

TOMASZ ZAŁUSKI

SZTUKA BYCIA POZA SOBĄ

„Koniec sztuki” oznacza, że sztuka jest naznaczona skończonością, rzucona w skończoność i oddana jej prezentacji. Skończoność wiąże się z brakiem pełni, fragmentarycznością, niemożnością zamknięcia swego bycia w sobie samym, a więc z koniecznością bycia w relacji, bycia poza sobą. Sztuka, która prezentuje skończoność, jest sztuką bycia poza sobą. Oznacza to, że za każdym razem istnieje ona jako coś innego niż sztuka. Ta struktura „bycia-jako” wydaje się jednym z głównych efektów i znaczeń „końca sztuki”. Tezy te są rozwijane w kontekście analizy myśli G. W. F. Hegla, romantyków jenajskich, A. Danto oraz tekstu J. Kosutha *Sztuka po filozofii*.

Sztuka jest skończona. Oznacza to dwie rzeczy: po pierwsze – nastąpił koniec sztuki, po drugie – sztuka jest odtąd naznaczona swym końcem, istnieje jako skończona, rzucona w skończoność istnienia i oddana jej prezentacji. Można by również powiedzieć, że sztuka „przeżyła” swój koniec. Nastąpił koniec sztuki stanowiącej zmysłową prezentację transcendentnego absolutu, prezentację tego, co nieskończone. Był on jednak zarazem początkiem sztuki prezentującej skończoność – jako swego rodzaju relacyjny i ewentystyczny absolut.

To powiązanie między końcem i skończonością sztuki zaznacza się w Heglowskich *Wykładach o estetyce*. Chodzi o znany wywód, w którym pada stwierdzenie, że „sztuka jest i pozostaje dla nas z punktu widzenia swych najwyższych zadań minioną przeszłością”¹. Jak wiadomo, według Hegla sztuka może spełnić swe najwyższe zadanie jedynie wówczas, gdy „znajdzie się w jednym kręgu

¹ G. W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* t. 1 J. Grabowski, A. Landman (tł.) Warszawa 1964 s. 21.

z religią i filozofią i stanie się jednym ze sposobów uświadamiania i wyrażania boskości, najgłębszych potrzeb człowieka, najogólniejszych prawd ducha². Tylko wtedy, gdy sztuka zmysłowo prezentuje to, co nieskończone – to, co Hegel nazywa „absolutem”, „duchem”, „ideą” bądź „pojęciem” – jest ona wolna i niezależna. Jedynie ten rodzaj podporządkowania, konieczności i celu może jej zarazem dać wolność – tylko służba nieskończoności wyzwala sztukę z więzów tego świata, z sieci relacji świata zmysłowej rzeczywistości i skończoności. W każdym innym wypadku sztuka jest skazana na skończoność, na słuźenie skończonym celom i stosowanie skończonych środków.

Służąc temu, co nieskończone, sztuka stanowi jeden z wielu etapów rozwoju ducha. W dziejowym procesie duch wyobcowuje się w zmysłowość, by następnie powracać do siebie i stopniowo zyskiwać samoświadomość, to znaczy poznawać swą duchową naturę. Sztuka, ze względu na swój nieredukowalnie zmysłowy charakter, pozostaje wciąż formą eksterioryzacji, alienacji ducha i nie wyznacza najwyższego stopnia jego rozwoju. Musi więc ulec ostatecznemu zniesieniu w filozofii, porzucającej zmysłowość na rzecz elementu czystej pojęciowości. Koniec sztuki oznacza zamknięcie etapu, na którym to właśnie sztuka była najdoskonalszą postacią prezentowania się ducha-idei-pojęcia-absolutu. Tak rozumiany koniec jest doświadczeniem epoki nowoczesnej: „duch naszego dzisiejszego świata, a ściślej rzecz biorąc naszej religii i naszej kultury rozumowej, przekracza już i przewyższa szczybel, na którym sztuka stanowi najwyższy sposób uświadamiania sobie absolutu³.

Tracąc możliwość prezentacji tego, co nieskończone i w tym sensie będąc już „minioną przeszłością”, sztuka nie zanika, lecz otwiera się na inną możliwość istnienia. Staje się mianowicie prezentacją skończoności: prezentuje byt, świat i samą siebie jako to, co pozostaje naznaczone skończonością – jako to, co wciąż na nowo rozpoczyna się jako skończone. Skończoność wiąże się tu z granicą, podziałem, odstępem, brakiem pełni i totalności, z fragmentarycznością, z niemożnością zamknięcia swego bycia i posiadania sensu w sobie samym, a zatem także z koniecznością bycia w relacji, bycia poza sobą. Sztuka, która prezentuje skończoność, jest sztuką bycia poza sobą.

W tekście Hegla sztuka zyskuje charakterystykę „bycia poza sobą” na kilka różnych sposobów:

1. Hegel stwierdza, że dobiegając końca, sztuka straciła dla nas „swą autentyczną prawdę i prawdziwe życie⁴. Koniec sztuki jest jednak równocześnie momentem, gdy sztuka ma dojść do pełnego urzeczywistnienia swojej esencji –

² Tamże, s. 14.

³ Tamże, s. 19.

⁴ Tamże, s. 21.

gdy wielość sztuk, wraz z ich materialną różnorodnością, ma zostać zniesiona w jedność „sztuki ogólnej”, jaką jest poezja, ta zaś, rozpoczynając „rozwiązanie samej sztuki”⁵, zbliży się zarazem do ziszczenia jej esencji. Mamy więc do czynienia ze szczególną sytuacją. Dopóki sztuka zachowuje swą autentyczną prawdę i prawdziwe życie, dopóty istnieje poza swą esencją. Gdy zaś urzeczywistnia swą esencję, gdy staje się w pełni sobą, wówczas traci swą prawdę i życie. Koniec sztuki okazuje się przejściem między dwiema postaciami „bycia poza sobą”: byciem poza swą esencją oraz byciem poza swą autentyczną prawdą i prawdziwym życiem.

