

# Stephen Melville

---

## "Doświadczenie" w latach sześćdziesiątych

---

Sztuka i Filozofia 26, 37-53

---

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Stephen Melville*

## „DOŚWIADCZENIE” W LATACH SZEŚĆDZIESIĄTYCH<sup>1</sup>

### 1

Z pewnością tekst „Ciężar myśli” Nancy’ego nie jest w ogóle napisany na temat rzeźby, a co dopiero rzeźby Richarda Serry. Nie chciałbym też utrzymywać – mimo że pokusa jest nie do odparcia – iż jest on w nią wpisany, lub jak Nancy to czasem ujmuje: „wypisany” na pracach Serry. A jednak chcę podkreślić, że estetyczne doświadczenie *Grawitacji* Serry może stać się integralną częścią odczucia znaczenia i doniosłości tekstu Nancy’ego. Oto jak Nancy konkluduje:

To jest raczej wspaniała gęstość wspólnego przeznaczenia, która jest wydobywana na światło dzienne, na nasze światło, to całkowity ciężar wspólnoty równych, która nie wypytywa z miary, ale z niezmiernalnej nieprzezroczyści znaczenia, które jest znaczeniem wszystkiego i każdego (i nikogo). Potrzeba nam sztuki – jeśli to jest „sztuka” – grubości, ciężaru. Potrzebujemy figur, które raczej ciążą w stronę dna, aniżeli się z niego wyciągają. Przebijają je i ukazują je. Potrzebujemy myśli, która by była masą uczynioną z prawdy, upadku i stworzenia świata.

Ktoś mógłby zadać rozsądne pytanie, do czego to wszystko nam potrzebne. Nie jesteśmy w stanie udzielić na nie pełnej odpowiedzi – jeśli bowiem ogólne terminy, takie jak wspólnota, wolność, są wystarczająco jasne, odwoływanie się tutaj do nich okazałoby się tylko chybionym, niepotrzebnym nikomu streszczaniem.

Wnikając nieco głębiej w Hegla, chciałbym zainicjować proces odsłaniania i wykładania odpowiedzi na to pytanie, odpowiedzi właściwej dla kontekstu sztuki historii sztuki, i ich instytucji.

### 2

Dlatego też badanie uczuć, które sztuka budzi i budzić powinna, pozostaje całkowicie w sferze nieokreśloności i jest rozważaniem, które abstrahuje od właściwej

---

<sup>1</sup> Jest to tekst jednego z wykładów wygłoszonych przez prof. S. Melville’a w Galerii Zachęta w Warszawie jesienią 2003 r., które towarzyszyły prowadzonym przez niego seminariom w Instytucie Historii Sztuki UW. Tekst został poddany przez redakcję niewielkim skrótom.

treści, i jej konkretnej istoty i pojęcia. Albowiem refleksja skierowana ku uczuciu zadawała się obserwacją subiektywnego doznawania i jego swoistością, zamiast pograżyć się i zagłębić w rzecz samą, w dzieło sztuki, nie dbając o samą tylko podmiotowość i jej stany. Gdy jednak idzie o uczucie, to właśnie ta beztreściowa podmiotowość nie tylko się utrzymuje, ale staje się nawet rzeczą główną – i dlatego to ludzie tak lubią doznawać uczuć<sup>2</sup>.

Otwierające tekst przywołanie Serry niewątpliwie zaowocowało uwy-pukleniem znaczeń słów „abstrakcyjny” i „konkretny” figurujących w przytoczonym wyżej fragmencie wstępu do *Wykładów o estetyce* Hegla. Lecz zanim zajmimy się tymi słowami, być może dobrze by było poświęcić nieco uwagi ostatniemu, miażdżącemu zdaniu, które mówi o tym, dlaczego „ludzie tak lubią doznawać uczuć”. Dodaje ono pikanterii temu, co bywa często odczuwane jako właściwa Heglowi, nieugięta kostyczność (i być może w ten sposób pokazuje, na czym ta kostyczność polega). Uważnemu czytelnikowi przypomnieć może także inne miejsca w piarstwie Hegla, w których pobrzmiewa ten właśnie ton – jak na przykład uwagę (również wstępną) w *Fenomenologii ducha*, mówiącą o tym, że „absolut, gdyby sam w sobie i dla siebie nie był już i nie chciał być w naszym posiadaniu, kpiłby sobie na pewno z takiego fortelu”<sup>3</sup>. Chociaż motywem przewodnim tych dwóch uwag jest dochodzące z głębi poczucie, że w powyższych ujęciach zagubiona zostaje specyfika naszego doświadczenia, prawdopodobniej łatwiej nam będzie usłyszeć istotny modernistyczny ton tego poczucia w sformułowaniu pochodzącym z *Wykładów o estetyce*. W zamiłowaniu do odczuwania uczuć daje się rozpoznać wariant – a nawet wczesną zapowiedź – motywu, który przenika nasze próby uporania się z tym, co modernistyczne i który był różnie wypowiedzany: jako skupienie i rozproszenie, efektowne widowisko i znudzenie itd. W tym miejscu w sposób szczególnie pragnę go zestawić ze słynną uwagą Clementa Greenberga:

