

Like, Like Being Like — On Mimesis, Mimicry And Mimétisme

LIKE, LIKE BEING LIKE — ON MIMESIS, MIMICRY AND MIMÉTISME (English text p. 56)

Anselm Franke

So that, as rational metaphysics teaches that man becomes all things by understanding them, this imaginative metaphysics shows that man becomes all things by not understanding them; and perhaps the latter proposition is truer than the former, for when man understands he extends his mind and takes in the things, but when he does not understand he makes the things out of himself and becomes them by transforming himself into them.

Giambattista Vico, *The New Science* (1725)



Oglądałem ostatnio ekranizację niesławnej powieści Patricka Suskinda, „Pachnidło”. Nie pamiętałem ostatniej sceny: bohater, morderca wielu młodych kobiet, które zabijał, by przechwycić ich wyjątkowy, zniewalający zapach (zrównując tym samym destylację perfum z czysto boskim objawieniem), wylewa na siebie całą butelkę makabrycznego skarbu, sprawiając, że natychmiast zostaje pożarty i ocalony przez nieprzytomny, lecz ekstatyczny tłum. Suskind zakłada, że jego bohater wiedział, co się stanie, akt antropofagii został wywołany świadomie. Jak gdyby jego pragnienie rozprzestrzenienia się i zanurzenia w otoczeniu, zniknięcia w ludziach i w ten sposób stania się nimi było większe od jakiegokolwiek marzenia o najwyższej władzy i kontroli nad innymi ludzkimi pragnieniami, z których wszystkie mogłyby zostać zaspokojone dzięki jego perfumom. Zamiast tego decyduje się wrócić na targ

rybny w Paryżu, do miejsca swoich niechlubnych narodzin, by dać się pożreć: żadna inna żądza nie równa się ani nie zbliża do boskiej mocy perfum. Ta scena wywołuje wiele silnych skojarzeń na temat natury erotyki, ekstazy, śmierci i relacji między jaźnią a światem. Istotnie, moje próby odczytania tej sceny jako skrajnego przypadku mimikry, czyli, jak to ujął Jacques Derrida (w odniesieniu do poezji Mallarmégo), jako przypadku „rozpowszechnienia jako teatralnego mimesis”¹. Połączymy tutaj mimikrę z mimesis, to znaczy imitowanie z przedstawianiem, wiedząc dobrze, że mimikra zawiera w sobie mechanizm zamętu/wstrząsu całkiem odmiennie od mimesis, które jest sztuczne/udawane. Możemy powiedzieć, że mimikra jest diabelska, mimesis symboliczne, jednak jeśli chodzi o formę zdolności mimetycznej, są jednym i tym samym, czyli zdolnością imitowania, wywołania efektu za pomocą gestu, tworze-



nia kopii, odzwierciedlenia świata i bycia odzwierciedlanym, zanurzania się i stawania się. Zadaniem na teraz jest uwolnienie rozmowy o mimesis od naiwnych wyobrażeń na temat realizmu i przedstawienia. Ten akt kanibalizmu traktuję jako przykład mimikry doprowadzonej do ekstremum, czyli usunięcie się w cień, eliminacja wszelkich różnic między organizmem i jego otoczeniem, czyli dążenie do pełnej tożsamości przez samounicestwienie w celu doskonałego upodobnienia.

Pewnego dnia patrzyłem na czerwony kwiatowy wzór na obrusie i kiedy spojrzałem do góry, spostrzegłem ten sam wzór pokrywający sufit, okno i ściany, a wreszcie cały pokój, moje ciało i wszechświat. Poczulem, że zacząłem się samounicestwiać, obracać w bezkresie nieskończonego czasu i absolutności przestrzeni, i zacząłem być redukowany do nicości.
-Yayoi Kusama, „A Retrospective”²

Przemozny przymus stania się innym – mówiono już o nim wcześniej w odniesieniu do kanibalizmu, jednak nie w postaci „teatralnego rozpowszechnienia” samounicestwienia, lecz jako jego odwrotność, czyli pragnienie Innego przez inkorporację, kanibalizację ciała inności, różnicy. Tę różnicę znajdujemy także na documenta 12 w pracy wideo autorstwa duetu Dias & Riedweg („Funk Staden”, 2007). Praca wychodzi od życia i pisarstwa Hansa Stadena, Niemca, który był w służbie Portugalczyków w Bra-

zylia, został pojmany przez plemię Tupinamba (Tupy) i w 1557 napisał książkę o ich antropofagicznych praktykach, która zburzyła zachodnie wyobrażenia na temat życia i natury dzikich, a w konsekwencji umocniła horror kolonialnych rządów. Możemy to nazwać mimetyczną wojną, w której kanibalizm staje do walki z kanibalizmem, jeśli uznamy, że ten termin można stosować także do (wymagowanej i potencjalnie fałszywej) mimetycznej wymiany, która za sprawą książki Stadena nastąpiła między europejskimi czytelnikami a Indianami Tupinamba, kanibalizacji innego przez jego obraz, przez to, co Adorno nazwał zorganizowaną mimesis – czyli projektowanie własnej agresji i zachłanności na innych rasowo, „symulowanie wyobrażonego barbarzyństwa w celu zdominowania lub zniszczenia go”³. Dias & Riedweg w swojej pracy zmontowali historię Stadena ze współczesną kulturą funkową faveli z Rio de Janeiro, odwołując się w ten sposób do antropofagicznego dziedzictwa Brazylii, które krytyczka i psychoanalityczka, Suely Rolnik, opisała jako określony model upodmiotowienia przez inkorporację (to jest, symboliczną, kanibalizację) inności, odnosząc się do odczuć, jakie wywołuje twórczość Lygii Clark, i do Antropofagicznego Ruchu Brazylijskiego Modernizmu, którego wpływowy, nacjonalistyczny „Manifest Kanibalistyczny” został napisany przez Oswalda de Andrade i opublikowany w 1928. Dla Andrade historia „kanibalizowania” innych kultur w Brazylii stanowi jej siłę i potencjalnie umożliwia opór wobec kolonizacji oraz radzenie sobie z jej kolonial-



na przeszłością, a jednocześnie pozwala grać na prymitywnych zainteresowaniach modernistów kanibalizmem jako rzekomym rytuałem plemiennym. W Manifestie czytamy: „Tupy or not tupy, oto jest pytanie. [...] Interesuje mnie wyłącznie to, co nie moje. Prawo Człowieka. Prawo Kanibala”.

Wygląda na to, że przeszliśmy właśnie od kanibalizmu cielesnego do kanibalizmu umysłowego, który oczywiście jest rozumiany wyłącznie metaforycznie. Dla „cywilizowanego” oka (obecnie) co za ulga! Jednak na innym poziomie nasz niepokój może być przedwczesny, ponieważ to w mimesis rozdzielanie ciała i umysłu ponosi ostateczną klęskę, a razem z nim postrzeganie podmiotu jako samowystarczального, autonomicznego i wolnego od kontekstu. Co zatem pozostaje z mimikry, skoro kanibalizm umysłu jest co najmniej pewną śmiercią – czyli śmiercią autonomii podmiotu, odrębnej pozycji cogito w świecie. I rzeczywiście rezonans tej śmierci jest ogromny: czyż rewizja pozycji podmiotu w świecie, nowe znaczenie relacji między jaźnią a światem nie wstrząsnęły potężnie różnymi politycznymi, kulturowymi i akademickimi terytoriami w tradycji zachodniej w ostatnich kilku dekadach? I czy ta rewizja jest daleka od bycia niekwestionowaną, czy nadal się nie rozwija, nadal się nie dokonuje? Stawką tutaj jest koncepcja podmiotu jako jednostki, bez względu na to, czy wyprzedzamy, czy jesteśmy jedynie produktem naszego społecznego otoczenia, oraz, wreszcie, czy zerwanie z antimimetyczną koncepcją cogito jest igraniem z tota-

litarnym samounicestwieniem, a w konsekwencji oznacza zarzucenie wszelkiego myślenia o istotnej politycznej, jak również artystycznej autonomii.