2. Jak zauważył Jean-Luc Nancy, dialektyczny scenariusz, w którym wielość sztuk przechodzi w jedność sztuki urzeczywistniającej swą esencję, stającej się w pełni sobą i ulegającej samo-przezwyciężeniu, nie może się spełnić⁶. W swej lekturze tekstu Hegla, przede wszystkim uwag poświęconych poezji, Nancy wykazuje, że końcowi sztuki towarzyszy w sposób nieunikniony utwierdzenie się wielości sztuk w nieredukowalnych różnicach materialnych, wzajemnej odrębności i zewnętrżności. Innymi słowy: „»koniec sztuki« jest zawsze początkiem jej wielości”⁷. Oznacza to, że „miejsce, w którym sztuka dochodziłaby do dotknięcia swej esencji, albo też forma, w jakiej miałyby to czynić, nie może być niczym innym jak *partes extra partes* artystycznych światów”⁸. Wielość sztuk – materiałów, technik, mediów, strategii, praktyk, dzieł, form, znaków itd. – jest zatem byciem sztuki poza sobą, byciem jej „części poza częściami”.

3. Koniec sztuki ma być zarazem pełnym urzeczywistnieniem jej esencji. Ta ostatnia nie może się jednak w sposób właściwy zmanifestować w samej sztuce, a jedynie poza nią – w filozofii. Zdaniem Hegla tylko filozoficzna nauka o sztuce jest w stanie ukazać esencję sztuki, zdefiniować sztukę i w ten sposób dostarczyć jej uzasadnienia: dać jej samą siebie poza sobą. Istnienie sztuki przestało być sprawą bezpośrednio oczywistą – dlatego nie może się ona obejść bez zewnętrznego dodatku w postaci sądu, krytyki, wiedzy, teorii. „Tym, co dzieło sztuki w nas teraz budzi, jest poza bezpośrednią przyjemnością jednocześnie nasz sąd, w którym poddajemy myślowej ocenie treść dzieła sztuki, środki, którymi się posłużono dla artystycznego przedstawienia, oraz adekwatność treści i środków. Dlatego potrzeba wiedzy o sztuce jest dziś niepomniernie większa niż w czasach, kiedy sztuka dla siebie już jako sztuka dawała pełne zadowolenie.

⁵ G. W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* t. 3 J. Grabowski, A. Landman (tł.) Warszawa 1966 s. 280–282.

⁶ Zob. T. Załuski *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji* Kraków 2008 s. 208–219.

⁷ J. L. Nancy *Les Muses* Paris 1994 s. 66.

⁸ Tamże.

Nas sztuka zachęca do refleksyjnych rozważań nie w tym mianowicie celu, aby stworzyć nowe dzieła sztuki, lecz aby poznać naukowo, czym jest sztuka”⁹.

4. Poznając sztukę, filozofia definiuje ją właśnie jako bycie poza sobą – do tego bowiem sprowadza się określenie sztuki jako zmysłowej prezentacji, eksterioryzacji i alienacji ducha-idei-pojęcia-absolutu. Sztuka jest byciem poza sobą dla myślącego i operującego pojęciami ducha, nie jest bowiem „myślą ani pojęciem, lecz czymś, w co pojęcie samo z siebie się rozwinęło”, jego „wyobcowaniem się w zmysłowość”. Tworząc pojęcie sztuki jako bycia poza sobą, a ściślej: jako bycia poza sobą samego pojęcia, podlegającego eksternalizacji w inności sztuki, filozofia zmierza już jednak faktycznie do tego, by inność tę przezwyciężyć, by znieść bycie poza sobą pojęcia i sprawić, że również w sztuce będzie ono „u siebie”. Sztuka okazuje się więc ostatecznie należeć „do dziedziny operującego pojęciami myślenia”, a w efekcie staje się uprawianą innymi środkami filozofią¹⁰.

Ten gest filozoficznej asymilacji sztuki, zniesienia w sobie jej inności, jej bycia poza sobą, można by również określić, za Arthurem Danto, jako *philosophical disenfranchisement of art*¹¹. Określenie to należy rozumieć dosłownie: chodzi tu o odebranie sztuce przez filozofię praw obywatelskich i politycznych, a w szczególności politycznego prawa głosu. Danto pokazuje bowiem, że relację między filozofią a sztuką od czasów Platona aż po współczesność należy sytuować i rozpatrywać na płaszczyźnie polityki, a ściślej: w kontekście walki o władzę nad umysłami i działaniami ludzkimi w obrębie *polis*. Filozofia zmierza do tego, aby zneutralizować polityczny potencjał sztuki, leżący w jej pokre-

⁹ G. W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* t. 1 wyd. cyt. s. 21.

¹⁰ „Sztuka i jej dzieła, jako pochodzące z ducha i z niego zrodzone, same mają naturę duchową, chociaż sposób ich artystycznego przedstawienia wchłania w siebie pozornie zmysłowości i zmysłowość tę przepaja duchem. [...] W dziełach sztuki duch ma do czynienia tylko z czymś, co jest jego własne. A chociaż dzieła sztuki nie są myślą ani pojęciem, lecz czymś, w co pojęcie samo z siebie się rozwinęło, chociaż są jego wyobcowaniem się w zmysłowość, to jednak siła myślącego ducha polega nie tylko na tym, aby ująć siebie samego w swojej swoistej formie jako myślenie, lecz także na tym, aby siebie w tej swojej eksterioryzacji w uczucie i zmysłowość znowu rozpoznać, aby pojąć siebie w swym «innym», dzięki temu, iż to, co uległo wyobcowaniu, zamienia w myśl i sprowadza je w ten sposób z powrotem do siebie. [...] Tak więc i dzieło sztuki, w którym myśl eksterioryzuje się sama w stosunku do siebie, należy także do dziedziny operującego pojęciami myślenia, duch zaś poddając dzieło sztuki naukowemu rozważaniu, zaspokaja w tym tylko potrzebę swjej najbardziej własnej natury. Ponieważ myślenie stanowi jego istotę i pojęcie, jest on tylko wtedy ostatecznie zaspokojony, kiedy wszystkie wytwory swego działania przesycił również swoją myślą i tym sposobem uczynił je dopiero naprawdę swoimi” – tamże, s. 23–25.

