

SPIS TREŚCI
TABLE OF CONTENTS

007

Spis treści
Table of contents

METODA
METODA
METHOD

008

7MI3NNOK57T4ŁTNOŚĆ: EISENSTEIN JAKO METODA
5H4P35HIFTING: EISENSTEIN AS METHOD

015

Aleksandra Jach

PL47M4TYC7N3 4TR4KCJ3 W METODZIE EISENSTEINA
PL45M4TIC 4TR4CTION5 IN EISENSTEIN'S METHOD

049

Elena Vogman

M J4K M3TOD4, MEMUAR... MUZEUM?
M FOR M3THOD, MEMOIR... MUSEUM?

089

Ian Christie

K4T4LOG RYSUNKÓW EISENSTEINA
C4T4LOGU3 OF EISENSTEIN'S DRAWINGS

097

INDEKS OSÓB
NAME INDEX

182

METODA METODA METHOD

Metoda to zbiór tekstów pisanych przez Siergieja Eisensteina w latach 1932–1948, który za życia autora nie został ukończony. Rękopisy zgromadzone w moskiewskim archiwum RGALI zawierają koncepcje dotyczące potencjału sztuki.

Istnieją także dwie publikacje zbioru, jedna w języku rosyjskim, pod redakcją Nauma Kleimana, i druga, rosyjsko-niemiecka, zredagowana przez Oksanę Bułhakową.

Method is a collection of texts written by Sergei Eisenstein in 1932–1948 and not completed during the author's lifetime. The manuscripts collected at the RGALI archives in Moscow contain ideas that speak to the potential of art.

There are two published versions of the texts, one in Russian, edited by Naum Kleiman, and the other a Russian-German version edited by Oksana Bulgakova.

W notatkach do *Metody* wyraźnie ujawnia się zainteresowanie Eisensteina rozwojem percepcji ludzkiej w kontekście ewolucji biologicznej przy jednoczesnym uznaniu wpływu ówczesnej kultury wizualnej, mitów i psychoanalizy. Artysta poszukuje narzędzi twórczych uruchamiających myślenie zmysłowe, a więc takie, które łączy doznania intelektualne i emocjonalne, co doprowadza go do konstruowania autorskich koncepcji patosu i ekstazy. Stawką jest powstanie uniwersalnej teorii sztuki ugruntowanej w fizjologii i psychologii człowieka.

The notes in *Method* clearly reveal Eisenstein's interest in the development of human perception in the context of biological evolution, while recognizing the influence of contemporary visual culture, myths, and psychoanalysis. The artist was searching for creative tools that trigger sensory thinking, that is, those that combine intellectual and emotional experiences. This work led him to construct original concepts of pathos and ecstasy. His goal was to develop a universal theory of art grounded in human physiology and psychology.

Potraktowanie Eisensteina jako metody oznacza odwołanie do jego teorii i praktyki przy jednoczesnym usytuowaniu jej w kontekście biografii artysty. Dopiero w ten sposób możliwe było pokazanie, jak dyskurs ten wyłania się z konkretnego doświadczenia i dotyka tematów istotnych także dla sztuki współczesnej. Sam artysta wskazuje takie rozwiązanie, używając w *Metodzie* skrótu „M”, który oznacza – zamiennie – zarówno metodę, jak i „mémoires” (wspomnienia).

Considering Eisenstein's method means referring back to his theory and practice, while situating these things in the context of the artist's biography. Only in this way is it possible to show how this discourse emerges from actual experiences and touches on topics that are also relevant to contemporary art. The artist himself indicates this by using the abbreviation “M” in *Method*, referring – interchangeably – to method as well as “mémoires” (memoirs and memories).