Co więcej, stawką tutaj jest nasze podmiotowe zaangażowanie w siebie wzajemnie, czyli etyczna kwestia naszej obecności w środku innego i obecności innego w nas, jak w mimikrze, nasz stosunek do empatii i przeinaczania się, oraz to, co jesteśmy w stanie sobie wyobrazić, ucieleścić i czym możemy się stać.

Natura tworzy podobieństwa. Wystarczy tylko pomyśleć o mimikrze. Najwyższą zdolność produkowania podobieństwa posiada jednak człowiek. Jego dar dostrzegania podobieństw jest niczym innym jak podstawą przemożnego przymusu w dawniejszych czasach stania się i zachowywania jak coś innego. Nie ma bodaj żadnej z wyższych funkcji człowieka, w której zdolność mimetyczna nie odgrywałaby decydującej roli.

Walter Benjamin, „O zdolności mimetycznej” (1933)
W mimikrze doprowadzonej do skrajności obserwowaliśmy dotychczas podwójny, antagonistyczny ruch, czyli rozszerzenie i rozpowszechnienie - z jednej strony, oraz inkorporację - z drugiej. Mimikra, bądź w (bezkrytycznym) mimetycznym zanurzeniu, prowadzącym do asymilacji i unicestwienia, bądź jako (brutalne) podmiotowe zawłaszczenie czy też dualistyczny rozłam środowiska jako cogito: oba przypadki łączą dystans i antagonizm między



przedmiotem i podmiotem w radykalnym ruchu w jednym lub w drugim kierunku. W sztuce pojawia się natomiast jeszcze inna możliwość, ta, w której Adorno dojrzał pierwotną funkcję mimesis jako sztuki, a której zadaniem nie jest łączenie napięcia, lecz jego wyrażanie i zachowanie w akcie ekspresji relatywnej autonomii obu wylaniających się, autonomii, która wylania się dokładnie z tego, co jest wykluczone w każdej tendencji, jako to, co nie zawiera się ani w podmiocie (którego język i wyobrażenia nigdy nie zawierają w pełni przedmiotu), ani też w świecie przedmiotu, którego przedmiotowość nigdy nie może unieważnić (konstruktywistycznej) rzeczywistości podmiotu.

W sztuce zdolność mimetyczna, przez długi czas wypierana, jest wyemancypowana: nikt nie musi już tłumić pragnienia bycia „jak” Inny. Sfera estetycznej iluzji czy też Shein uwalniają więc podmiot od jego skądinąd naturalnego przymusu uprzedmiotawiania Innego w celu umocnienia kontroli i manipulacji. „Dzieła sztuki reprezentują samotożsamość uwolnioną od przymusu identyfikowania się”.⁴

Musimy rozróżnić dwie tendencje i ruchy po każdej stronie również jako dwie kategorie w sztuce mimetycznej. Możemy je nazwać mimikrą fotograficzną i rysunkową, przy czym ta ostatnia jest inkorporacją, carnivalesque detournement wszystkich narzuconych reżimów znaczenia i prawdy, grą nieskończonych luster, ekshibcyjną celebrazją życia. Inną jest ta, która dąży do zanurzenia się, do stanu bycia na zewnątrz czyjejs jaźni, ekstatycznego, z przedmiotami, jak gdyby stając się nimi, do fotograficznej rejestracji środowiska przez czyjeś własne rozpowszechnienie się. To ostatnie możemy skojarzyć z tak zwaną „fotograficzną regułą” surrealizmu, zgodnie z którą „każdy obraz może być widziany jako przedmiot i każdy przedmiot jako obraz”⁵. Wchłanianie lub samounicestwienie, pożeranie lub bycie pożeranym: oba ruchy mimesis odbywają się w tym samym czasie, to znaczy zdolność mimetyczna jest jak wyczuwanie, półprzezroczysta powierzchnia lustra, negocjowanie podziału między wnętrzem i zewnątrz, między tym, co nasze, i tym, co innego, identycznością i innością, możliwością oraz między sobą a światem.

Gatunek autoportretu stanowi najlepszy teren do prześledzenia historii mimetyzmu jako historii granicy między jaźnią a światem⁶, z za której spogląda na nas ewolucja gatunku współczesnej zachodniej jednostki i której najbardziej radykalne eksperymenty artystyczne do dziś nie przestały rozbudowywać jako zasadniczego gatunku służącego artykułowaniu krytyki przedstawienia samoreprezentacji w medium, to znaczy jaźni, która staje się medium zbiorowości, otoczenia. O ile nie świata. To w lustrze po raz pierwszy stajemy się dla siebie przedmiotem i to właśnie przed lustrem podział na przedmiot i podmiot najłatwiej ulega zaburzeniu. O ile (auto-)portret, wraz z pojawieniem się pod koniec XV wieku nowej, świeckiej klasy kupieckiej, był modelem i lustrem dla powstania nowego, oświeconego mężczyzny jako formacji społecznej, w której materializuje się autonomiczny podmiot, o tyle to głównie kobiety surrealistki przywróciły temu gatunkowi ambiwalencję mimesis, czyli „poczucie cielesnie dotykowego kontaktu z widzianym przedmiotem, zacieranie granic między sobą a innym”⁷, jako narzędzie nie służące ustanawianiu granicy między jaźnią a światem, lecz badaniu jej kruchości, czyli momentu zapłonu, w którym nikt już nie jest w stanie obronić własnej tożsamości przed wchłonięciem. Wówczas inny jest także sobą, i na odwrót - wymienny. Kobieta jest także lustrem męskiego znaczenia („kobiety imitują ziemię”, powiedział już Platon), ekranem, na którym wyryte są ślady czyichś pragnień, a nawet

lustrem odbijającym lustro i dlatego naśladowującym jedynie puste znaczenie - antyplatoński koncept, który później głosił na swój użytek Andy Warhol. W tekście o „stadium zwierciadła” Lacan⁸ wymienia esej francuskiego socjologa, Rogera Caillois, zatytułowany „Mimikra i legendarna psychastenia”⁹. W „Stadium zwierciadła” Lacan opisuje, w jaki sposób formowanie się ego zaczyna się z procesu, który Caillois nazwał „depersonalizacją przez asymilację z przestrzenią”, i to właśnie tutaj spotykamy się ponownie z antagonistycznym, podwójnym ruchem mimikry, tym razem w postaci „formowania się ego [...] przez depersonalizację”, opisane przez Lacana jako źródło braku, który rodzi pragnienie, z pewnością również pragnienie do innego.