¹¹ A. C. Danto *The Philosophical Disenfranchisement of Art* [w:] tegoż *The Philosophical Disenfranchisement of Art* New York 1986 s. 1–21.

wieństwie z retoryką. Funkcją retoryki jest zaś kształtowanie sposobu myślenia, a następnie działania ludzi poprzez oddziaływanie na ich emocje¹².

W walce ze sztuką o umysły obywateli *polis* filozofia sięga po dwie techniki. Z jednej strony odmawia sztuce wszelkiej skuteczności w oddziaływaniu na rzeczywistość, z drugiej zaś zawłaszcza i asymiluje jej potencjał, uznając ją za gorszą, mniej doskonałą formę samej siebie, za filozofię-pozą-sobą, która jeszcze nie w pełni uświadomiła sobie, czym w istocie jest. Hegel wykorzystuje oczywiście tę drugą technikę. Zdaniem Danto wizja Hegla, zgodnie z którą historyczną misją sztuki jest bycie etapem przejściowym na drodze do właściwej filozofii, „znajduje zastanawiające potwierdzenie lub jest bliska potwierdzenia”¹³ w dziele Duchampa, a także w dalszym rozwoju sztuki XX-wiecznej. U Duchampa kwestia filozoficznej esencji sztuki zostaje bowiem postawiona przez samą sztukę, w obrębie jej własnego pola. Wskazuje to, że sztuka jest już filozofią, choć istniejącą w nieco innej formie; teraz zaś, odkrywszy swą filozoficzną esencję, wypełniła swoją misję i może „przekazać pałeczkę” właściwej filozofii, wyposażonej w odpowiednie narzędzia do analizy oraz prezentacji tejże esencji. Spełnieniem sztuki ma być zatem jej przemiana w filozofię sztuki. Danto zauważa, że gdy w XX wieku sztuka internalizuje własną historię i staje się jej na tyle świadoma, że świadomość ta staje się częścią jej natury, to musi się ona ostatecznie zmienić w filozofię – a czyniąc to, w istotnym sensie dobiega końca.

W narrację tę wkrada się jednak ton wahania: zdaniem Danto wizja Hegla „znajduje zastanawiające potwierdzenie lub jest bliska potwierdzenia” w rozwoju późniejszej sztuki – skoro zaś jest „bliska” potwierdzenia, to go jeszcze w pełni nie osiągnęła. Wahanie Danto jest w pełni zrozumiałe, jak bowiem wytłumaczyć opóźnienie, z jakim spełnia się Hegłowska diagnoza „końca sztuki”? Hegel wszak uznał, że koniec ten już się dokonał – sztuka była kwestią „minionej przeszłości” dla niego i jemu współczesnych. Tymczasem okazuje się, że opisany przez niego proces faktycznie się dokonuje, tyle że w następnym stuleciu... Czy mamy więc do czynienia z powtórzeniem się tego rodzaju historycznego procesu, czy może raczej z powtórzeniem samego Hegłowskiego scenariusza, to znaczy z opóźnionym odegraniem go po raz pierwszy? Czy należy uznać, że Hegel pomylił się w swej analizie przeszłości i terażniejszości sztuki, a okazał proroczy w zapowiedzi przyszłości?

¹² Tamże, s. 6–7, 21. Warto uzupełnić tę charakterystykę o spostrzeżenie, że analogicznie do sztuki retoryka oraz sama polityka zakładają i ucieleśniają strukturę bycia poza sobą. Być może więc filozoficzna neutralizacja sztuki jest także neutralizacją polityczności. Zagadnienie to wymaga jednak osobnych rozważań.

¹³ Tamże, s. 16.

Otóż jeśli wizja Hegla jest „bliska potwierdzenia” w sztuce XX wieku, to tylko *à rebours*. Załóżmy, że zgadzamy się ze stwierdzeniem, iż w dziele Duchampa pytanie o filozoficzną naturę sztuki pojawia się w obrębie jej własnego pola, w samych jej dziełach, a dalszy rozwój sztuki dwudziestowiecznej – a przynajmniej jeden z jej ciągów rozwojowych – stanowi pogłębienie tej tendencji do ufilozoficznienia sztuki. Załóżmy też, zgodnie z rozpowszechnionym poglądem, że tendencja ta radykalizuje się i osiąga punkt kulminacyjny w sztuce konceptualnej, w nurcie, który uznał Duchampa za swojego prekursora: „wszelka sztuka (po Duchampie) jest (z natury) konceptualna”¹⁴. Dostrzeżemy wówczas, że Heglowski scenariusz „końca sztuki” nie przylega tak idealnie, jak to sugeruje Danto, do historii sztuki dwudziestowiecznej. Być może sztuka konceptualna stanowiła przemianę sztuki w rodzaj filozofii sztuki, jednak wciąż była to „sztuka jako filozofia sztuki”. W konceptualizmie pytania o naturę sztuki, akty jej definiowania, analizowania jej języka, tworzenia jej teorii itd. pojawiały się w obrębie samych dzieł i same posiadały status dzieł, a ściślej „propozycji” czy też „wypowiedzi” artystycznych¹⁵. Sztuka nie ustąpiła wówczas miejsca filozofii. Obwieściła raczej chęć realizacji odwrotnego scenariusza: nie tyle więc „filozofia po sztuce”, ile „sztuka po filozofii”. To ostatnie sformułowanie pojawia się oczywiście w tytule znanego tekstu Josepha Kosutha i daje się potraktować jako emblemat powtórzenia, ale też odwrócenia schematu Hegla, emblemat „odwróconego powtórzenia” jego scenariusza „końca sztuki” w sztuce XX wieku. To zaś, że pytanie o naturę sztuki pozostaje w obrębie pola artystycznego, sugeruje, że oprócz wspomnianego powtórzenia/odwrócenia Hegla, czy też raczej w samym tym odwróceniu, można dostrzec także powtórzenie innego scenariusza „końca sztuki”, innej wizji, zgodnie z którą sztuka w istotnym sensie należy do „minionej przeszłości”.

...

Chodzi o koncepcję powstałą w kręgu romantyzmu jenajskiego. Philippe Lacoue-Labarthe i Jean-Luc Nancy zauważyli, że to właśnie romantycy pierwsi uznali sztukę za „kwestię przeszłości”, a Hegel jedynie podążył w tej kwestii za nimi¹⁶. Trzeba jednak dodać, że przejmując od nich ten motyw, opracował go

¹⁴ J. Kosuth *Sztuka po filozofii* U. Niklas (tł.) [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* t. 2 S. Morawski (red.) Warszawa 1987 s. 247.

