński mawiał „Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia”, to właśnie dlatego, że jego centralne postacie są całkowicie rozłączone od wszystkich poprzednich reżimów znaczeniowych, a w szczególności tego, który zamknął je w systemach transcendentnego znaczenia. Symboliczne i postsymboliczne reżimy, o których Deleuze i Guattari dyskutują w „A Thousand Plateaus”, odpowiadają mniej więcej strukturze psychicznej świadomości Jeana Gebsera oraz metafizycznej erze Heideggera. Wszystkie te ery, wraz z powiązanymi z nimi systemami znaczeniowymi, upadły.

Ruiny płonących budynków w tle malarstwa Beksińskiego zamykają w sobie nie tylko np. Oświęcim, Hiroszimę i dywanowe bombardowanie Drezna (planetarna wojna, w której wszystkie systemy znaczeń i ich wielka otoka zostały przetopione w posthistoryczne hałdy żużlu), ale także tła płonących budynków w obrazach Hieronima Boscha, szczególnie w dziełach takich jak „Kuszenie św. Antoniego” (powyżej), panelu „Piekło” w „Ogrodzie rozkoszy ziemskich” i „Wizjach Tondala”. Dzieła te zostały namalowane w połowie XVI wieku i też oznaczają czas upadku i dezintegracji, są reakcją na stres kryzysu średniowiecznej makrosfery i jej przesunięcia do tego, co natenczas było nowym wiekiem, czyli obecnym wiekiem, tym z „Czasu Światoobrazu” Heideggera „Nieskończonego Wszechświata” Spenglera, w których średniowieczna ikonografia ze swoim naiwnym i staroświeckim wizerunkiem człowieka jako ziemskiego bożego ogrodnika, rozpuszcza się w perspektywicznej otchłani.

W tamtym czasie, jak zauważył Marshall McLuhan, media przeniosły się z przekazu słownego i iluminowanych manuskryptów do nowego typu piśmiennictwa skonfigurowanego w oparciu o prasę drukarską, czyli rodzaju umiejętności, który faworyzuje przestrzeń wizualną - a zmysł wzroku zintensyfikował się kosztem innych zmysłów, w szczególności słuchu i dotyku. Upadek średniowiecznego sensorium, z natury bardzo namacalnego i dotyczącego natury, został zarejestrowany jako katastrofa przez malarzy takich jak Bosch i Bruegel, oraz twórców literatury jak Szekspir i Cervantes. Stąd Bruegel'owski „Triumf Śmierci” jako triumf wizualnej trójwymiarowej przestrzeni, w której istnieją obiekty, w przeciwieństwie do średniowiecznego porządku, w którym świecą one własnym blaskiem tak, jak dzieciątko Chrystus na obrazie „Narodziny Jezusa” Geertgen’a Sint Jan z 1490 roku (powyżej). Ale od XIX wieku, a zbiegło się to z narodzinami „Maszyny Widzenia” Paula Virilio i zmierzchem historycznej mentalności Flussera, zmysł wzroku zaczął powoli ustępować miejsca zmysłom dotyku i słuchu w konfiguracji przestrzeni akustycznej, która jest raczej kulista niż sześcienna podczas stąpania przestrzeni wizualnej, co odzwierciedlone jest w przejściu z malarstwa trójwymiarowego do aperspektywicznej sztuki nowoczesnej.