ZMIENNOKSZTAŁTNOŚĆ: EISENSTEIN JAKO METODA SHAPESHIFTING: EISENSTEIN AS METHOD

Aleksandra Jach

Zdolność do transformacji kojarzona jest z poczuciem swobody i możliwością wyboru. Zmiana kształtu może także oznaczać adaptację do nowych warunków funkcjonowania, a więc zwiększać szansę na przeżycie. Przywodzi na myśl wolność i kreatywność – stanowi wyzwanie rzucone normom określającym formę każdego bytu. Jest siłą modyfikującą granice tego, co uważa się za żywe lub nie-ożywione, naturalne lub kulturowe, intelektualne lub zmysłowe. Metamorfoza to zasadnicza cecha świata rozumianego jako system relacji znajdujących się w dynamicznym ruchu. Utrzymanie w nim twardych granic nie jest możliwe, a więc kluczowa staje się umiejętność przechodzenia jednej jakości w kolejną oraz rejestracja momentów transformacji.

Wystawa interpretuje zmiennokształtność poprzez postać Siergieja Eisensteina. Punktem wyjścia dla tej refleksji są zarówno biografia, dzieła i teksty artysty, jak i jego wizualne inspiracje oraz kontekst budowany przez sztukę współczesną. Zmiennokształtność pozwala analizować twórczość Eisensteina i odwrotnie – Eisenstein staje się metodą w myśleniu o zmiennokształtności. Podążając tropami pozostawionymi przez artystę w tekstach, filmach czy rysunkach, otrzymujemy opowieść o nieustannej transformacji materii i jej wpływie na postrzeganie historii, tożsamości, ciała, popędów.

The ability to transform is associated with flexibility and choice. To change form can also mean to adapt to new conditions to increase one's chance of survival. Adaptation, in turn, calls to mind freedom and creativity: the power to challenge imposed norms that prescribe the form of all entities. This force can alter the borders by which we differentiate the animate from the inanimate, the natural from the cultural, and the intellectual from the sensual. Shapeshifting is a fundamental feature of the world understood as a system of relations in dynamic motion. No hard categorical boundaries can persist in such a system. It therefore becomes critical to be able to convert one property into another and to register these moments of transformation.

This exhibition reflects on shapeshifting through the figure of Sergei Eisenstein. It culls from the artist's biography, works, and writing as well as his visual sources and surrounding art context. Shapeshifting becomes a vantage point for analysing Eisenstein's work, and conversely, Eisenstein becomes a method for thinking about shapeshifting. By following tropes that weave through his writing, drawings, and films, we can piece together a story about the perpetual transformation of matter and the imprint it leaves on our conceptions of history, identity, the body, and its drives.

Metoda [Memoð] (1932–1948) to także jedna z ostatnich – nieukończonych – książek Eisensteina, którą traktował jako nieustannie przeobrażające się archiwum¹. W swoich rękopisach głosił on potrzebę „myślenia poprzez zmysły”². W takim ujęciu sztuka miała potencjał zmieniający nie tylko artystę czy odbiorców, ale całą rzeczywistość. Doświadczenie estetyczne miało prowokować ekstazę, a więc „wyjście z siebie”. Dla Eisensteina warunkiem powstawania tego rodzaju angażujących dzieł sztuki była umiejętna rejestracja przeskoków do innego stanu skupienia, w stronę nowej formy życia lub sposobu funkcjonowania. Kiedy woda zamienia się w parę, ogień w popiół, a człowiek przekształca się w inne zwierzęta albo staje się kupką kurzu, mamy do czynienia z „momentami krytycznymi”. Ich ekstatyczność wiąże się z ruchem – przemieszczaniem się, przesuwaniem, poddawaniem zniszczeniu, zaznaczaniem, zakrywaniem, powracaniem – tworzeniem nowych relacji ze światem. Jeżeli sztuka może uczestniczyć w odtwarzaniu bądź prowokowaniu transformacji, jej forma jest tylko nietrwałym uchwyceniem ewolucji świata; ożywianiem tego, co nie-żywe, tworzeniem kostiumów i masek, destrukcją, fragmentaryzacją i poszukiwaniem jedności.