¹⁵ Na ten temat zob. też G. Dziamski *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki* Poznań 2010 s. 76, 244.

¹⁶ P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemande* Paris 1978 s. 390. W całej swej charakterystyce „końca sztuki” w ujęciu romantyków opieram się na analizach obu tych autorów.

w sposób zgoła odmienny. U romantyków, tak jak później u Hegla, „koniec sztuki” wiąże się z koniecznością istnienia sądu o sztuce – istnienia szeroko rozumianej krytyki, dającej się w istocie utożsamić z teorią lub filozofią. W odróżnieniu jednak od Hegla, u romantyków sąd, krytyka, teoria czy filozofia nie są zewnętrzne względem sztuki – nie następują po zaistnieniu samego dzieła i nie istnieją na zewnątrz niego. U romantyków krytyka sztuki przychodzi *wraz* z dziełem, istnieje *w* dziele i *jako* dzieło sztuki. Uznając poezję za „pojetyczny” paradygmat sztuki w ogóle, deklarowali oni, że „poezję może krytykować tylko poezja. Sąd o sztuce, który sam nie jest dziełem sztuki [...] nie ma prawa obywatelstwa w królestwie sztuki”¹⁷. Sąd o sztuce i sama sztuka są ze sobą ściśle związane – w grę wchodzi nawet odwrócenie ich tradycyjnej relacji: jak ujmują to Lacoue-Labarthe i Nancy, nie chodzi o to, że uprzednie istnienie sztuki umożliwia i pociąga za sobą istnienie krytyki, lecz o to, że wraz z zaistnieniem krytyki będzie też mogła zaistnieć sztuka, „całkiem inna sztuka”¹⁸.

Na czym ma polegać jej inność? Motyw „przeszłości sztuki” zakłada spełnienie, urzeczywistnienie i dokonanie się sztuki w antyku – epoce, w której poezja osiągnęła swą kompletność i doskonałość. Romantycy z jednej strony odwoływali się do złotego wieku, w którym doszło do ziszczenia się ideału sztuki, z drugiej zaś strony byli świadomi, że stanowi on jedynie retrospektywną projekcję i iluzję. Zwracali się już poniekąd ku idei sztuki, która jest kwestią przyszłości – ku sztuce, która ma nadejść. „Żłudny obraz złotego wieku, który przeminął, jest jedną z największych przeszkód w zbliżaniu się do złotego wieku, który jeszcze ma nadejść. Jeśli złoty wiek minął, to nie był złoty”¹⁹. Istotne jest to, że do „złotego wieku, który ma nadejść” można się jedynie zbliżać, ze świadomością ciągłej niekompletności. Dla romantyków nic nie jest bowiem i nigdy nie było – nawet w samym antyku – w pełni ziszczone i kompletne, wszystko pozostawało w procesie ciągłego stawania się, a w efekcie podlegało możliwości i konieczności krytycznego udoskonalania. Obraz antyku jako złotego wieku sztuki, w szczególności poezji, zakładał zaś, że była to epoka nieobecności krytyki, epoka czystej poezji, w pełni urzeczywistnionej i doskonałej, wolnej od krytycznej teorii, która ukazywałaby doskonałość jako ideał do realizacji²⁰. Przekonanie, że „poezję może krytykować tylko poezja” musi więc oznaczać coś innego – nie tyle prostą nieobecność krytyki, ile raczej podwójną konieczność, zgodnie z którą krytyka musi istnieć w dziele, ale w taki sposób, aby nie została przez nie bez reszty wchłonięta i w pełni z nim zintegrowana.

¹⁷ F. Schlegel *Fragmenty* C. Bartl (tł.) Kraków 2009 s. 31 (*Fragmenty krytyczne* 117).

¹⁸ P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 390.

¹⁹ F. Schlegel *Fragmenty* wyd. cyt. s. 90 (*Fragmenty z „Athenaeum”* 243).

²⁰ P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 377–390.

Chodziłoby więc o swego rodzaju oddzielenie w jedności, odstęp w samym dziele, o jego wewnętrzne bycie poza sobą.

Punktem wyjścia dla sformułowania romantycznego pojęcia krytyki była filozofia transcendentálna Kanta. Wprowadzona przez Kanta metoda krytyczna zakładała konieczność prezentacji razem z przedmiotem doświadczenia apriorycznych warunków możliwości wytworzenia tego przedmiotu. W analogii do tego romantycy ukuli pojęcie „poezji transcendentálnej”, dzieła poetyckiego będącego jednocześnie swą własną teorią, swoistą krytyką poetyckiej władzy tworzenia: „Istnieje poezja, której cała istota tkwi w stosunku między idealnym a realnym, i którą – przez analogię do żargonu filozoficznego – należałoby nazwać poezją transcendentálną. [...] Tak, jak niewielką wartość przyznalibyśmy filozofii transcendentálnej, która nie byłaby krytyczna, która nie przedstawiała by wytwarzającego razem z wytworem, a w systemie idei transcendentálnych nie zawierałaby charakterystyki transcendentálnego myślenia, tak zapewne również owa poezja powinna nierazkie u nowoczesnych poetów materiały i transcendentálne wprawki do poetyckiej teorii władzy tworzenia połączyć z artystyczną refleksją i pięknym samo-odzwierciedlaniem [...] i poezja ta, w każdej formie swej prezentacji, winna prezentować także siebie, będąc wszędzie na równi poezją i poezją poezji”²¹. Warto zwrócić uwagę na to ostatnie określenie: w podobny sposób, jako będącą „wszędzie filozofią i filozofią filozofii razem”²², Friedrich Schlegel scharakteryzował metodę krytyczną Kanta oraz teorię wiedzy Fichtego. A zatem, w analogii do filozofii, która jest zarazem „filozofią filozofii”, poezja ma stać się jednocześnie „poezją poezji”, czyli przybrać postać metaartystycznej refleksji. Oznacza to, że ma ona prezentować w dziele warunki możliwości i proces jego wytworzenia – w każdym swym wytworze prezentować siebie, poezję („pojetyczny” paradygmat sztuki w ogóle) jako sam czynnik wytwórczy, jako „władzę tworzenia”. W praktyce chodzi o to, aby dzieło prezentowało proces formowania się swej formy – aby dzieło, w postaci swej formy, prezentowało swe stawanie się dziełem²³.