W artykule o „legendarnej psychastenii” Roger Caillois dowodzi, że dominujące biologizujące pojmowanie mimikry jest zbyt wąskie, jeśli odczytywać mimikrę jedynie jako strategię przetrwania, w ramach której dane zwierzę przejmie pewną funkcję sygnalizacyjną ze swojego otoczenia, wizualną lub inną, zyskując inne właściwości i zdobywając przewagę w ataku lub obronie. Caillois utrzymuje, że w zachowaniu mimetycznym w grę wchodzi coś więcej niż kalkulowanie w walce o przetrwanie, i lokuje owo „inne” w takim rozumieniu zachowania mimetycznego, które zakłada, że wyczuwanie i postrzeganie przestrzeni musi być jednocześnie stawianiem się przestrzeni. Pisze: „Poczucie osobowości, rozumiane jako odczuwanie przez organizm odrębności od jego otoczenia, jako związek między świadomością a określonym punktem w przestrzeni, nie może w tych warunkach zostać poważnie podkopane. Wkracza się wówczas w obszar psychologii psychastenii lub też bardziej precyzyjnie – legendarnej psychastenii, o ile zgodzimy się używać tego terminu w odniesieniu do zaburzeń powyższych relacji między osobowością a przestrzenią”. I dalej: „Owe asymilacji z przestrzenią nieuchronnie towarzyszy osłabienie poczucia osobowości i życia. Zawsze musimy pamiętać, że wśród gatunków mimetycznych zjawisko to występuje wyłącznie w jednym kierunku: zwierzę naśladuje roślinę, liść, kwiat lub cierń i w relacji z innymi maskuje lub przerywa wykonywanie swoich funkcji. Życie robi krok wstecz”. Tak dzieje się oczywiście również w „Pachnidle” (i żeby tylko w obrębie społecznej matrycy ludzkości), kiedy bohater wraca na targ rybny dokładnie w momencie, kiedy może nad nim zatriumfować. „Życie robi krok wstecz”. Co ciekawe, najsilniejsze z pragnień wyrażone w stanie „legendarnej psychastenii” okazują się podobne w swojej strukturze do „dążenia wszystkich istot żywych do powrotu do stanu nieożywionego; Zygmunta Freud nazwał popęd śmierci popędem regresji.

Jako rejestr utraty autonomii przez podmiot regresja stała się (zbyt często ukrytym) jądrem politycznej krytyki sztuki mimetycznej (a ostatnio mass mediów). Nie mam jednak na myśli mimesis rozumianej jako realizm lub przedstawienie natury, a raczej jakiegokolwiek mimetyczne przedstawienie (czy to kultowe, bluźniercze, czy artystyczne), które wymaga identyfikacji, i przede wszystkim postawę skierowaną na mimetyczne zaangażowanie widza, krytykę wycelowaną w bierną obserwację. W tym wypadku uważa się, że to mimetyczne zaangażowanie popycha obserwatora do biernej konsumpcji, do regresji przypominającej wspomniany „krok wstecz” na drabinie politycznej emancypacji oraz oświeconego samostanowienia i autonomii. Zgodnie z tym scenariuszem biernej obserwacji to podmiot jest kanibalizowany przez środowisko, pozbawiony niezbędnej zdolności reagowania i działania. Mimikra narzuca: środowisko praktykujące hipnotyczny uścisk, który sprawia, że podmiot akceptuje narzucone warunki jako dane, „naturalne”, a w konsekwencji akcep-



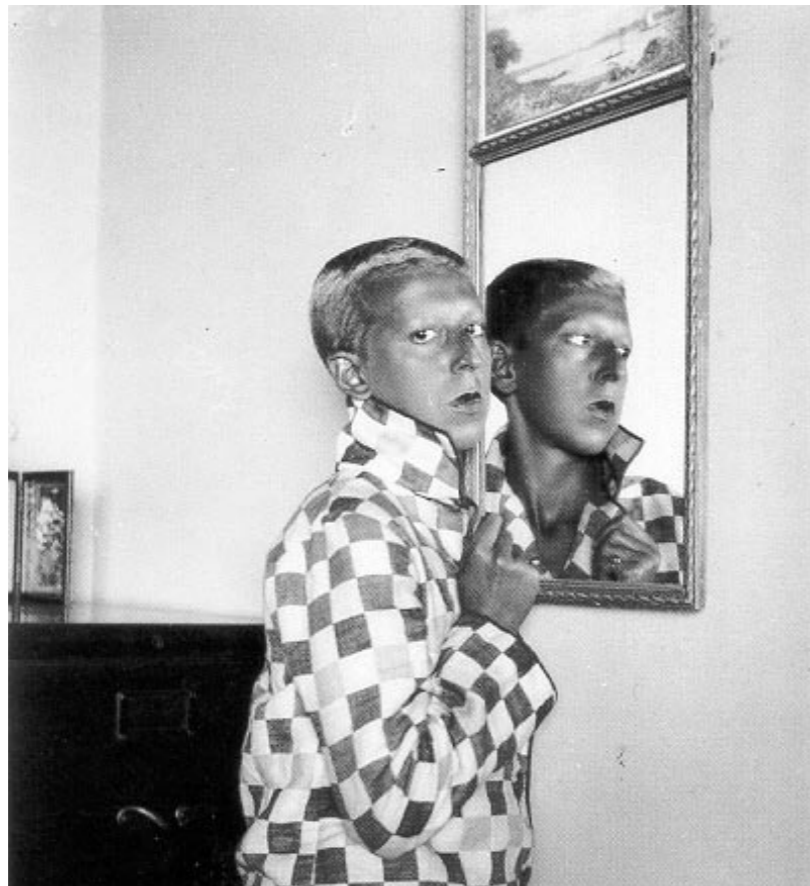
tuje swoją pozycję i to, że jest tu pozycjonowany. Poza skórkowaniem z totalitaryzmem, ów „hipnotyczny uścisk” od dawna jest utożsamiany z „pulałką fetyszystów”, a więc ze zwodniczą wiarą w przedmioty, którym ofiarowano życie, a co za tym idzie siłę samą w sobie, oraz zależnością od „zwyčajnych” pozorów/wyglądów i bardziej ogólnie – rzeczy¹⁰. Impuls antyfetyzystyczny i antymimetyczny mają wspólne źródła: w biblijnym zakazie przedstawiania (reprezentacje, które są fetyszami) z jednej strony, a z drugiej, i to źródło jest może ważniejsze, w platońskim obrazie jaskini („obraz myślowy”, ponieważ także on nie ucieknie od faktu, że już sam język jest mimetyczną wymianą ze światem). Pomijając różny status kontr-historii, ten antymimetyczny, antyfetyzystyczny impuls jest zasadniczym dążeniem misji chrześcijańskiej, najpierw w Europie oraz w stosunku kolonialistów do „prymitywnego człowieka” i jego „przełożonej skłonności do imitowania, połączonej z wiarą w skuteczność tego imitowania, skłonności nadal silnej u człowieka «cywilizowanego», ponieważ u niego jest ona jednym z dwóch warunków postępu jego nieskrępowanej myśli” (Roger Caillois). Wszystko to pozostaje jednak w cieniu jaskini: ludzie zahipnotyzowani przez wyglądy/pozory, za ledwie cienie stojące na drodze idei i istoty, prawdy wyższej. Najnowszym wcieleniem tradycji antyfetyzystycznej i antymimetycznej jest krytyka kina-jako-jaskini, po raz pierwszy wprost wyartykułowanej przez Jeana-Louisa Baudry’ego w jego ważnym eseju zatytułowanym „The Apparatus”, w którym zrównuje kinowego widza z platońskim więźniem, obaj unieruchomieni rzeczowymi łańcuchami i ich uwewnętrzną potrzebą iluzji, biernie podporządkowujący się spektaklowi wyświetlanemu przed nimi: „To prawda, że są skuci łańcuchami, lecz uwolnieni, nadal mogą odmówić opuszczenia miejsca, w którym się znajdują”¹¹. Tu ponownie mamy do czynienia z „krokiem wstecz” mimikry: „biorąc pod uwagę ciemność panującą w kinie, względną bierność sytuacji oraz skutki projekcji obrazów, ruchome obrazy, aparat kinematograficzny wywołują stan sztucznej regresji. W sztuczny sposób prowadzi wstecz do wcześniejszej fazy jego rozwoju – fazy ledwie ukrytej, jak pokazały sny i pewne patologiczne formy naszego umysłowego życia”¹². (To oczywiście, że stan snu również stał się obiektem silnego pożądania, pisząc własną historię nie regresji, lecz transgresji). Feministyczne poglądy na kino, oparte na istotnych analizach na przykład Christiana Metzla¹³ i Laury Mulvey¹⁴ z lat 1970. i 1980., ponownie związały stan sztucznej regresji z lustrem i narcyzmem oraz z wizualnym reżimem przyjemności, z kwestią przedmiotu/podmiotu ujętą w sformułowaniu „kto na kogo patrzy i kto kogo uprzedmiotawia”.