Tajemnicza istota Beksińskiego przypomina nam o tej zmianie, m.in. dlatego, że nie widzi, tzn. straciła zmysł wzroku, gdyż świat jej wizualności popadł w ruiny. Podczas gdy sama używa zmysłu dotyku by wymacać drogę, jak niewidomi z obrazu Bruegla „Ślepcy”. w dzisiejszych czasach, aby orientować się w posthistorycznym społeczeństwie, musimy „wyczuwać” drogę wśród stert i rumowisk, za pomocą innych zmysłów niż tylko wizualne. Zmysł dotyku jest bardziej przerywany niż liniowy, natomiast przestrzeń akustyczna jest kulista oraz, jak to było, jest wszystkim naraz. Otaczając planetę elektromagnetycznymi impulsami sygnałów, roztopia ona przestrzeń wizualną i konfiguruje wszechobecną przestrzeń jednoczesności zdarzeń, umożliwiając każdemu bycie wszędzie, gdziekolwiek i w każdym czasie za pomocą ikonograficznych i elektronicznych awatarów. Punkt widzenia, który zakłada położenie na kartezjańskiej siatce o dokładnych współrzędnych czasoprzestrzennych, w takich warunkach po prostu przestaje istnieć. Czołgająca się postać, która wymacuje drogę wśród zwałów gruzu, poszukuje nowych symboli, które nadadzą sens jej pozaznaczeniowej egzystencji. Oto Chrystus, pierwszy znaczący ery metafizycznej, zapisany jako odpodmiotowiona jednostka każdego z nas, zstąpił do posthistorycznej społeczności. I sam musi przesiać ruiny upadłego wieku metafizycznego, który teraz leży za nami, gdzie systemy znaczeń zostały przewartościowane i ustalone z góry za nas, jak w dyskursie Lacana „Inny Wielki”. Teraz, wraz z upłynięciem wszystkich systemów semiotycznych i reżimów znaczeniowych, każdy z nas wyrzucony jest na brzeg własnej wyspy-świata, w którym musi grać rolę mistrza brikolażu, odzyskiwać ze śmietniska jakichkolwiek znaczących, którzy nadadzą sens drodze jaką musi sobie obrać. Innymi słowy, osobistą semiotykę w przeciwieństwie do publicznej.

Istotnie, w sztuce Beksińskiego jako całości, śmietnisko jest powracającym motywem. w każdym kolejnym jego obrazie wizerunek krzyża przewodniczy stertom zrujnowanych połamanych form, jak w obrazie z 1983 roku (powyżej), który ukazuje krzyż ze stertą kości zamiast Chrystusa, który stoi na

szczytzie zwalów śmieci: zużytych butelek, połamanych krzeseł, zniszczonych mebli, pustych umywalk, itd. Z rumowiska w stronę krzyża unosi się drabina, jakby sugerująca próbę budowy podmiotu z jakichkolwiek znaków leżących w zasięgu, tak jak Podmiot Lacana w dyskursie „o Innym”, który zbudowany jest ze skrawków znaczących. Ten, niegdyś wszechmogący pierwszy znaczący, który kształtował i budował erę metafizyczną, nie ma już mocy budowniczej. Zstąpił oderwany od wszystkich reżimów znaczeniowych i pozostaje jako duch zaginionego świata, przewodząc jedynie ruinom. Aczkolwiek wysypisko jest dokładnie tym, co każda cywilizacja dziedziczy od poprzedniej. Na ten przykład renesans został zbudowany na odwróceniu entropii i resztkach starożytności, w których odrzucone archetypy i znaczeni tacy jak rzeźba grupy Laokoona, odzyskiwani byli z prawie dzienną częstotliwością i używani do budowy nowej cywilizacji humanistycznej. Jak zauważył McLuhan w swojej książce „Od kliszy do archetypu”, artysta pobiera odrzucone archetypy, które stają się nowymi kliszami funkcjonującymi jako sondy głębinowe nowych środowisk. Każde nowe środowisko, które jest skonfigurowane przez nową technologię lub nowe medium, odrzuca to minione na złom poprzeczeń technologicznych i kulturowych środowisk. John Milton na ten przykład w swoim „Raju utraconym”, pozbywa się wszystkich pogańskich bóstw poprzez wyrzucanie ich na wysypisko swego Piekła, skąd były dalej pobierane przez romantycznych poetów i malarzy XIX wieku, którzy używali ich do konstruowania anty-środowisk, pogańskich bóstw przeciwko uprzemysłowionemu światu fabryk i maszyn. Arnold Böcklin lub Franz von Stuck na przeciw Couberta i Maneta. Sztuka modernistyczna w ten sam sposób zbudowana jest z wysypisk znaczących pochodzących z przedsymbolicznych systemów znaczeniowych: sztuka Afryki, oceanii, rdzennej Ameryki, itd. I tak krzyż może dzisiaj przewodniczyć tylko zrujnowanej stercie upadłej ery metafizycznej, gdzie wszystkie archetypy, znaczący, znaczeni, zestawienia pojęciowe, zostały rzucone pod gruzami aby być kiedyś znalezione przez przyszłą cywilizację, która odtworzy je z różnych kawałków i użyje do budowy nowych społeczności, podczas jakichś odległych migracji ludów. To dokładnie to, czego szuka prawa dłoń kreatury Beksińskiego: znaczących spośród wysypiska upadłej ery metafizycznej, którzy zostaną rozkodowani i złożeni w nowe grupy znaczeniowe. Ale ta przyszła budowa, czymolwiek będzie, pozostaje zbyt daleko przed nami aby ocenić, jak mogą wyglądać jej zarysy. Każda jednostka dzisiaj musi stać się własną maszyną semiotyczną, która konstruuje własne zestawienia. Cywilizacja jako zbiór antropogeniczny, zapożyczając termin od Petera Sloterdijka, to już przeszłość. Obecnie każdy jest osamotniony na swojej własnej semiotycznej wyspie-świecie, niczym kolonie odizolowanych ludzi siedzących wokoło ognisk na jednym z obrazów Beksińskiego z 1975 roku (patrz poniżej). Każda kolonia zebrana jest na oddzielnym szczycie pewnego rodzaju geologicznej przepaści.