„Całkiem inna sztuka” musi więc być – jeśli można to tak ująć – „wszędzie na równi sztuką i sztuką sztuki”. Właśnie tym miała być według romantyków poezja romantyczna, „progresywna uniwersalna poezja”, która nie tylko „jest jeszcze w trakcie stawania się”, ale też za swą istotę ma właśnie to, że „wiecznie może się tylko stawać, a nigdy się nie spełnić”²⁴. Stwierdzenia te sugerują, że całość tak rozumianej poezji, istniejąc zawsze jako niepełna, niekompletna, ma

²¹ F. Schlegel *Fragmety* wyd. cyt. s. 89 (*Fragmety z „Athenaeum”* 238).

²² Tamże, s. 98 (*Fragmety z „Athenaeum”* 281).

²³ Zob. P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L’Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 375–378.

²⁴ F. Schlegel *Fragmety* wyd. cyt. s. 63 (*Fragmety krytyczne* 116).

strukturę fragmentu²⁵. Całość poezji – czyli, w tym kontekście, całość sztuki. Absolutna całość sztuki, sztuka jako absolut, jest zawsze tylko fragmentem samej siebie.

Fragment zyskuje wszakże u romantyków niejednoznaczny charakterystykę. Zakłada on zasadniczą niekompletność, wyłania się jako zerwanie i oddzielenie, a w efekcie cechuje się wielością, poszczególnością i różnorodnością. Czy można więc powiedzieć, że odznacza się także skończonością? Tak, ale jego skończoność nie zostaje ujęta wystarczająco radykalnie, nie jest bowiem powiązana z relacyjnością i zdarzeniowością. Staje się raczej synonimem jego odcięcia się od wszelkiej relacji, zamknięcia w sobie, spełnienia w wewnętrznej doskonałości: „Fragment musi, jak niewielkie dzieło sztuki, być całkowicie odcięty od otaczającego go świata i jak jeź doskonały sam w sobie”²⁶. W ten sposób wielość, różnorodność i niekompletność fragmentów zostaje na powrót wpisana w horyzont pojedynczej całości. „Całość jest fragmentem jako takim w jego kompletnej indywidualności”²⁷, piszą Lacoue-Labarthe i Nancy. Całość, czyli fragmentaryczność jako taka, ogół lub istota fragmentaryczności, nie sytuuje się w żadnym pojedynczym fragmencie. Jest w każdym z nich z osobna, w ich całości, a jednocześnie zawsze wykracza poza nie wszystkie, pozostając nieskończona i „niedosiężna”. W progresywnym stawaniu się sobą, będąc wciąż fragmentem samej siebie, podlega ona pluralizacji i indywidualizacji – jest replikowana i multiplikowana w wielości fragmentów. W każdym zyskuje jednak odmienne określenie, odmienny kształt. Dlaczego? Fragmentaryczna całość istnieje jako zindywidualizowana, jest indywidualum, a „dla każdego indywidualum istnieje nieskończenie wiele realnych definicji”²⁸. I tym właśnie są fragmenty: każdy stanowi jedną z nieskończenie wielu definicji tego, czym jest ich całość – tego, czym jest fragmentaryczność. Każdy fragment jest inną definicją fragmentaryczności²⁹. Można to ująć jeszcze prościej: fragment jest definicją fragmentu.

To, że absolutna całość sztuki – sztuka jako bez końca rozwijający się absolut – jest zawsze jedynie fragmentem samej siebie, oznacza więc, że sztuka w całości zawiera się w każdym fragmentarycznym, „niewielkim dziele sztuki”, ale definiuje się w nich w odmienny, fragmentaryczny sposób. Wciąż pozostaje przy tym w procesie stawania się sobą: definiując się w swych fragmentach i istniejąc jako fragment samej siebie, nie jest sobą, ale poza sobą – zawsze tylko poza sobą. Lecz jakkolwiek jej bycie poza sobą rozciąga się w nieskończoność, to od samego początku zostaje wpisane w perspektywę progresji i osiągnięcia

²⁵ P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 63.

²⁶ F. Schlegel *Fragmenty* wyd. cyt. s. 81 (*Fragmenty z „Athenaeum”* 206).

²⁷ P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 64.

²⁸ F. Schlegel *Fragmenty* wyd. cyt. s. 55 (*Fragmenty z „Athenaeum”* 82).

²⁹ Zob. P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 64.

pełni „sobości”, stania się sztuki w pełni sobą – czyli nadejścia jej złotego wieku. Ta absolutna „sobość” sztuki, choć nieosiągalna, podporządkowuje erupcyjną i interruptyjną wielość oraz różnorodność fragmentarycznych dzieł horyzontowi swojej jedności oraz konieczności swego progresywnego stawania się. Dzieła-fragmenty to zatem nieskończenie wiele definicji „sobości” sztuki, uzupełniających się orzeczeń tego samego absolutnego podmiotu, który rozwija się poprzez nie i wytwarza w nich wiedzę o sobie, bez końca zmiernając do pełnego samopoznania. Ma to bezpośrednią konsekwencję w postaci określenia dzieł-fragmentów jako swego rodzaju niewielkich absolutów³⁰, pozbawionych relacyjności i zdarzeniowości – zamkniętych w sobie indywiduów, uwolnionych od bycia poza sobą.

...