Jakie są jednak możliwości artykułowania form krytycznej mimesis, która nie zalicza się (skrycie ani otwarcie) do żadnej z tych skrajności, stając po stronie podmiotu lub przedmiotu, po stronie antymimetycznej metafizyki esencjalistycznej z jej zakładanymi prawdami lub zanurzenia i fetyszizmu? Spośród różnorodnych prób chciałbym tu wybrać epicki teatr Bertolda Brechta i zająć się nim jako modelem krytycznej mimesis, ponieważ jego koncepcja teatru najbardziej otwarcie poruszała polityczny i etyczny wymiar bycia w lub na zewnątrz, co możemy wykorzystać jako podstawę zrozumienia, o co chodzi w mimesis wspólnie. W tym samym czasie, kiedy Oswald de Andrade napisał swój „Manifest Kanibalistyczny”, Brecht wyłożył swoją koncepcję teatru epickiego – zestawu narzędzi mimetycznych służących mimetycznej inkorporacji, mimesis wykorzystanej przeciwko mimesis, począwszy od maszyny/aparatu teatru, którego kondycja również symptomatycznie była uważana za mimetyczny reżim systemu

i państwa. Teatr epicki poszukiwał krytycznego dystansu, wykluczając empatię obserwatora, a wraz z nią mimetyczną identyfikację publiczności z bohaterami sztuki. W tym sensie oddala się on od radykalnej krytyki teatru burżuazyjnego, widzianego, na długo przed Baudrym, jako nawiązanie do jaskini platońskiej. Choć platoński ruch u Brechta nie prowadzi ku dramatowi arystotelesowskiemu, w którym „akcja doprowadza bohatera do sytuacji, w których odkrywa on swoje najskrytsze jestestwo”. Tutaj każdy „jest prowadzony siłą rozpędu przedstawionych wydarzeń, dlatego w spektaklu o Edypie mamy na dobrą sprawę teatr pełen małych Edypów, widownie pełną Cesarzy Jonesów w spektaklu «Cesarz Jones»”¹⁵. Nie będąc ani platońskim, ani arystotelesowskim, Brecht zmierza ku modelowi, w którym mimesis konsekwentnie zwraca się przeciwko sobie. Teatr epicki to teatr mimetycznej produkcji, koncept, który znajduje zastosowanie w praktyce gestu, zgodnie z którą osoba jest „wmontowana” we właściwe jej środowisko. Gestus to postawa i pozycja wyrażona w nastawieniu – opisująca sposób bycia w świecie przez mimetyczne przymierza, współudziały (co możemy uznać za patologiczny opis empatii). Gestus to sposób wykorzystania mimikry jako narzędzia dystansującego, sprawiającego, że siły mimetyczne stają się widoczne, a konkretnie te siły, które niszczą autonomię w procesie naturalizowania „danych okoliczności” społeczeństwa. Bohaterzy Brechta są medium dla mimetycznych sił będących u gry w społeczeństwie (przeciwnych relatywnej bezsilności zdolności rozumowania i nadzwyczajnej kreatywności przetrwania), jednostkami, które w procesie gry, rozpowszechniają się w społeczeństwie, by siły w nim działające uczynić widocznymi, co oznacza, że brechtowska aktorka jest jak odbitka fotograficzna, w której czyjaś indywidualność sama się unieważnia. To tu ponownie może wystąpić potrzeba różnicy między mimikrą i mimesis: mimesis jako syntetyzacja, czyli jako przyjęcie zbioru zasad, postaw i stanowisk, które składają się na pozycję podmiotu z wewnątrz, i zarazem mimikry jako unieważnianie tej pozycji podmiotu, czyli uzewnętrznianie w sensie „depersonalizacji przez asymilację w przestrzeni”. To przestrzeń, przez Brechta fetyszyzowana, o której możemy powiedzieć: środowisko naturalizowane ściśle przez przeniesienie miejsca, w którym jest wytworzone, z procesów zewnętrznych do wnętrza podmiotu, będącego „bohaterem” i zasadniczym sednem jednostki.

W tym sensie możemy powiedzieć, że teatr epicki jest programem nowoczesnego karnawału. Wykorzystuje starożytną magię mimesis przeciwko sobie, jako narzędzie umocnienia. Czym dokładnie jest ta magia, przełożoną siłą, magnetyzmem kopii, pantomimą? Według Michaela Taussiga jest „sympatyczną/współczującą magią”, czyli zdolnością przedstawiania po to, by przejąć cechy przedstawianego, by dzielić z oryginałem lub czerpać z niego i kontrolować to, co się przedstawia¹⁶. Dlatego „w ten czy inny sposób można obronić się przed duchami, portretując je. Mimesis jako mimikra lub naśladowanie mimikry, czyli karnawał jako rytuał egzorcyzyczny, jako „śmiertelna przestrzeń znaczenia”, w którym najwyższa władza znaczenia może ponownie wyłonić się z jego destrukcji, czy to w maskach lub figurkach duchów, czy to w działaniu jaźni jako symptomu, jako opętanego – co obserwujemy w tak zwanym „teatrze wizualnym” historii”¹⁷, lub też ogólnie w teatrze szaleństwa. Ponieważ szaleństwo jest dialektyką negatywną, patologiczną odpowiedzią na mimowolną eksplozję granicy między jaźnią a innym, jak w psychozie, gdzie „ego i świat [...] [są] stopione w nierozłącznym totalnym kompleksie”¹⁸.