Chrystus podczłowiek

Tak więc, w niezatytułowanym obrazie Beksińskiego z 1975 roku, widzieliśmy jak człekokształtna postać Chrystusa ze wzniosłego miejsca na krzyżu - gdzie niegdyś tworzyła punkt zakotwiczenia znaczenia – zstąpiła aby pełznąć po powierzchni ziemi w poszukiwaniu nowego znaczenia. Zatem obraz Chrystusa, który niegdyś skierowany był ku niebu by oznaczać zstąpienie Boga na ziemię, przemieścił się do przygruntowego, związanego z ziemią oblicza istoty człekokształtnej, po metamorfozie, rozwarstwionej do statusu zwierzęcia.

Należy pamiętać, że reżim znaczeniowy Deleuza i Guattariego (lub jak kto woli magiczne struktury świadomości), rozwarstwienie człowieka do statusu zwierzęcia, zostały uznane za rzecz pozytywną,

wskazując jako przykład zdolność szamanów do przenikania we wspólnoty duchów zwierząt i istot totemicznych. Ale obraz Beksińskiego o Ostatnim Człowieku i Końcu Historii jest bardziej niepokojący: jego zdegradowana i zdemontowana ludzkość, jeśli można tak to ująć, wskazuje na ontologiczny stan istoty ludzkiej po Oświęcimiu i Hiroszimie. Człowiek stał się post-człowiekiem, bestialską kreaturą, która utraciła swój niegdyś wzniosły status. w epoce humanizmu, Chrystus na krzyżu był wielkim symbolem prowadzenia w górę wzroku ludzkiego ducha, w kierunku wyższego ideału, to znaczy Boga-Człowieka, który zstąpił na ziemię aby doprowadzić ludzki byt do nieba. w erze poshistorycznej skonfigurowanej w malarstwie Beksińskiego, człekokształtna postać Chrystusa patetycznie pełznąca po ziemi jak dzika bestia jest decentralizacją i zejściem do czegoś bardziej żałosnego i haniebnego: typu człowieka zdolnego posłać miliony ludzi do komór gazowych, a tym samym reifikacji ich jako odpodmiotowione rzeczy przerobione w hałdy popiołu. Ale przecież produkcja technologii służących do redukcji ludzi do kupy popiołu na masową skalę, była jedną z głównych gałęzi przemysłu w II wojnie światowej. I to aż do tego stopnia, w którym technologia mogłaby zostać przesunięta w kierunku odtworzenia eschatologii na ziemi, co było jednym z jej głównych konceptów. Cała nomenklatura technologii II wojny światowej miała lekko apokaliptyczny wydźwięk: broń odwetowa, ostateczne rozwiązanie sprawy żydowskiej, bomba atomowa, itd. Są to technologie eschatologiczne wytwarzane przez istoty ludzkie próbujące wejść w posiadanie boskich mocy, aczkolwiek nie do szlachetnych celów, ale do bardziej efektywnych sposobów pozbywania się coraz większych populacji. I są to te rodzaje technologii, które przenoszą nas bez trudu do "Biopolitycznego Wieku" Foucaulta i Agambena, w którym obóz koncentracyjny jest tym, czym niegdyś były szpitale, kliniki, szkoły i fabryki poprzedniej ery instytucjonalnej. Po raz pierwszy właśnie, w czasie II wojny światowej, Sąd Ostateczny stał się możliwy do urzeczywistnienia przy pomocy technologicznych systemów masowej eksterminacji. A co za tym idzie, człowiek, patrząc przez pryzmat takich technologii, kurczy się gwałtownie do poziomu owada, dokładnie w taki sposób, jak z punktu widzenia Nieba, z którego Bóg może go zobaczyć. Ontologiczny status takiej istoty nie jest już wcale ludzki, a jest raczej pod- ludzki.