Wróćmy do poruszonej wcześniej kwestii: czy w konceptualizmie można istotnie dostrzec symptomy powtórzenia/odwrócenia Hegłowskiego schematu, a w samym tym odwróceniu – powtórzenia koncepcji romantyków jenajskich? Czy konceptualizm, przynajmniej w jednej ze swych sztandarowych postaci, oscyluje między tymi dwoma wersjami „końca sztuki”? Odpowiedzi poszukajmy we wspomnianym już tekście Kosutha *Sztuka po filozofii*. Pojawia się tam ostatnia wielka i swoiście kulminacyjna definicja sztuki – to właśnie w niej odzywają się echa Hegla i romantyków. Chodzi o metadefinicję lub hiperdefinicję, jaką jest stwierdzenie „sztuka jest definicją sztuki”³¹. Trzeba przy tym zaznaczyć, że echa tych filozoficzno-kulturowych koncepcji odzywają się u Kosutha, pomimo (a może właśnie dzięki temu?) że deklaruje on dążenie do uwolnienia sztuki od filozofii, a w szczególności chęć zerwania z Heglem, traktowanym jako *pars pro toto* filozofii. Abyśmy więc mogli dostrzec ten paradoksalny powrót filozofii w samym akcie jej wykluczenia, trzeba potraktować tekst Kosutha jako zdarzenie, czyli jako akt mowy, którego sens i efekt nie redukują się do (deklarowanej i/lub hipotetycznej) intencji autorskiej.

Na wstępie, Kosuth próbuje wykazać nierealność założeń i dążeń filozofii. Powołując się na autorytet tradycji empiryczno-analitycznej, stwierdza, iż „filozofia «kontynentalna» nie jest warta poważnego rozważania”³². Wydaje się, że gest ten ma na celu oczyszczenie sztuki z naleciałości filozoficznych – zakwestionowanie wszelkich roszczeń filozofii do uprawnionego wypowiedania się na temat sztuki. Kosuth uważa bowiem, że „dwudziesty wiek zapoczątkował epo-

³⁰ Zob. J.-L. Nancy *Le Sens du monde* Paris 1993 s. 190–193.

³¹ J. Kosuth *Sztuka po filozofii* wyd. cyt. s. 256.

³² Tamże, s. 240.

kę, którą nazwać można «końcem filozofii i początkiem sztuki»³³. Zauważmy jednak, że w samej tej deklaracji wyzwolenia się sztuki od filozofii pojawia się wyrażenie, które wchodzi w rezonans z Heideggerowskim „końcem filozofii i zadaniem myślenia”. Paradoks ten przybiera jeszcze na sile w momencie, gdy Kosuth zwraca ostrze swej krytyki przeciwko Heglowi, a jednocześnie podsumowuje swoją własną propozycję intelektualną stwierdzeniem, w którym słychać żywe echa Heglowskiej filozofii: „w dziejach człowieka, po filozofii i religii, sztuka okazać się może tym przedsięwzięciem, które zaspokajając będzie to, co w innych epokach nazywano «duchowymi potrzebami człowieka»³⁴. Trudno o bardziej wyraźne powtórzenie/odwrócenie schematu Hegla.

Nie jest to jedyny przypadek, gdy w tekście Kosutha pojawiają się założenia, struktury bądź rozstrzygnięcia, które występują też na gruncie filozofii Hegla. Kosuth korzysta z nich, świadomie lub nieświadomie, choć poddaje je też pewnym charakterystycznym modyfikacjom, zbliżając się w ten sposób do koncepcji romantyków jenajskich. O ile więc Hegel mówi w swojej filozofii o procesie samoprezentacji idei, czyli tego, co określa też mianem ducha, pojęcia lub absolutu, a sztuka jest jednym z miejsc lub etapów tego procesu, o tyle u Kosutha mamy do czynienia z absolutem, którym jest sama sztuka, z samoprezentacją sztuki jako swej własnej idei. O ile w filozofii Heglowskiej sztuka jest zmysłową prezentacją idei, o tyle dla Kosutha sztuka jest prezentacją – mimo wszystko zmysłową, choć jest to zmysłowość zniesiona w znaku – samej idei sztuki. Nie tylko te „odstępstwa” stanowią zresztą o jego bliskości względem romantyków jenajskich. Ważny punkt styyczny wyznaczałaby też idea sztuki będącej swą własną teorią oraz dzieła obejmującego refleksję nad warunkami możliwości swego wytworzenia³⁵. Jeszcze ściślejsza analogia polegałaby na tym, że w ujęciu romantyków, a dokładniej w ich koncepcji fragmentu – koncepcji sztuki jako fragmentu samej siebie – każdy fragment jest inną definicją fragmentu, zaś u Kosutha każde dzieło sztuki jest inną definicją sztuki. Jak bowiem pamiętamy, „sztuka jest definicją sztuki”.

W samym tym zdaniu można jednak usłyszeć też lekko zniekształcone echo Hegla. Jak wiadomo, Heglowski proces samorozwoju absolutu podlega uregulowanej, wewnętrznej konieczności. Poszczególne fragmenty czy też etapy historycznego rozwoju rzeczywistości są generowane przez absolut, który prezen-

³³ Tamże, s. 241.

³⁴ Tamże, s. 256.

³⁵ Przykładem takiej refleksji nad warunkami możliwości wytworzenia dzieła sztuki może być realizacja Kosutha w przygotowanej przez Seta Siegelauba w 1968 roku konceptualnej książce–wystawie *The Xerox Book*: w ramach swojej wypowiedzi Kosuth wyszczególnił wszystkie elementy składające się na produkcję książki – zob. G. Dziamski *Przełom konceptualny...* wyd. cyt. s. 24.

tuje się w nich i poprzez nie dochodzi do coraz doskonalszego samopoznania – do coraz pełniejszej samodefinicji. I czyż Hegel nie przystałby na stwierdzenie, iż „absolut jest definicją absolutu”? Czyż nie zgodziłby się, że jest on „definiendum”, wyłaniającym z siebie swe kolejne „definiensy”, „podmiotem” generującym szereg własnych „orzeczeń”?