Jednak, podczas gdy patologia szaleństwa jest mime-



tycznym unieruchomieniem, czyli niezawisłością i autonomią manifestowaną w momencie ich pozbawienia, karnawał jest lekarstwem pod postacią groteski, dialogiem w sytuacji niemożliwego dialogu, mającym na celu pozbawianie znaczeń i ponowne uruchomienie mimesis w jej zdolności dialektycznej relacyjności, czyli budowania siebie za pomocą przeinaczania się. Widzieć aktorów w grze, w sensie brechtowski, znaczy widzieć ich wyprodukowanych na nowo, nie jako niezmiennie istoty, czyli zyskać możliwość ponownego stawania się. Karnawał rozumiemy także jako estetykę zaprzeczenia, wyrażania (i osłabiania) samego napięcia wynikającego z wykluczenia, które nadaje władzy moc, stawiając kolektywne ciało na głowie¹⁹. Razem z feministyczną autorką, Luce Irigaray moglibyśmy następnie zastąpić „karnawał” terminem „mimetyzm”²⁰, na oznaczenie praktyki „negatywnej” mimetycznej reakcji na świat, karnawałowe odzwierciedlanie lub, innymi słowy, „cielesnej” formy krytyki. W tym kontekście możemy przywołać film Jeana Roucha, „Les Maitres Fous”²¹, przedstawiający transowy rytuał sekty w Ghanie, w którym ciała uczestników zostają opętane przez duchy białych francuskich kolonialistów, a „odgrywanie ich”, jak gdyby byli listem (adres jako metafora inkorporowanego wtrącenia, przymusowej mimesis), nieprzyjętym i zwróconym do nadawcy za pomocą rytuału. Naśladowanie to rytuał odwrócenia na lewą stronę, stawania się medium dla sił, które czynią nas identycznym, mimetyczny reżim, o którym możemy powiedzieć, że utrzymuje nas na

miejscu.

A ponieważ warunki dla mimetyzmu i jego medialności się zmieniły, musimy je wpisać w szerszą historię zdolności mimetycznej oraz mimesis w sztuce. Bo sztuka, a z nią zdolność mimetyczna, opuściła zamknięte przestrzenie instytucji, w których była zamknięta przez długi czas. Jeśli spojrzymy na teatr i muzeum jako przykładowe instytucje ogradzające zdolność mimetyczną w dyscyplinarnej erze burżuazyjnego cogito (a następnie kolonialnego reżimu mimetycznego), jako miejsca, w których stawanie się innym było możliwe w stopniu niemożliwym na zewnątrz, czyli w reżimie indywidualnej autentyczności, to mamy do czynienia z przekształceniem się instytucji zamknięcia w „smętną” korporację opisywaną przez Gillesa Deleuze²², z migracją, która według niego również stosuje się do sztuki i otwiera pole „mimetyzmowi” współcześnie. To delegowanie zadań dyscyplinarnych w dziedzinę elastycznego samo-zarządzania podmiotu, dosłowna „inkorporacja” życia jako takiego. Pod takimi warunkami sami stajemy się brechtowskimi aktorami, aktywnymi czynnikami praktykowania negatywu, czyli nie-esencjalistycznymi lustrami mimetycznymi, półprzezroczystymi, których autonomię odnajdujemy w przeżywaniu mimetycznego napięcia jako takiego.



FOOTNOTES:

- 1 Jacques Derrida, 'The Double Session' as discussed by Jonathan Scott Lee, 'Mimesis and Beyond: Mallarme, Boulez and Cage', *boundary 2*, Vol. 15, No. 1/2 (Autumn, 1986-Winter, 1987), p. 282.
- 2 Alexandra Munzoe, 'Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama' in *Yayoi Kusama: A Retrospective*, ed. by Bhupendra Karia, Center for International Contemporary Arts, New York, 1990.
- 3 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, Routledge, 1992, p. 87.
- 4 Richard Wolin, 'Utopia, Mimesis, and Reconciliation: A Redemptive Critique of Adorno's Aesthetic Theory', *Representations*, No. 32 (Autumn, 1990), p. 42-43.
- 5 André Bazin, 'The Ontology of the Photographic Image,' *What Is Cinema?* vol. 1, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), p. 15-16.
- 6 Exemplary studies include *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, Whitney Chadwick (Editor), MIT Press, 1998.
- 7 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, Routledge, 1992, p. 20.
- 8 Jacques Lacan 'The mirror stage as formative of the function of the I', in *Écrits - A Selection*, Routledge 1977, p. 3.
- 9 Roger Callois, *Mimetisme et psychasthénie légendaire*, *Minotaure* 7, 1935.
- 10 Bruno Latour's dictum 'We have never been modern' presents a curious shift in this most powerful strand within the history of the mimetic faculty, which is the history of the fetish and its destruction. Latour argues that while fetishist culture's are actually well aware of the fetish's artificial constructedness, its social and relational character, it is the modernist's anti-fetishistic destruction in search of enlightened objectivity which actually represents a much more powerful version of the fetish's power, a power that rather than being modernities' outside, resides actually at its heart. See: Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, translated by Catherine Porter, Harvard University Press, 2007.

- 11 Jean-Louis Baudry, 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus', in *Cinethique* #7-8, 1976, page 302
- 12 *ibid.* 119
- 13 Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana University Press, 1986
- 14 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Screen* 16(3), 1975, page 6-18.
- 15 Quoted in Bridgid Doherty, *Test and Gestus in Brecht and Benjamin*, *Modern Language Notes* 115, 2000 The Johns Hopkins University Press.
- 16 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, Routledge, 1992, p. xviii.
- 17 See: Georges Didi-Huberman, *The Invention of Hysteria - Charcot and the Photographic Iconography of the Salpetriere*, translated by Alisa Hartz, MIT Press, 2003.
- 18 Norman O. Brown, *Love's Body*, Random House New York, 1966, page 159
- 19 See: Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *Rabelais and His World*, [1941, 1965], translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- 20 Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, translated by Gillian C. Gill, Cornell University Press, 1974.
- 21 Jean Rouch, *Les Maitres Fous*, color, 35 min, 1954
- 22 Gilles Deleuze, 'Postscript on the Societies of Control', *OCTOBER_59*, Winter 1992, MIT Press, Cambridge, MA, p. 3-7.

LIKE, LIKE BEING LIKE — ON MIMESIS, MIMICRY AND MIMÉTISME

by Anselm Franke



So that, as rational metaphysics teaches that man becomes all things by understanding them, this imaginative metaphysics shows that man becomes all things by not understanding them; and perhaps the latter proposition is truer than the former, for when man understands he extends his mind and takes in the things, but when he does not understand he makes the things out of himself and becomes them by transforming himself into them.

Giambattista Vico, *The New Science* (1725)

Recently, I have seen Patrick Suskind's infamous story *Perfume* as a film. I had forgotten the final scene: The protagonist, the murderer of plenty of young women, whom he had killed to catch their unique and beguiling scent, (thus distilling a perfume equalling an earthly divine revelation), pours the entire bottle of the macabre treasure on himself, to the effect that he is being eaten immediately and alive by the absent-minded yet ecstatic mob around him. Suskind assumes his character to have known what would happen, the act of anthropophagism had been consciously produced. It is as if his desire to disseminate in space and immerse in his environment, to disappear in the people and thus *become* them, has been bigger than any dream of supreme power and control over other humans' desires, all of which his perfume would have been able to fulfil. Instead, he chooses to return to the fish market in Paris, the place of his inglorious birth, to be eaten away: No other desire outplays or comes close to the divine power of the perfume. This scene evokes a number of powerful associations about the nature of eroticisms, ecstasy, death and the relation between the self and the world. Indeed, my attempt is to read this scene as an extreme case of mimicry,

that is, as Jacques Derrida has put it (in relation to the poetry of Mallarmé), as a case of 'dissemination as theatrical mimesis.'¹ We will conflate mimicry here with mimesis, that is imitation with representation, knowing well that in mimicry there is a movement of disruption diametrically opposed to mimesis, which is synthetic. Mimicry is diabolic, mimesis is symbolic, we may say, but in the form of the *mimetic faculty*, they belong to one and the same, that is the ability to imitate, create an effect with a gesture, to make copies, mirror the world and be mirrored, immerse and become. The present task is to liberate the talk on mimesis from naive ideas about realism and representation. This act of cannibalism I take as an example of mimicry taken to an extreme, that is self-effacement, the elimination of all difference between an organism and its environment, that is, reaching out for complete identity through self-obliteration, for perfect similarity.