Wiemy co się stało z taką aktywnością jak religia, która nie mogła skorzystać z kantowskiej, immanentnej krytyki po to, by znaleźć usprawiedliwienie dla samej siebie. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że sztuki znajdują się w takiej samej sytuacji jak religia. Gdy wszystkie zadania, których mogły się one podjąć z powagą, zostały zanegowane przez Oświecenie, one same zaczęły robić wrażenie, jakby miały zostać zasymilowane z czystą i prostą rozrywką, a sama rozrywka – jakby miała zostać zasymilowana, tak jak religia, z terapią<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. A. Landman, Warszawa 1964, s. 58.

<sup>3</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. A. Landman, Warszawa 1963, s. 94.

<sup>4</sup> C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, t. 4, University of Chicago Press, Chicago 1995, s. 86.

Jest to jedno z tych miejsc, w których Greenberg trafia w sedno i żaden fragment jego rozważań nie wskazuje na to, że „rozrywce” daje on pierwszeństwo przed „terapią”.

Istnieje więcej wymiarów znaczeniowych, które ujawnić może ta sekwencja – jeden ze szczególnie interesujących miałby charakter foucaultowski i odnosiłby się do tego, że to, co najpierw pojawia jako swego rodzaju pofolgowanie sobie w uczuciu, okazuje się na koniec środkiem dyscyplinującym je (...). Każda jednak analiza wiodąca przez poczucie znaczenia tej sekwencji będzie musiała zmierzyć się ze sposobem, w jaki ogranicza się ona do „ja”, implikując zarazem pewne załamanie się znaczenia sztuki. Czasem sami odnajdujemy się w stanie walki z naszym własnym odczuwaniem i dochodzimy do wniosku, że nie jest to zły stan, że musimy wytłumaczyć się lub pokazać, dlaczego nie zostało to dotychczas potraktowane jako swego rodzaju wyzwolenie i, w szczególności, jako zdobywanie bądź ponowne zdobywanie dostępu do tego, co w sumie zawsze jest czymś własnym doświadczeniem.

Z tej to racji może nas dosięgnąć Hegłowski żądło: kimże jest G.W.F. Hegel, żeby mówić w ten sposób o moim przywiązaniu do uczuć? Jakież zajmuje on miejsce, żeby pozwalać sobie poprawiać lub umniejszać to, co należy do mnie, jest przeze mnie odczuwane i przypuszczalnie odczuwane tak a nie inaczej z racji określonego sposobu mojego bycia w świecie, który równie dobrze zawierać może w sobie wszystkie kolejne sposoby, na jakie ja jestem światu narzucony lub przezeń uciskany lub nawet go pozbawiony w wymiarach, które może zawierać w swoich mechanizmach samo „zanurzenie” i „sondowanie”, choć prawdopodobnie może on o nich nie wiedzieć, choć mógłby przeciwstawić je imputowanej mi pustce. W tych pytaniach dają się oczywiście rozpoznać podstawowe formuły znanego protestu skierowanego przeciwko Clementowi Greenbergowi, wymierzonego być może w ogóle przeciwko pozycji „krytyka”: Kim on jest, by mi mówić, co ma mi się podobać, żeby wypowiadać się za mnie w kwestii tego, co mi się podoba? Warto zauważyć, że te zadane tutaj pytania nie dotyczą (przynajmniej nie w pierwszym rzędzie) sztuki lub piękna czy Kanta, ale „doświadczenia”, tzn. zarówno posiadania go, jak i wyrażania.