Określenia te odsyłają już do analogii, jaką Kosuth przeprowadza między sztuką a zdaniem analitycznym: „formy sztuki są formami najbliższymi zdaniom analitycznym z tego względu, że tak jak zdania analityczne wiarygodność zyskują w sposób swoisty i że nie odnoszą się do niczego (oprócz sztuki)”³⁶. Kosuth powołuje się przy tym na Alfreda J. Ayera, według którego „zdanie jest analityczne wówczas, gdy jego ważność zależy wyłącznie od definicji zawartych w nim symboli”³⁷. Ayer reinterpretuje w ten sposób Kantowskie ujęcie zdania czy raczej sądu analitycznego. Warto by jednak powrócić na chwilę do definicji samego Kanta. W *Krytyce czystego rozumu* czytamy, że sąd analityczny to taki sąd, w którym „orzeczenie *B* należy do podmiotu *A* jako coś, co jest (w sposób ukryty) zawarte w pojęciu *A*”³⁸. Sformułowanie to pozwala lepiej dostrzec paradoksalną i – jak można sądzić – niepożądaną konsekwencję analogii wskazanej przez Kosutha, a mianowicie: podważenie i zniwelowanie radykalnej historyczności sztuki. Określenie sztuki mianem zdania analitycznego oraz ten bardzo szczególny rodzaj zdania analitycznego, jakim w kontekście wywodu Kosutha staje się stwierdzenie „sztuka jest definicją sztuki”, powodują bowiem, że poszczególne dzieła jako kolejne definicje sztuki stanowią niejako orzeczenia, z góry zawarte w swym podmiocie i wypływające z niego w sposób konieczny i logiczny, na zasadzie rozwijania ukrytych w nim implikacji. W historii sztuki opartej na modelu zdania analitycznego nie może więc być miejsca na przypadek, zdarzenie i to, co nieprzewidywalne. Uderzająco przypomina ona natomiast historię jako samorozwój Hegłowskiego absolutu – podmiotu absolutnego, który wyłania z siebie swe kolejne orzeczenia, coraz lepiej się w nich definiuje i poznaje, aż osiąga samopoznanie...

Rozwińmy tę analogię. U Hegla absolut osiąga kres swego rozwoju w momencie samopoznania. „Koniec sztuki” jest zaś zamknięciem etapu, na którym to sztuka stanowi najdoskonalszą dostępną postać, najlepszą definicję absolutu. U Kosutha oba te elementy – to znaczy koniec historycznego procesu rozwoju absolutu oraz koniec sztuki – nakładają się na siebie i ulegają utożsamieniu; tak jak u romantyków jenajskich, absolutem jest tu ostatecznie sama sztuka. Na bazie stwierdzenia, iż „sztuka jest definicją sztuki” Kosuth zarysowuje w swym

³⁶ J. Kosuth *Sztuka po filozofii* wyd. cyt. s. 249.

³⁷ Cyt. za: tamże.

³⁸ I. Kant *Krytyka czystego rozumu* R. Ingarden (tł.) Kęty 2001 s. 59.

tekście następującą narrację: kolejni artyści nowocześni realizowali dzieła, które były zdaniami sformułowanymi w kontekście sztuki i stanowiły pewne komentarze na jej temat oraz propozycje określenia jej natury. Co więcej, robili to najczęściej nieświadomie – w czym można by zapewne dostrzec swoistą chytrłość rozumu historii sztuki³⁹. Propozycja określenia natury sztuki, jaką przedstawia sam Kosuth, to znaczy analityczne zdanie „sztuka jest definicją sztuki”, zarówno wpisuje się w ten proces i jego logikę, jak też je przekracza. Opisuje bowiem samą tę logikę, odsłania sam mechanizm rządzący historią sztuki jako historią aktów określania natury sztuki. O tyle też jest zwieńczeniem i końcem tej historii, jest aktem i wyrazem samopoznania sztuki jako procesu samodefinicji, procesu prezentacji idei sztuki – prezentacji sztuki jako jej własnej idei. Okazuje się więc, że Kosuthowskie *dictum* nie pozostawia w tej kwestii nic do zrobienia przyszłym artystom. Choćby zaproponowali w swoich dziełach nie wiedzieć jak nowatorskie i bezprecedensowe sposoby definiowania sztuki, to i tak będą wpisywali się w ramy jego własnej (meta)definicji sztuki – sztuki jako procesu samodefiniowania. Nawet negując tę definicję, i tak będą ją z góry potwierdzali. Mamy zatem pat – i to iście heglowski.

W tekście pojawia się jednak również fragment, w którym czytamy, że „wartość» poszczególnych artystów po Duchampie ocenić można wedle tego, na ile zakwestionowali naturę sztuki; inaczej mówiąc, wedle tego «co *dodali* [added] do koncepcji sztuki», do stanu, który istniał zanim się pojawili”⁴⁰. Występujące tu pojęcie „dodawania” czegoś nowego do „koncepcji sztuki”, wydaje się podważać poręczną analogię między sztuką a zdaniem analitycznym. Przywodzi za to na myśl inną analogię, a mianowicie między sztuką a zdaniem – czy raczej sądem syntetycznym. Jak bowiem pisał Kant, sądy syntetyczne „dodają do pojęcia, będącego podmiotem, orzeczenie, które nie było w nim wcale pomyślane i nie mogło być [z niego] wyprowadzone przez jego rozbiór”⁴¹. Skoro orzeczenia nie zawierają się w podmiocie i nie dają się z niego wyprowadzić, lecz „dodają” się do niego, to nie mogą być przezeń determinowane w swym istnieniu, kształcie i charakterze. Gdybyśmy więc podjęli tę analogię sztuki

³⁹ Pozwala to Kosuthowi dokonać takiej oto (re)interpretacji dokonań Jacksona Pollocka: „Doniosłość Pollocka polega na tym, że malował na luźnych płótnach poziomych względem podłogi. *Nie jest* ważne, że później te zakapane płótna napinał na ramy i zawieszał równoległe do ściany. (Inaczej mówiąc, w sztuce liczy się to, co do niej *się wnosi* nie zaś przyswojenie sobie tego, co już istnieje). Jeszcze mniej ważne dla sztuki jest pojęcie «samo-ekspresji» sformułowane przez Pollocka, ponieważ tego rodzaju subiektywne sensory użyteczne są wyłącznie dla tego, kto jest w nie uwikłany osobiście. »Specyficzna« jakość owych sensów wyklucza je z kontekstu sztuki” – J. Kosuth *Sztuka po filozofii* wyd. cyt. s. 251–252.

⁴⁰ Tamże, s. 247.