One day I was looking at the red flower patterns of the tablecloth on a table, and when I looked up I saw the same pattern covering the ceiling, the window and the walls, and finally all over the room, my body and the



universe. I felt I had begun to self-obliterate, to revolve in the infinity of endless time and the absoluteness of space, and be reduced to nothingness.

Yayoi Kusama, *A Retrospective*²

The powerful compulsion to become other — this has already been put in relation to cannibalism before, yet not in the form of a 'theatrical dissemination' of a self-obliteration, but as its reverse, that is the desire to *Other* through incorporation, cannibalising the body of otherness, of difference. We find such reference currently at documenta 12, too, in the video work of the artist duo Dias&Riedweg (*Funk Staden*, 2007) that departs from the life and writings of Hans Staden, a German who was in service for the Portuguese in Brazil and was captured by the Tupinambá people (Tupy), and, in 1557, wrote a book about their anthropophagic practices, which spoiled western imagination about the life and nature of savages and subsequently strengthened the horrors of colonial rule. This we may call a mimetic war, where cannibalism stands against cannibalism, if we let this term to apply also for

the (imaginary and potentially false) mimetic exchange Staden's book caused his European audiences to have with the Tupinambá, a cannibalising of the other by means of its image, by means of what Adorno has called organized mimesis — that is, to project one's own aggressions and greed onto racialised others, to 'simulate an imagined savagery in order to dominate or destroy it.'³ In their work, Dias & Riedweg montaged Staden's story with the present day funk culture in the favelas of Rio de Janeiro, and in doing so, they refer to the anthropophagic heritage of Brazil, which critic and psychoanalyst Suely Rolnik has described as a specific mode of subjectivity that incorporates (that is, symbolically, cannibalises) otherness, referring to the sensations produced by the work of Lygia Clark, and drawing upon the vital heritage of the Anthropophagic Movement of Brazilian Modernism, whose influential, nationalist *Cannibalist Manifesto* was written by Oswald de Andrade and published in 1928. For Andrade, Brazil's history of 'cannibalizing' other cultures is its strength and the possible resource for resisting colonisation and dealing with its colonial past, while playing on the modernists' primitivist interest in cannibalism as an alleged tribal rite.



The Manifesto reads: 'Tupy, or not tupy that is the question. ... I am only interested in what is not mine. Law of Man. Law of the Cannibal.'

It seems as if here we have already made a passage from a cannibalism of the body to a cannibalism of the mind, which of course, is understood merely metaphorical. For the 'civilised' eye, (still today), what a relief! But on another level, our unease may have been lifted to soon, for it is in mimesis that the body/mind split ultimately comes to a fail, and with it, the notion of the subject as self-contained autonomous and context free. So what remains of mimicry as the cannibalism of the mind is at least a certain death — that is the death of the subject's autonomy, of the cogitos' detached position in the world. And indeed this death resonates largely: Hasn't the revision of the subject's position in the world, new accounts of the relationship between self and world powerfully shaken various political, cultural and academic territories in the western tradition in the past few decades? And is this revision far from being uncontested, not still unfolding, still taking place? What is at stake here is the conception of the subject as individual, whether we precede or are merely products of our social milieus, and, ultimately, whether to break with the anti-mimetic conception of the cogito is at last to play in the hands of totalitarian self-obliviation, and consequently means giving up on any notion of meaningful political as well as aesthetic autonomy.

What is at stake here, furthermore, is our subjective involvement in each other, that is the ethical question of our presence inside the other, and the other's presence in us, as in mimicry, our relation to empathy and *othering*, and what we are in fact able to imagine, to embody and to become.

Nature creates similarities. One need only to think of mimicry. The highest capacity for producing similarities, however, is man's. His gift of seeing resemblances is nothing other than a rudiment of the powerful compulsion in former times to become and behave like something else. Perhaps there is none of his higher functions in which his mimetic faculty does not play a decisive role.

Walter Benjamin, *On the Mimetic Faculty* 1933)

With mimicry taken to its extreme, we have already witnessed a double, antagonistic movement till now, that is extension and dissemination on the one hand, incorporation on the other. Mimicry as in (uncritical) mimetic immersion resulting in assimilation and obliteration, or as (violent) subjective appropriation or dualist splitting up of the environment as the *cogito*: Both conflate the distance and antagonism between object and subject in a radical move in either direction. It is in art that another possibility emerges, one in which Adorno saw the primary function of mimesis-as-art, in which it is given the task not to conflate the tension, but to express it, and in the act of expression have the relative autonomy of either emerging, an autonomy that emerges precisely from that which is excluded in either tendency, as that which is not contained, neither in the subject (whose language and imaginings never contain the object fully) nor in the object world, whose objectivity can never undo the (constructivist) reality of the subject, too.

In art the mimetic faculty, long repressed, is eman-

ipated: one no longer need suppress the desire to be 'like' the Other. The realm of aesthetic illusion or Schein thus frees the subject from his or her otherwise natural compulsion to objectify the Other for purposes of enhanced control and manipulation. 'Works of art represent self-sameness that has been freed of the compulsion to identify.'⁴

We have to distinguish two tendencies and movements at each side, as two categories in mimetic art, too, and we may call them the photographic and the cartoonist mimicry; the latter being the one of incorporation, a *carnivalesque detournement* of all imposed regimes of signification and truth, a play of endless mirrors, an exhibitionist celebration of life. The other is the one seeking immersion, the condition of being outside one's self, ecstatic, with the objects as if becoming them, a photographic registration of the environment through one's own dissemination. It is the latter that we can associate with the so-called 'photographic principle' of surrealism, according to which 'every image is also to be seen as an object and every object as an image.'⁵ Absorption or self-obliviation, eating or being eaten: mimesis' movements are both at the same time, that is, the mimetic faculty is like a sensing, half transparent mirror-skin, negotiating the divide between inside and outside, between what is ours and what other, identity and difference, possibility and between self and the world.

It is in the genre of the self-portrait that we can best trace the history of the mimetic as the history of the boundary between self and the world⁶, from which the evolution of the genre of the modern western individu-

al looks back at us, and which the most radical artistic experiments till today have not ceased to develop as the primary genre articulating a critique of representation in the medium of self-representation, that is the self that becomes a *medium* of the collective, the milieu. If not the world. It is in the mirror that we first become an object for ourselves, and it is consequently in front of the mirror that the object-subject division is also most easily disturbed again. If the (self-)portrait, with the emergence of a new secular merchants class from the late 15th century onwards was a model and mirror for the emergence of the new, enlightened male individual, as the societal form in which the autonomous subject materialised, then it was mainly the women surrealists who have given the genre the ambivalence of mimesis back, that is 'a sense of bodily tactile contact with the object perceived, a blurring of the boundaries between self and other'⁷, as a tool not to *constitute* the border between self and world, but to explore its fragility, that is the point of explosion where one can no longer protect one's own identity of being absorbed.