Prawdą jest jednak to, że Hegel ma na uwadze to szczególne zjawisko, które nazywamy „doświadczeniem estetycznym” i że w następnym paragrafie to właśnie na uogólnieniu jego kantowskiej wersji jako „specyficznego poczucia piękna i określonego zmysłu piękna” – spocznie ciężar jego ataku. Godne jest zatem zauważenia, że odchodzi on tutaj od słowa

„doświadczenie”, lecz w dalszym ciągu ujmuje tę kwestię za pomocą terminu „poczucie”. Hegel używa słowa „doświadczenie”, jak – by posłużyć się czymś więcej, aniżeli tylko przykładem, w podtytule do *Fenomenologii ducha*: „Nauka o doświadczeniach świadomości” – w sformułowaniu, w którym wyraźnie pobrzmiewać winno zarówno połączenie „nauki” (*Wissenschaft*) i „doświadczenia”, jak i wieloznaczność dopełniaczy pozwalających odczytywać całą frazę jako swego rodzaju rozwijanie będącego jej sednem pojęcia „świadomości” („świadomość” rozumiana raczej nie jako to, czego mamy doświadczenie, ale to, co posiada doświadczenie jako swój istotny wymiar; podobnie doświadczenie raczej nie jako to, co możemy ogarnąć nauką, lecz to, co posiada swego rodzaju naukę, a w sposób niejawną samo nią jest).

Ten sposób potraktowania Hegla pozwala odsunąć poczucie relatywnej pustki takiego terminu, jak „Absolut” i zacząć się zbliżać do centralnych kwestii jego filozofii, które lepiej oddaje taki zwrot, jak „system wolności”. Tymczasowo uznaję „system wolności” za równozakresowy z urzeczywistnioną nauką o doświadczeniach świadomości, a to będzie znaczyło, że wiedza u Hegla jest w sposób konieczny głęboko styczna z rzeczami, o których możemy powiedzieć albo jako o rozpoznanych, albo uznanych; styczna z tym, jak dochodzimy do świadomości zamieszkania świata i współmieszkania z innymi osobami lub z tym, że jesteśmy zdolni twierdzić, iż świat jest naszym domem. Najdalej idące ambicje filozoficzne Hegla w pewnym sensie współgrają z bardziej partykularnymi ambicjami estetyki kantowskiej – jak gdyby „system” Hegla był rezultatem przeciągnięcia kantowskiej systematyzacji wiedzy głębiej osadzonej w tradycji z uwagi na jej własną podstawę.

Z tej perspektywy dobrze widać, jakie znaczenie nadał Hegel w przytoczonym wyżej fragmencie słowom takim, jak „abstrahować” i „konkretny”. Najczęściej używanym przez niego synonimem pojęcia „abstrakcyjny” jest „jednostronny”, podczas gdy „konkretny” to jego ulubiony termin używany w odniesieniu do tego, co jest wielostronne i dlatego w pełni dające się wyartykułować. „Wolność” wyobrażona jako przeciwieństwo „systemu” jest w tym sensie abstrakcyjna; zaś „wolność” pojmowana jako coś, co posiada system, tj. złożony, wielostronny porządek ograniczeń, instytucji i dyskursów, które są „konkretne”, ma kształt świata, w którym działa, i przestaje się jawić jako forma ucieczki od niego<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> To jest oczywiście to, co rozumiemy przez określenie „niemiecka idea wolności”; zawsze pożytecznie jest przypomnieć uwagę Kanta na temat gołębia, który błędnie sobie wyobraża, że łatwiej by mu się latało, gdyby powietrze nie stawiało oporu.

W krótkim artykule zatytuowanym „Kto myśli abstrakcyjnie?” Hegel daje następujący przykład:

Stara, twoje jajka są zgniłe! – powiada kupująca do przekupki. Co takiego? – odpowiada przekupka. Moje jajka są zgniłe? Pani sama jest zgniła! To pani mi tu mówi o moich jajkach? Czy to nie pani ojca – tego włóczęgę – zeżarty wszy, czy to nie pani matka uciekła z Francuzami, a babka umarła w szpitalu? (...) Krótko mówiąc, nie zostawia na niej suchej nitki. Myśli ona abstrakcyjnie i wnioskuje o kupującej wedle jej chustki, kapelusza, koszuli itd., a także wedle palców i innych części ciała, a także wedle jej ojca i całej rodziny, a to wszystko jako kara za przestępstwo, jakim było uznanie jej jajek za zgniłe<sup>6</sup>.