⁴¹ I. Kant *Krytyka czystego rozumu* wyd. cyt. s. 59.

i sądu syntetycznego, to moglibyśmy uznać, że podmiotowi, jakim jest sztuka, orzeczenia się przydarzają, przychodząc z zewnątrz, spoza niego. W takiej sytuacji nie należałoby jednak mówić ani o „dodawaniu”, ani o syntezie: podmiot nie może wówczas asymilować, absorbować czy też integrować w sobie swych orzeczeń. Muszą one być zdarzeniami, które wystawiają sztukę na nieprzewidywalne transformacje, każdorazowo poddają ją eksternalizacji i eksperymentowi, czyniąc ją – wciąż na nowo – obcą dla samej siebie.

Czy cokolwiek może być więc „dodane” do koncepcji czy też pojęcia sztuki po stworzeniu przez Kosutha (meta)definicji: „sztuka jest definicją sztuki”? Czy cokolwiek może się sztuce przydarzyć? Weźmy taką oto przykładową definicję sztuki oraz artysty, przedstawioną w 1971 roku przez Anastazego B. Wiśniewskiego: „Wszystko jest sztuką, oprócz tego, co już jest. Wszyscy są artystami, oprócz tych, którzy już są”⁴². Tę nieco enigmatyczną refleksję można niewątpliwie interpretować jako krytyczną trawestację conceptualnych propozycji i wypowiedzi, typową dla kontestatorskiej postawy Wiśniewskiego⁴³. Można też widzieć w niej wyraz na wskroś nowoczesnego dążenia do tego, by odrzucić uznane, spetryfikowane formy artystyczne i doszukiwać się sztuki poza nimi, w tym, co nie-artystyczne, zwyczajne, pospolite, codzienne i anonimowe. Nade wszystko jednak warto ją odczytać dosłownie, skupiając się na zawartym w niej paradoksie: sztuka jest wszystkim oprócz tego, czym już jest. Jest tym, co rozciąga się poza jej granicami. Jest więc tym, czym nie jest. A zatem: jest poza sobą. Sztuka jest poza sobą – i to samo tyczy się artystów.

Z jednej strony definicja Wiśniewskiego wciąż wpisuje się w ramy Kosuthowskiej koncepcji sztuki jako samodefiniującego się podmiotu absolutnego, w narrację o sztuce będącej prezentacją swej własnej idei – prezentacją idei (jako) swej „sobości”. Z drugiej strony w dosłowności swej paradoksalnej formuły stwierdzenie polskiego artysty zarysowuje całkiem inną możliwość podejścia do sztuki. W tym ujęciu, sztuka nie prezentuje idei, nawet idei samej siebie, lecz raczej swe bycie poza sobą. Odwołując się do Nancy’ego, można by też powiedzieć, że sztuka prezentuje wówczas „to, co nie jest <ideą>: ruch, nadchodzenie i zdarzenie, przechodzenie, bycie w procesie wchodzenia w obecność”⁴⁴ – „krok”, „bieg”, „skok”, „pęd” i „opadanie”, „przychodzenie i odchodzenie”, „*transire*”⁴⁵. Sztuka nie ma „sobości”, a ściślej biorąc – jej „sobość” zawiera się właśnie w byciu poza sobą: w byciu, wciąż na nowo, czymś innym niż jest ona „sama w sobie”. To, że sztuka prezentuje swe bycie poza sobą, oznacza więc, że

⁴² A. Wiśniewski, druk ulotny opublikowany w trakcie „Zjazdu Marzycieli” czyli IV Biennale Form Przestrzennych Elbląg 1971.

⁴³ Zob. A. B. Wiśniewski *Zeznania kontestatora* Elbląg 1971.

⁴⁴ J. L. Nancy *Les Muses* wyd. cyt. s. 157.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 156.

wchodzi ona w relację z nieprzewidywalnym zewnątrzem i uobecnia się jako zdarzeniowe – skokowe i zaskakujące – przechodzenie w coś innego.

...

Skończoność sztuki powoduje, że za każdym razem istnieje ona jako coś-innego-niż-sztuka. Zaświadcza o tym historia jej sposobów użycia, wcieleń i figur: sztuka jako życie, sztuka jako doświadczenie, sztuka jako anty-sztuka, nie-sztuka i meta-sztuka, sztuka jako praktyka duchowa, sztuka jako filozofia, sztuka jako polityka, sztuka jako krytyka i praktyka społeczna, sztuka jako aktywizm, sztuka jako edukacja, sztuka jako nauka, sztuka jako prakseologia, sztuka jako sztuka kontekstualna, sztuka jako produkcja wiedzy, sztuka jako instytucja, sztuka jako towar i lokata kapitału, sztuka jako pataekonomia, sztuka jako karnawał, sztuka jako gra, symbol i święto, sztuka jako medium sztuki, sztuka jako idea, a nawet – sztuka jako sztuka, sztuka jako taka... To samo dotyczy zresztą różnych figur artysty (i artystki): artysta jako wytwórca, artysta jako antropolog, artysta jako etnograf, artysta jako terapeuta społeczny, artysta jako archiwista, artysta jako esteta, artysta jako polityk, artysta jako historyk, artysta jako anomalista, artysta jako prowokator, artysta jako trickster, artysta jako anarchista... Sztukę, która doświadczyła i wciąż na nowo doświadcza swej skończoności, określa zatem struktura „bycia-jako”. Obok rozmnożenia i hybrydyzacji typów praktyk artystycznych⁴⁶, to właśnie ona jest dziś sensem „końca sztuki”.

An Art of Being Outside of Itself

„The end of art” means that art is marked by finitude, thrown into finitude and given over to its presentation. Finitude implies a lack of totality, the impossibility of closing one's being in oneself, and, therefore, the necessity of being in relation, of being outside of oneself. Art that presents finitude is an art of being outside of itself. This means that every time there is art, it exists as something other than itself. This structure of „being-as” seems to be one of the main effects and meanings of “the end of art”. These theses are developed by way of an analysis of Hegel, the Jena Romantics, Danto and Kosuth's text *Art after Philosophy*.

Tomasz Załuski – e-mail: tzałuski@toya.net.pl

⁴⁶ Zob. T. Załuski *Modernizm artystyczny i powtórzenie...* wyd. cyt. s. 208–219 oraz *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* T. Załuski (red.) Łódź 2010.