To figury: ekstazy, linii, zwierzęcia, maski, śmierci, ognia, protoplazmy i „powrotu do łona matki” (Mutterleibsversenkung)³ organizują poszukiwanie „momentów krytycznych” w obrębie wystawy. Jej dramaturgia wynika z układu pierwszego piętra byłego pałacu łódzkiego fabrykanta Maurycego Poznańskiego (obecnie siedziba ms¹) – pomieszczeń zorganizowanych w układzie amfiladowym. Usytuowana centralnie sala – poświęcona EKSTAZIE – jako jedyna posiada oryginalny secesyjny wystrój. Z przestrzeni tej można udać się w dwie strony. Pierwsza ścieżka prowadzi przez pokoje zatytułowane: LINIA, ZWIERZĘ, MASKA, ŚMIERĆ. Drugą organizują figury OGNIĄ, PROTOPLAZMY i POWROTU DO ŁONA MATKI. Zależnie od tego, w którą stronę pójdzie widz, dociera do sali poświęconej POWROTOWI DO ŁONA MATKI albo ŚMIERCI. Figury te zakładają wyodrębnienie nowego bytu z jednej strony oraz unicestwienie jego zdefiniowanej ludzkiej formy, z drugiej. POWRÓT DO ŁONA MATKI wiąże się z „traumą narodzin”. Dochodzi wtedy do rozłączenia dwóch organizmów, co staje się początkiem doświadczenia różnicy

Aleksandra Jach
Zmiennokształtność: Eisenstein jako metoda
Shapeshifting: Eisenstein as method

Method (Memoð, 1932–1948) is also the title of one of Eisenstein's last (unfinished) books, which also works for him as a transformative archive.¹ In this text, he declares the need to “think with the senses.”² In his conception, the transformative power of art was not limited to the artist and his viewers but could impact reality as a whole. Aesthetic experience was meant to provoke ecstasy and the “transcendence of the self” that comes with it. For Eisenstein, a prerequisite for creating engaging works of art was the deft registration of the precise moment an entity leaps into a new state of matter, towards a new way of life or mode of operation. The moments when water becomes steam, fire becomes ash, and human becomes animal or a heap of dust all form “critical moments.” Their versatility is linked to movement: displacement, shifting positions, succumbing to destruction, signification, occlusion, and reappearance, which is to say, the forging of new relationships with the world. If art can participate in reconstructing or provoking transformation, then it does so only in the form of an ephemeral glimpse of the world's evolution, the fleeting animation of the non-living, the donning of costumes and masks, destruction, fragmentation, and the pursuit of unity.

These figures: ecstasy, line, creature, mask, death, fire, protoplasm, and the “return to the womb”³ give order to the pursuit of “critical moments” in the space of this exhibition. Its dramatic composition maps onto the floor plan of the first floor of the former palace of Łódź industrialist Maurycy Poznański (today, the building houses the museum ms¹). The exhibition spaces are partitioned into a suite of chambers. Only the central chamber, devoted to ECSTASY, retains the original Secession décor. Using this chamber as a starting point, visitors can progress in two directions. The first path guides them through rooms titled LINE, ANIMAL, MASK, and DEATH. The second brings them through the sequence FIRE, PROTOPLASM, and RETURN TO THE WOMB. Depending on which direction the visitor chooses, the path can end in the room marked RETURN TO THE WOMB or the one devoted to DEATH. These figures simultaneously call for demarcating a new way of being and for annihilating its fixed human form. RETURN TO THE WOMB evokes the “trauma of birth,” which suggests the severing of two

- 1 Dziękuję Elenie Vogman za sugestię takiej interpretacji *Metody*.
- 2 E. Vogman, *Plazmatyczne atrakcje w Metodzie Eisensteina*, w niniejszym tomie.
- 3 Więcej na temat zainteresowania Eisensteina motywem „powrotu do łona matki” pisze M. Salazkina, *In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico*, Chicago 2009, s. 70.