Ten sam jad, w sposób nieco mniej rzucający się w oczy, przenika także drugi Heglowski opis, nawet jeszcze bardziej sarkastyczny, dotyczący dość typowej praktyki sprowadzania przestępcy do jego przestępstwa: „To jest abstrakcyjne myślenie: widzieć w mordercy jedynie abstrakcyjny fakt, że jest on mordercą i przy pomocy tej prostej cechy anulować całą resztę jego ludzkiej istoty”<sup>7</sup>.

Jeśli abstrakcyjność tego rodzaju jest równa „zwykłej subiektywności”, konkretna obiektywność, którą Hegel przeciwstawia tamtej – czy to ujęcie mordercy jako konkretnej osoby, która zrobiła konkretną rzecz w równie konkretnym kontekście czy też „badanie głębin” dzieła sztuki – przyjmuje nie tyle formę odrzucania tej subiektywności na bok, ile formę prośby o to, by potraktowała się ona poważnie i wzięła pod uwagę nie tylko swój przypadkowy moment, lecz także siebie samą.

We „Wstępie” do *Fenomenologii ducha* zyskuje to postać tego, ile jest i nie jest poważne w chwilach naszego sceptycyzmu, wyobraźmy sobie, że takie momenty nie powinny zostać poskromione ani pominięte,

<sup>6</sup> G.W.F. Hegel, „Kto myśli abstrakcyjnie?”, tłum. Z. Kuderowicz (w:) Z. Kuderowicz, *Hegel i jego uczniowie*, Warszawa 1984, s. 274.

<sup>7</sup> (Tłum. za wersją angielską)

Przeciwstawny takiej redukcji przykład, który proponuje Hegel, może przypominać nam szczególne, by tak rzec, foucaultowskie, uniesienie w trakcie pisania tego tekstu w roku 1807 lub 1808:

„Kiedyś słyszałem coś zupełnie innego na temat prostej, starej kobiety pracującej w szpitalu, która usunęła abstrakcyjność mordercy i wyniosła go do życia dla honoru. Odcięta głowa została umieszczona na szafocie, słońce świeciło. Jak pięknie, powiedziała, słońce łask Pana oświeca głowę Skazańca!... Ona wyniosła ją z kary na szafocie do słonecznej łaski Boga, i zamiast dokonać pojednania za pomocy fiołków i sentymentalnej próżności, ujrzała go okrytego łaską w silniejszym słońcu”.

(Uwaga Hegla dotycząca „fiołków i sentymentalnej próżności” odnosi się do pewnych, współczesnych mu praktyk, które uznaje on za przedstawienie „odwrotnej abstrakcji” w redukowaniu człowieka do zbrodniarza.)

lecz że powinno się w nie wniknąć i to wniknąć szczegółowo; to, czego „Wstęp” odmawia, to wykonanie kroku, dzięki któremu można by sobie pozwolić na abstrahujące przejście od jakiegoś szczególnego momentu, w którym nauka zawodzi, do uznania, że nauka zawodzi w ogóle – do ruchu, w którym pozwalamy na to, by nasze doświadczenie, jego szczegółowe momenty, przedmioty i konsekwencje, stały się dla nas utracone.

W efekcie to, o czy była mowa powyżej – osobliwy przywilej naszej subiektywności mówi nam coś niecoś o motywach takich kradzieży, jak te opisane na dwóch wspomnianych przykładach – może sprawiać wrażenie podjęcia przez nas próby samopowstrzymania się od całkowitego zburzenia wiary w możliwość wiedzy.

Hegel nazywa to „strachem przed prawdą” i daleki jest od twierdzenia, że taki strach pozbawiony jest podstaw i racji: to, co przeciwstawia on abstrakcyjnej subiektywności, faktycznie będzie ją ciągle od nowa nie do poznania przekształcało. Taka transformacja jest niemożliwa do poznania dla tych, którzy przede wszystkim mają i chcieliby mieć uczucia okazujące się tylko samoposiadaniem i utrzymywane kosztem doświadczenia, którego mimo że nie tworzą, to jednak są dla niego uznawane za znaczące.