I tak, zdeformowany Chrystus staje się dla tych z nas, żyjących u progu XXI wieku, obrazem Ostatniego Człowieka Końca Historii, post-ludzką istotą z "Listu o Humanizmie" Heideggera, którego humanistyczna tradycja rządzenia Istotą doprowadziła do apokalipsy i masowego okrucieństwa. Humanizm, jak Heidegger wskazał w swym eseju, zawiódł nas, prowadząc jedynie na skraj przepaści, z której może nie być powrotu. Użycie technologii do dyktowania Istocie, zamiast słuchania jej pasterskich rad, doprowadziła do krachu naszych miast i ludzkiego statusu, tak nigdy szlachetnie celebrowanego przez Pico della Mirandola w swoim eseju "Oracja na temat godności człowieka". w eseju, napisanym w czasie rozkwitu renesansu, Pico umieścił człowieka na ontologicznej skali pomiędzy aniołami u góry a demonami na dole. Aczkolwiek w malarstwie Beksińskiego, człowiek posthistoryczny egzystuje gdzieś pomiędzy insektami a demonami. Jest on istotą, która pełźnie po ziemi i bada ją pod kątem znaczeń. Jego orientacja osiowa jest pozioma, jak u zwierzęcia, i może on patrzeć tylko w dół w ziemię, nigdy w górę (pod warunkiem, że w ogóle coś widzi). Kilka cech, poza badającą prawą dłoń, pozostaje aby odróżnić taką istotę od zwierząt. Ta dłoń teraz czyta z ziemi tak, jak kiedyś czytała z gwiazd. Ikoną odpowiednią dla takiej ery (ta konkretna, która pojawia się na krzyżu w obrazie Beksińskiego z 1978 roku [poniżej], która zamieniła znaczącego ludzkiego Chrystusa na pająkowatego owada) jest raczej Gregor Samsa Kafki, leżący w łóżku przebijając owadzimi odnóżami, niezdolny obrócić się. Wizja Kafki jest w istocie tym poziomym ukrzyżowaniem, w którym znaczący Chrystus ustąpił ze swojego znaczonego miejsca zakotwiczenia jako Bóg człowiek, i został zamieniony miejscami przez znaczonego w postaci gigantycznego człowieka-insekta.

Zatem Beksińskiego wizja pełnzącej zdewaluowanej kreatury człowieka, jest efektem zamiany niebiańskiego archetypu na ziemski, w niemal dokładnie tej samej proporcji w jakiej człowiek posiadający potężniejsze i bardziej zadziwiające technologie, wzniósł się do statusu starożytnych bogów. Zamieniając ich moc w technologię, zniżył się do statusu postludzkiej kreatury Wieku Biopolitycznego, w którym, jak wskazał Agamben, obóz koncentracyjny jest instytucją emblematyczną.