Then, the *other* is also one-self, and the other way around, exchangeable. The woman is also the mirror of male signification ('women imitate the earth', already Plato has said), the screen on which traces of other's desires are being engraved, or even a mirror mirroring a mirror, thus mimicking nothing but empty signification, an anti-platonian concept that later also Andy Warhol had claimed for himself. It is the text on the 'Mirror Stage' by Lacan⁸ that mentions an essay on mimicry by the French sociologist Roger Caillois, titled *Mimicry and Legendary Psychasthenia*.⁹ In the *Mirror Stage*, Lacan describes



how the formation of the ego has its origin in a process of what Caillois called 'depersonalisation by assimilation to space,' and it is already here that we encounter the antagonistic double movement of mimicry once again, this time in the form of 'formation of the ego ... through depersonalisation', which Lacan describes as the origin of the lack that will produce the desire, and surely the desire to other as well.

In the article on 'legendary psychaesthesia', Roger Caillois argues that the dominant biologicistic understanding of mimicry cuts too short when it reads mimicry merely as a survival strategy in which one animal takes over some signalling function of its surrounding, visually or else, as a matter of assuming different properties and gaining an advantage in attack or defence. Caillois argues that in mimetic behaviour, something more than the reckoning in the struggle of survival is at play, and he locates this 'other' in an understanding of mimetic behaviour as when the *sensing* and *perception* and of space is at the same time necessarily a *becoming* of space. He writes 'The feeling of personality, considered as the organism's feeling of distinction from its surroundings, of the connection between consciousness and a particular point in space, cannot fail under these conditions to be seriously undermined; one then enters into the psychology of psychaesthesia, and more specifically of legendary psychaesthesia, if we agree to use this name for the disturbance in the above relations between personality and space.' And he goes on: 'This assimilation to space is necessarily accompanied by a decline

in the feeling of personality and life. It should be noted in any case that in mimetic species the phenomenon is never carried out except in a single direction: the animal mimics the plant, leaf, flower, or thorn, and dissembles or ceases to perform its functions in relation to others. Life takes a step backwards.' This is of course also the case in 'Perfume' (and if only inside the social matrix of humans), when the protagonist returns to the fish market precisely in the moment when he has the means to overcome it. 'Life takes a step backwards'. The strongest of all desires expressed in the condition of 'legendary psychaesthesia', curiously, proves to be structurally similar to the 'urge of all living things to return to the inanimate state', the description that Sigmund Freud gave of the death drive, too, as the drive of regression.

At the register of subjects' loss of autonomy, regression has come to be the (too often hidden) core of the political critique of mimetic art (and more recently, mass media). I don't think yet of the question of mimesis as realism or representation of nature, rather, of any mimetic representation (whether cultic, profane or as art) that demands identification, and primarily the position that targets the mimetic involvement of the viewer, the critique that targets passive spectatorship. Here, it is the mimetic involvement that is seen to force the spectator into passive consumerism, into a regression similar to the above mentioned 'step backwards' on the ladder of political emancipation and enlightened self-determination and autonomy. In this scenario of passive spectatorship, it is the subject

that is being cannibalised by the environment, deprived of the necessary ability to respond and to act. Mimicry imposed: an environment that exercises a hypnotic grip, a grip that makes the subject accept the imposed conditions as a given, as 'natural', and consequently accepts its own position and being-positioned therein. Beyond its association with totalitarianism, this 'hypnotic grip' has for a long time now been identified as the 'fetishists trap', that is the deceptive belief in objects that are granted to have a life and thus power of its own, and the dependence on 'mere' appearances and more generally, things.¹⁰ Anti-fetishism and the anti-mimetic impulse have common origins: in the biblical prohibition of images (representations that are fetishes) on the one hand, second, and probably even more influential, in Plato's picture of the cave (a 'thought-picture', because also he can't escape the fact that already language is a mimetic exchange with world). Not to mention the various stations of the counter-history, this anti-mimetic, anti-fetishist impulse is the substantial drive of the Christian mission, in Europe first and in the colonialists relation to 'primitive man', and his 'overwhelming tendency to imitate, combined with a belief in the efficacy of this imitation, a tendency still quite strong in "civilized" man, since in him it continues to be one of the two conditions for the progress of his untrammelled thought.' (Roger Caillois). Yet these are all overshadowed by the picture of the cave: people being hypnotised by appearances, mere shadows, which stand in the way of idea and of essence, a higher truth. The latest incarnation of this tradition of anti-fetishist anti-mimetics is the critique of cinema-as-the-cave, a critique first explicitly articulated by Jean-Louis Baudry, in his influential essay entitled *The Apparatus*, in which he conflates the spectator of cinema with Plato's prisoners, immobilized both by actual chains and by their internalized need for illusion, passively submitting to the spectacle projected before them: 'It is true they are chained, but, freed, they would still refuse to leave the place where they are.'¹¹ Here, we encounter the 'step backwards' of mimicry once again: 'taking into account the darkness of the movie theatre, the relative passivity of the situation, the forced immobility of the cine-subject, and the effects which result from the projection of images, moving images, the cinematic apparatus brings about a state of artificial regression. Its artificially leads back to an anterior phase of his development – a phase which is barely hidden, as dream and certain pathological forms of our mental life have shown.'¹² (It is obvious that this dream state also has been the object of intense desire, writing its own history not of regression, but of transgression). Feminist accounts of cinema, following the influential analysis' of e.g. Christian Metz¹³ and Laura Mulvey¹⁴ in the 70s and 80s, have connected the state of artificial regression with the mirror and with narcissism once again, and with the visual regimes of pleasure, the object/subject question in the form of 'who looks at and objectifies whom'.

But what are the possibilities of articulating forms of *critical mimesis*, which don't (implicitly or explicitly) fall into one or the other extreme, taking side either for the subject or the object, the anti-mimetic essentialist metaphysics with its assumed truths, or the side of immersion and fetishism? Of all of the various attempts, it is Bertold Brecht's epic theatre which I would like to consider here as a model of critical mimesis, because it was Brecht's conception of the theatre that most explicitly dealt with *political* and *ethical* dimension of being in- or outside, which may provide us the basis for an understanding what is at stake in mimesis today. At the same time that Oswald de Andrade wrote his *Cannibalist Manifesto*, Bert Brecht articu-

lated his conception of the epic theatre – a set of mimetic tools targeting mimetic incorporation, mimesis employed against mimesis, starting with theatre apparatus, whose condition was also taken symptomatically for the mimetic regime of the system and the state. The epic theatre sought critical distance, foreclosing spectatorial empathy and with it the audience's mimetic identification with a play's protagonist. In this sense it departs from a radical critique of bourgeois theatre, seen, long before Baudry, as the correspondence to the platonic cave. Yet the platonic move in Brecht is not one towards the Aristotelian drama, in which 'the plot leads the hero into situations where he reveals his innermost being.' Here, everyone 'is carried away by the momentum of the events portrayed, so that in a performance of *Oedipus* one has for all practical purposes a theatre full of little Oedipuses, an auditorium full of Emperor Joneses for a performance of *The Emperor Jones*.'¹⁵ Being neither Aristotelian nor Platonic, Brecht moves towards a model where mimesis is consequently turned against itself. The epic theatre is a theatre of mimetic *production*, a concept which finds its application in the practice of the *gestus*, according to which a person is being 'montaged' into its respective milieu. The *gestus* is a posture and position expressed in an attitude – circumscribing a way of being in the world through mimetic alliances, complicities (which we could identify as the pathological description of empathy). The *gestus* is a way to use mimicry as a distancing tool, that is, to make mimetic forces visible, precisely as those forces that undo autonomy in the process of naturalising the 'given circumstances' of a society. Brecht's characters are mediums of the mimetic forces at play in society (set against the relatively helpless faculty of reasoning, and the enormous creativity of survival), individuals, which, in the process of playing, disseminate in society in order to make its implicated forces visible, that is, the Brechtian actor *herself* is like a photographic print in which her/his own individuality undoes itself. It is here that the distinction between mimicry and mimesis may be necessary once again: mimesis as synthetisation, that is as assuming a set of rules, attitudes and postures that compose a subject position from *within*, mimicry, simultaneously, as the undoing of that subject position, that is an externalisation in the sense of 'depersonalisation by assimilation to space.' It is the space, which for Brecht is fetishised, we could say: the milieu that is naturalised exactly by shifting the site of its production from external processes to the interior of the subject that is the 'character' and essentialist core of an individual.