Niewątpliwie można przyznać, że stanowisko, jakie zajmuje Hegel wobec Kanta, jest niesprawiedliwe, że to uczucie, na które ukierunkowuje się Kant, zostaje dokładnie wyróżnione przez właściwą mu bezinteresowność, przez fakt, że głos, który ono we mnie znajduje, jest nie tylko moim głosem. Ani też nie jest nigdy głosem skierowanym tylko do ciebie.

## 3

Przedmiotem moich rozważań dotyczących sztuki chcę teraz uczynić następującą myśl Hegla: sztuka, o tyle, o ile w dalszym ciągu jawi się jako sztuka – tzn. w dalszym ciągu jest znaczącym momentem myśli – jest tym, co w sposób konieczny zawieszono zostaje między dwoma swymi końcami, między swą realizacją (klasyczną, rzeźbiarską) i swym (romantycznym, malarskim, rozbitym) pęknięciem, w związku z czym ukazuje się ona w dziwnej relacji zarówno do swych własnych norm, jak i do tego, co może znać swoją własną historią.

Uważam, że jako myśl o sztuce, jest to bardzo bliskie twierdzeniom Nancy’ego, zwłaszcza tym, w których mówi on, że „historia sztuki jest historią, która już na samym początku się wycofuje... Można by powiedzieć: za każdym razem sztuka jest radykalnie inną sztuką (nie tylko inną formą, innym stylem, ale inną «istotą sztuki»)... lecz jednocześnie za

każdym razem jest wszystkim tym, czym jest, całą sztuką taką, jaką w końcu jest ona sama w sobie”<sup>8</sup> i w tym, że „sztuka zawsze była śladem”.

Jako pewien pomysł na temat Hegla – odczytania czy aktualności jego refleksji – moja myśl zmierza ku wypowiedzi Nancy’ego zatytułowanej *Hegel: The Restlessness of the Negative*, w której czytamy, że „to, czego się oczekuje od myśli, to nic innego niż: nie dawać za wygraną, wpisując absolut w terażniejszość, nie poddawać się i ciągle od nowa podejmować wysiłek zmierzający do tego, by żadna terażniejszość, jakikolwiek miałaby kształt (przeszły, terażniejszy lub przyszły), nie została zabsolutyzowana”<sup>9</sup>.

Wyraźnie widać, że ta ostatnia uwaga robi użytek z terminu, na który kładłem nacisk, mówiąc o twórczości Serry.

Jeśli jednym z problemów jest to, że być może będę kiedyś sobie zadawał pytanie, czy aby zanadto nie chciałem, by niezobowiązujące użycie przez Serrę zwykłego słowa udźwignęło więcej, niż pozwala na to zdrowy rozsądek, to innym zgoła problemem jest uznanie tego słowa za coś w rodzaju klucza do Hegla, pewne ujęcie sedna jego filozofii. Warto zauważyć, że faktyczne użycie przez Hegla tego słowa, ogólnie rzecz biorąc, ma charakter częściej przymiotnikowy aniżeli rzeczownikowy – nie „Absolut”, ale przykładowo, „Wiedza Absolutna”. „Absolut” nie jest nazwą rzeczy, którą ktoś może posiadać lub nie, albo miejsca, do którego ktoś może znaleźć dostęp lub nie, ale raczej jakościowym określeniem czegoś: „Wiedza Absolutna” jest nie tyle – ogólnie rzecz biorąc – szczególną wiedzą różną od innych systemów wiedzy, ile wiedzą, która wkroczyła w wyjątkową relację z samą sobą.

To – jak sądzę – powinno nas zdziwić. Tak dalece, jak jesteśmy, dość słusznie, skłonni wziąć Absolutną Wiedzę za określenie pewnego rodzaju wiedzy różnego od innych jej rodzajów, będziemy mniej lub bardziej naturalnie nazywać te inne rodzaje wiedzy „względny” i tym sposobem skłonni będziemy traktować wiedzę w jej absolutności jako wiedzę bez odniesienia, a w efekcie uznać, że znaczy to, iż nie ma ona nic poza sobą. Ten wniosek nie może być całkowicie błędny: w pewien

<sup>8</sup> Jean-Luc Nancy, *The Muses*, tłum. P. Kamuf, Stanford University Press, Stanford 1996, s. 87. Przypis tłumacza do końcowej elipsy Nancy’ego podkreśla dosłowne echa *Tombeau pour Edgar Poe* Mallarmégo: „Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change...”.