- 1 I would like to thank Elena Vogman for her suggestion of this additional layer of interpretation.
- 2 E. Vogman, “Plasmatic Attractions in Eisenstein's *Method*” [in this catalogue].
- 3 Masha Salazkina goes into depth on Eisenstein's interest in the motif of the “return to the mother's womb.” *In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), p. 70.

Wystawa interpretuje zmiennokształtność poprzez postać Siergieja Eisensteina.

Punktem wyjścia dla tej refleksji są zarówno biografia, dzieła i teksty artysty, jak i jego wizualne inspiracje oraz kontekst budowany przez sztukę współczesną. Zmiennokształtność pozwala analizować twórczość Eisensteina i odwrotnie – Eisenstein staje się metodą w myśleniu o zmiennokształtności. Podążając tropami pozostawionymi przez artystę w tekstach, filmach czy rysunkach, otrzymujemy opowieść o nieustannej transformacji materii i jej wpływie na postrzeganie historii, tożsamości, ciała, popędów.

This exhibition reflects on shapeshifting through the figure of Sergei Eisenstein. It culls from the artist's biography, works, and writing as well as his visual sources and surrounding art context. Shapeshifting becomes a vantage point for analysing Eisenstein's work, and conversely, Eisenstein becomes a method for thinking about shapeshifting. By following tropes that weave through his writing, drawings, and films, we can piece together a story about the perpetual transformation of matter and the imprint it leaves on our conceptions of history, identity, the body, and its drives.

7WI3R73

Źródła sztuki wiążą się z reprezentacją zwierząt. Ze względu na bliskość ich relacji z człowiekiem ma ona zazwyczaj charakter metaforyczny – polega na wyszukiwaniu podobieństw i różnic. Zwierzę postrzegane jako byt plastyczny jest także podatne na zewnętrzną transformację. Dla człowieka z kolei stawanie się zwierzęciem i przekraczanie własnej formy może mieć związek z wyzwoleniem nie tylko z biologicznych ograniczeń, ale także z dyscypliny społecznej. Zarówno animizm, a więc traktowanie wszystkich elementów rzeczywistości tak, jakby były ożywione, jak i totemizm – utożsamienie z określonym zwierzęciem jako źródłem siły – zakłada, że wyjście poza ludzką formę jest podążaniem za potencjałem zmienności kształtności.

„Zwierzęca metafora” była zjawiskiem powszechnym w kulturze wizualnej XIX wieku, ale grafiki Grandville’a komplikują ten rodzaj moralizowania. Francuski rysownik wykorzystuje pozornie podobne figury – zwierzęta przebrane w ludzkie kostiumy i odgrywające różne rytuały. Jego bohaterowie nie tylko odkrywają „naturalny” wymiar funkcjonowania społecznego, ale podkreślają też jego specyficzny, zdegenerowany charakter. Przebrane za ludzi zwierzęta stają się „gorszymi” wersjami samych siebie. Prace Grandville’a są na wystawie częścią pokazu slajdów wyselekcjonowanych przez Marcela Broodthaersa (*Karykatury – Grandville / Caricatures – Grandville*, 1968), który eksponuje ich polityczny przekaz, zestawiając je z grafikami Honoré Daumiera i innych XIX-wiecznych artystów, z obrazami pochodzącymi z okresu Rewolucji Francuskiej oraz dokumentacją fotograficzną paryskiego maja 1968. Broodthaers uwypukla sposób wykorzystania „zwierzęcej metafory” jako narzędzia obiektywizacji tego, co naturalne – procesu stojącego u źródeł nowoczesnej systematyzacji wiedzy.