In this sense, we could say that the epic theatre is a program for a modern carnival. It uses the ancient magic of mimesis against itself, as a tool of empowerment. What exactly is this magic, the irresistible power, the magnetism of the copy, the mime? According to Michael Taussig, it is 'sympathetic magic', that is the ability of the representation to assume the characteristics of the represented, to share or draw from the original, and to control that which it represents¹⁶. This is why 'in some way or another, one can protect oneself from the spirits by portraying them. Mimesis as mimicry, or mimicking mimicry, that is carnival as an exorcist ritual, as the "death space of signification", in which the sovereign power of signification can emerge once again out of its destruction, whether in the masks or figurines of spirits or in the performance of the self as a symptom, as possessed, as we encounter it in the so-called "visual theatre" of hysteria¹⁷, or in the theatre of madness in general. For madness is a negative dialectics, a pathological response to the involuntary explosion of the border between self and other, as in psychosis, where 'the ego no



longer being distinct from the object', and 'the self and the world ... (are) fused in an inseparable total complex.'¹⁸

Yet while the pathology of madness is mimetic immobilisation, that is, sovereignty and autonomy performed in the moment of their deprivation, carnival is a cure in the form of a grotesque, that is the dialogue in place of an impossible dialogue, set out to de-signify, and to mobilise mimesis once again, in the ability of a dialectic relationality, that is self-construction by means of othering. Seeing actors acting, in the sense of Brecht, that is to see them as produced once again, not as a fixed being, and that means to have access to the possibility of becoming once again. We can also understand the carnival as an aesthetics of the negative, that is expressing (and undermining) the very tension of the exclusion that makes authority powerful, turning the collective body on its head.¹⁹ With feminist writer Luce Irigaray we could further substitute „carnival' with the term „mimétisme'²⁰, the signify a practice of 'negative' mimetic response to the world, a carnivalesque mirroring, or in other words, a 'corporeal' form of critique. We may think of Jean Rouch's film 'Les Maitres Fous'²¹ in this context, portraying the trance ritual of a sect in Ghana in which the bodies of the participants are being possessed by the spirits of the white French colonialists, and their 'acting them out', as if they were a letter (an address, as a metaphor for an incorporated interpolation, as forced mimesis) being refused, and returned to the sender by the means of the ritual. The mimicking is a ritual to fold inside out, to become a medium of the forces that make us

identical, the mimetic regime, of which we could say that it keeps us in place.

And yet the condition for mimétisme and its mediality have changed, and we must inscribe them into the larger history of the mimetic faculty, and of mimesis in art. For art, and with it the mimetic faculty, has left the confined spaces of the institution in which it has been enclosed now for long. If we come to see the theatre and the museum as exemplary institutions for the enclosure of the mimetic faculty in the disciplinary age of the bourgeois *cogito* (and subsequently the colonialist mimetic regime), as places in which the becoming other was possible to the degree it was impossible *outside*, that is in the regime of individual authenticity, then it is the transformation from the institutions of enclosure to the 'soulful' corporation that has been described by Gilles Deleuze²², a migration that, according to him, also applies to art, and which sets the scene of 'mimétisme' today. It is the delegation of the disciplinary task into the realm of the flexible self-management of the subject, the literal 'incorporation' of life as such. Under this conditions, we ourselves have become Brechtian actors, agents of a practice of the negative, that is, non-essentialist mimetic mirrors, half transparent, whose autonomy we find in the living out of the mimetic tension as such.

FOOTNOTES:

- 1 Jacques Derrida, 'The Double Session' as discussed by Jonathan Scott Lee, 'Mimesis and Beyond: Mallarme, Boulez and Cage', *boundary 2*, Vol. 15, No. 1/2 (Autumn, 1986-Winter, 1987), p. 282.
- 2 Alexandra Munzoe, 'Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama' in Yayoi Kusama: A Retrospective, ed. by Bhupendra Karia, Center for International Contemporary Arts, New York, 1990.
- 3 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, Routledge, 1992, p. 87.
- 4 Richard Wolin, 'Utopia, Mimesis, and Reconciliation: A Redemptive Critique of Adorno's Aesthetic Theory', *Representations*, No. 32 (Autumn, 1990), p. 42-43.
- 5 André Bazin, 'The Ontology of the Photographic Image,' *What Is Cinema?* vol. 1, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), p. 15-16.
- 6 Exemplary studies include *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, Whitney Chadwick (Editor), MIT Press, 1998.
- 7 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, Routledge, 1992, p. 20.
- 8 Jacques Lacan 'The mirror stage as formative of the function of the I', in *Ecrits - A Selection*, Routledge 1977, p. 3.
- 9 Roger Callois, *Mimetisme et psychasthénie légendaire*, *Minotaure* 7, 1935.
- 10 Bruno Latour's dictum 'We have never been modern' presents a curious shift in this most powerful strand within the history of the mimetic faculty, which is the history of the fetish and its destruction. Latour argues that while fetishist culture's are actually well aware of the fetish's artificial constructedness, its social and relational character, it is the modernist's anti-fetishistic destruction in search of enlightened objectivity which actually represents a much more powerful version of the fetish's power, a power that rather than being modernities' outside, resides actually at its heart. See: Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, translated by Catherine Porter, Harvard University Press, 2007

- 11 Jean-Louis Baudry, 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus', in *Cinethique* #7-8, 1976, page 302
- 12 *ibid.* 119
- 13 Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana University Press, 1986
- 14 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Screen* 16(3), 1975, page 6-18.
- 15 Quoted in Bridgid Doherty, *Test and Gestus in Brecht and Benjamin*, *Modern Language Notes* 115, 2000 The Johns Hopkins University Press.
- 16 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, Routledge, 1992, p. xviii.
- 17 See: Georges Didi-Huberman, *The Invention of Hysteria - Charcot and the Photographic Iconography of the Salpetriere*, translated by Alisa Hartz, MIT Press, 2003.
- 18 Norman O. Brown, *Love's Body*, Random House New York, 1966, page 159
- 19 See: Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *Rabelais and His World*, [1941, 1965], translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- 20 Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, translated by Gillian C. Gill, Cornell University Press, 1974.
- 21 Jean Rouch, *Les Maitres Fous*, color, 35 min, 1954
- 22 Gilles Deleuze, 'Postscript on the Societies of Control', *OCTOBER_59*, Winter 1992, MIT Press, Cambridge, MA, p. 3-7.