W rzeczy samej, kreatura Beksińskiego niczym "homo sacer" Agambena, została odpodmiotowiona, to znaczy rozłączona od symbolicznych i postsymbolicznych reżimów znakowych (w których jak podkreślali Deleuze i Guattari, został skonstruowany jako podmiot pasywny) i pozbawiony całej indywidualności. (W postznaczeniowym reżimie zainicjowanym przez Hebrajczyków, kto wyzbył się ludzkiego poświęcenia w precyzyjnym czasie historii, w rozumieniu Lacana, tworząc człowieka jako podmiot, Mojżesz jest nadrzędnym tematem – później w raz z Kartezjuszem, który dziedziczy i łączy reżim postznaczeniowy z paranoidalnym znaczeniowym, podmiotem staje się myśl. Stąd znaczenie bandaży, które zasłaniają twarz i skutecznie pozbawiają wyrazu, w przeciwieństwie do bandaży na obrazie Grunewalda, które służą do pokazania upokorzenia i podkreślają człowieczeństwo jako przedmiot cierpienia. U Beksińskiego kompletnie zakryta twarz Chrystusa-istoty została pozbawiona wszystkiego tak, że nie został nawet ślad jego podmiotowości. Innymi słowy człowiek tam jest rzeczą, nie trójwymiarowym przedstawicielem rasy ludzkiej. Beztwarzowość, która nurtowała Beksińskiego od jego najwcześniejszych fotograficznych prac, służy mu do redukcji wizerunku do stanu postludzkiej protezy i pustki wyrazu. Pusta twarz w oczekiwaniu nowych inskrypcji, które pojawią się na jej powierzchni wraz z przyszłymi kodami i nowymi znaczącymi. Człowiek bez twarzy, którym sztuka XX wieku była tak pochłonięta, jest w istocie pod-ludzki, oblicze wykreowane nie poprzez proces nazwany przez Petera Sloterdijka "przewlekane", w którym w wyniku ewolucji ludzkie oblicze zostało wyodrębnione ze zwierzęcego, ale raczej "umniejszenie", w którym portret staje się pozbawiony cech a twarz – wymontowana. To nie twarz epoki metafizycznej, w której jak w lacanowskim stadium lustra, obraz kompozycyjnie skupia uwagę na niemowlęciu zasadniczo humanizując je i w odpowiedzi kreując fikcyjne ego – ale raczej twarz patrząca w monitory komputerów, kamer i innych urządzeń elektronicznych, które okradają i dewoluują ją, nadając jej apatyczne i obojętne oblicze. Postludzka twarz stworzona nie poprzez obserwację i interakcję z innymi ludźmi, ale przez interakcję z maszynami pozbawiającymi człowieczeństwa.

Człowiekowi posthistorycznemu nadają znaczenie numery, jak w Oświęcimiu, są bardziej odpowiednie dla niego niż nazwy pochodzące z narracji humanistycznych i mitycznych. Jest on rodzajem bytu pozbawionego wszelkich zabezpieczeń jurysdykcyjnej makrosfery, która kiedyś gwarantowała i dała prawa, teraz zredukowała go do statusu człowieka przeklętego (homo sacer), który może zostać bezkarnie zabity właśnie dlatego, że nie ma żadnych praw. Ale ci posthistoryczni ludzie Biopolitycznej Ery Agambena są tym, co precyzyjnie przewiduje Beksiński: jego czołgająca się po ziemi istota, pozbawiona wszystkich zabezpieczających cywilizacyjnych makrosfer, jest właśnie człowiekiem wyklętym Agambena, który aktualnie zamieszkuje wszystkie obozy dla uchodźców na świecie, takie jak na przykład te w Darfurze, Rwandzie, Serbii, itp.

Beksiński, tak jak wszyscy inni wielcy artyści, wyraźnie przewidywał co czeka nas, ludzi posthistorycznych, spolaryzowanych z "Ostatnim człowiekiem i końcem historii" Fukuyamy oraz "Pierwszym człowiekiem prehistorii" Hobbsa. "Ostatni Człowiek" jest wszechobecnym konsumentem, zdolnym do uczestnictwa w globalnym wolnym handlu i nieskończonej cyrkulacji i proliferacji znaczących i znaków. "Pierwszy

Człowiek” Hobbsa, którego życie jest paskudne, brutalne i krótkie – to znaczy – jest życiem człowieka Trzeciego Świata, który to świat powoli powszechnieje na całej planecie i jak pokazał nam huragan Katrina, może niedługo wedrzeć się w cywilizacyjny materiał wielkich miast na całym świecie. Heiner Mühlmann powiedział, że rzymskie areny walk gladiatorów były zasadniczo wyjątkowymi strefami demarkacyjnymi wyznaczonymi wewnątrz miast po to, aby brutalna, zwierzęca walka o przetrwanie odbywająca się poza murami miast – mogła być ostrożnie zamknięta w klatce i jak zoologiczna ekspozycja, wystawiana w miastach. w dzisiejszych czasach takie strefy to nie areny gladiatorów, ale właśnie obozy uchodźców, które powoli wyłaniają się w systemach prawnych jako post-ludzkie fabryki czysto zoologicznych istot, które nie mają żadnych praw bo nie mają swoich miast.

Sztuka Beksińskiego jest więc sztuką, która ujmuje poprawiony ontologicznie status istoty posthumanistycznej ery biopolitycznej. Jest to istota, dla której wszystkie systemy znaczeń rozpadły się, i która siedząc na szczycie rumowiska ery metafizycznej grzebie w stosie zużytych znaków, zastanawiając się do czego mogły kiedyś służyć.