We fragmencie filmu *Strajk* (*Стачка*, 1924) Eisenstein przedstawia grupę szpiegów mających na celu inwigilację robotników. Osoby wcielają się w Lisa, Sowę, Małpę i Buldoga. Zdolność do mimikry jest tutaj przechwycona przez władzę i w tym kontekście staje się narzędziem kontroli. Jednocześnie obecność w filmie ludzi-totemów jest świadectwem żywotności przednowoczesnych sposobów reprezentacji wymykających się represji racjonalności¹⁴.

14 M. Taussig, *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford 1999, s. 233.

Kassovitz foregrounds the vital line Steinberg uses to “call into life” figures, landscapes, and objects suspended in the air. The American animator’s images embody the “parody of creation.”¹³

4NIM4L

In its very origins, art began with the representation of animals. Because of their close relations with humans, animals tend to be represented metaphorically in a mode that seeks out similarities and differences. As a plastic being, the animal is also prone to external transformation. For the human, in turn, becoming an animal and transgressing the form of the self comes with emancipation from biological constraints and social forms of control. Both animism (seeing all elements of reality as animate) and totemism (designating specific animals as sources of power) suggest that departure from the human form is the natural result of a potential for shapeshifting.

While the “animal metaphor” was a widespread phenomenon of nineteenth-century visual culture, Grandville’s illustrations actually complicate this form of moralism. On the surface level, the French caricaturist manipulated similar figures: animals dressed in human attire and performing various rituals. His heroes not only discover the “natural” valences of social life; they actually reveal its particular degenerate nature. In human attire, the animals become “inferior” versions of themselves. Grandville’s work is included in the exhibition as part of Marcel Broodthaers’s slideshow (*Caricatures – Grandville*, 1968). The slideshow draws out the illustrations’ political portent by juxtaposing them with illustrations by Honoré Daumier and other nineteenth-century artists, images from the period of the French Revolution, and photographic documentation of the events of May 1968 in Paris. Broodthaers shows us how the illustrations use the “animal metaphor” as a tool for objectivizing the natural – a process at play in the very origins of modern systems of knowledge.

In an excerpt from the film *Strike* (*Стачка*, 1924), Eisenstein portrays an entourage of spies ordered to surveil workers.

13 Sergei Eisenstein: *Disney*, eds. O. Bulgakowa, D. Hochmuth, trans. D. Condren (Berlin–San Francisco: PotemkinPress, 2011), p. 73.



3

3
Wnętrze sali Zwierzę
Szczegółowy opis eksponatów na s. 044

3
Interior of the Animal Room
For detailed description see p. 044



7

7
Wnętrze sali Protoplasma
Szczegółowy opis eksponatów na s. 046

7
Interior of the Protoplasm Room
For detailed description see p. 046

Aleksandra Jach
Zmiennekształtność: Eisenstein jako metoda
Shapeshifting: Eisenstein as method

Plazmatyczność wiązała się dla Eisensteina z wolnością, z przekraczaniem ograniczeń biologicznych i norm społecznych. Do wizualizacji takiego stanu często używał rysunku. Jego prace powstawały jako „automatyczny” zapis danego momentu, reakcji kolejnej kreski na poprzednią, łączących się w obraz w procesie uwypuklającym chęć podążania za tym, co nieświadomione. W rysunkach, w których artysta eksploatował tematy erotyczne – konfrontację ciał, wzajemną penetrację, rozczłonkowanie, rozciąganie elementów – obecne było poszukiwanie nowej formy dla człowieka.

Eisenstein podziwiał Walta Disneya za perfekcję w osiągnięciu efektu plazmatyczności. Amerykański reżyser nadawał postaciom określony kształt wyjściowy, który w procesie animacji ulegał zmianie. Mistrz „niestabilnej stabilności” budował elastyczność ciał swoich bohaterów na zmieniającym się konturze³⁰. Postaci Disneya zdają się nie posiadać kręgów, a ich członki rozciągane są poza granice możliwości. Podlegają nieustannej transformacji, która oznacza nie tylko przyjęcie nowej morfologii, ale także tożsamości³¹. Fantastyczny charakter tych obrazów zmiennokształtności był dla Eisensteina także sposobem nawiązania kontaktu z wcześniejszymi stanami rozwoju – poczynając od perspektywy zarodka, przez płód, dochodząc aż do „traumy narodzin”³².

POWRÓT DO ŁONA MATKI

Wyobrażenie „powrotu do łona matki” ma związek z powrotem do niezróżnicowanego stanu, kiedy stanowi się część większej całości. Ten regresywny ruch – do wewnątrz, pozwalający na ponowne odczucie zatopienia w środowisku, jest możliwy do zrealizowania za pomocą psychoanalizy, snów, rytuałów, neurozy, folkloru lub sztuki³³. Towarzyszy mu wyobrażenie unoszenia się, latania, pływania, co uwypukla także używany przez Eisensteina akronim „MLB”. Przejęty od psychoanalityka Ottona Ranka zwrot pochodzi od neologizmu „Mutterleibversenkung”, który oznacza zanurzenie się w łonie matki. Eisenstein interpretował go także w kontekście zainteresowania historią ewolucyjną i pochodzeniem człowieka.

with the backdrop or appearing to change in form. Viewing an excerpt of the film *Hyas et sténorinques* (*Hyas and Stenorrhynchus*, 1928), Eisenstein saw a sitting Buddha rather than a crab tangled in seaweed.²⁸ In fact, Painlevé sought to provoke these associations by humanizing his protagonists and dramatizing the narratives of his films. The portrait of nature that emerged also conveyed a political message: animals teach humans how they are, but also how they ought to be.²⁹

For Eisenstein, plasmaticity was tied to freedom and the transgression of biological constraints and social norms. He often used drawing to visualize this state. His works captured an “automatic” record of the moment at hand, with every stroke a reaction to the one that precedes it, accumulating into an image in process that expresses an urge to investigate the unconscious. In drawings where Eisenstein plays with erotic themes – confrontations between bodies, mutual penetration, dismemberment, the contortion of body parts – we can discern his pursuit of a new human form.

Eisenstein admired Walt Disney for his mastery over the plasmatic effect. He started writing a book about Disney in 1940, when Europe was in a state of war. Eisenstein was interested in the political and social meaning of Disney’s plasmaticity. The American director lent his figures provisional shapes subject to change throughout the animation process. The master of “unstable stability” cultivated a sense of elasticity for his characters’ bodies and their ever-changing contours.³⁰ Disney’s figures seem to lack vertebrae, while their extremities stretch beyond all possible bounds. They undergo perpetual transformation, adopting new morphologies and the new identities they come with.³¹ The metamorphosis of Disney’s characters located them in the sphere between good and evil. It was a proof of the potentiality that is encapsulated in the body whose transformations make it more emancipated from political and social constraints. For Eisenstein, the fantastical character of these shapeshifting images offered a point of contact with earlier stages of development – beginning with the perspective of the embryo, then the foetus, and finally arriving at the “trauma of birth.”³²

30 O. Bulgakowa, *Self Portrait as Someone Else*, [w:] *Sergei Eisenstein: Disney*, dz. cyt., s. 127–144.
31 A. Nesbet, dz. cyt., s. 188.
32 J. Neuberger, *Strange circus: Eisenstein’s sex drawings*, „Studies in Russian and Soviet Cinema”, vol. 6, nr 1, 2014, s. 19.
33 E. Vogman, dz. cyt.

28 Ibid, p. 56.
29 S. MacDonald, *Adventures of Perception: Cinema as Exploration* (Berkeley: University of California Press, 2009), p. 166.
30 O. Bulgakowa, “Self Portrait as Someone Else,” [in:] *Sergei Eisenstein: Disney*, pp. 127–144.
31 A. Nesbet, *Savage Junctions*, p. 188.
32 J. Neuberger, “Strange Circus: Eisenstein’s Sex Drawings,” *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 6, issue 1 (2014), p. 19.