<sup>9</sup> Jean-Luc Nancy, *Hegel. The Restlessness of the Negative*, tłum. J. Smith, S. Miller, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002, s. 28. Warto może usłyszeć „ne rien céder sur l’inscription de l’absolu dans le present” („Inquiétude”, s. 42) jako Nancy’ego odpowiedź na rewizję Lacanowskiego żądania „ne rien céder sur le désir”.



sposób ujmuje on całą gamę uwag Hegla, które wskazują na postawienie znaku równości między wiedzą absolutną i pewną postacią głębokiego samorozpoznania; oczywiście pobrzmiewa w tym echo rozpowszechnionego uznawania Heglowskich postulatów za śmiertelnie totalizujące, pozbawiające nas świata i możliwości, dokładnie wtedy, kiedy postuluje się ich narodziny (i w samym momencie postulowania), i wreszcie za ofiarowujące nam nie faktyczne pojęcia naszej wolności, ale raczej radykalne uwięzienie, któremu cała tradycja posthegłowskiej myśli – Marks, Kierkegaard, Nietzsche i Bataille – zdaje się głośno przeciwstawiać.

Nie są to wyobrażenia lub intuicje, z których łatwo można zrezygnować. Nie pasują one, jak sądzę, ani do tego, o co chodzi u Hegla, ani do faktycznych podstaw naszego buntu. Może to znaczyć, że będą one w końcu wymagały dalszych diagnoz – możemy, na przykład, chcieć wreszcie zrozumieć, jak i dlaczego tak chętnie wyobrażamy sobie różne sposoby zamieszkiwania świata jako porównywalne do form uwięzienia.

Nancy idzie śladem Heideggera, odczytując „absolut” (*the absolute*) jako „absolucję” (*absolvement*), „oczyszczenie” lub, przymiotnikowo, jako „o(d)-czyszczony” (*ab-solved*) – uwolniony od – i, w efekcie, skłania się ku hegłowskiemu użyciu tego słowa. Tak więc, gdy czyta się w *Encyklopedii...*, że „Duch nie jest bezwładnym bytem, lecz, przeciwnie, absolutnie niespokojnym”<sup>10</sup>, to w interpretacji Nancy’ego „absolutnie” znaczy po prostu „niespokojny” (*restless*), jak gdyby oba te słowa były przedzielone zwykłym, wyjaśniającym przecinkiem, i jak gdyby „niepokój” (*restlessness*) był nazwą relacji, przez którą Duch odnalazł swoje o-czyszczenie (*absolution*), swoją absolutność (*absolutness*)<sup>11</sup>. Jeśli spoczynek nazwiemy miejscem, które Duch jednocześnie opuszcza i w którym przebywa, będąc w stanie ruchu, który sam sobą powoduje, to Duch jest tylko w absolucji, to znaczy w tej wewnętrznej relacji i poza nią nie istnieje. Nancy zatem pisze o tym, jak gdyby dla Hegla „ekspozycja i eksplikacja czyniły z siebie części tego, co rzeczywiste i były ruchem bycia w sobie i dla siebie. Ekspozycja, eksplikacja lub interpretacja są (cytując teraz Hegla) «samoekspozycją tego, co absolutne i ukazaniem tego, co jest»”<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Tłum. za wersją angielską.

<sup>11</sup> J.-L. Nancy, *Hegel...*, op. cit., s. 6. To jest jeszcze dosłowniejsze we francuskiej wersji cytatu z Hegla, który przytacza Nancy: „L’esprit n’est pas quelque chose qui est en repos, mais bien plutôt ce qui est absolument sans repos” („Inquiétude”, op. cit., s. 9).

<sup>12</sup> Ibidem, s. 10, tłum. za wersją angielską. Francuskie tłumaczenie Nancy’ego brzmi „la propre exposition de l’absolu et la monstration par lui-même de ce qu’il est” („Inquiétude”, op. cit., s. 17).

Ten absolutny niepokój nie jest tylko tym, na co wszystkie rzeczy są mniej lub bardziej przypadkowo wystawione; jest on tym, dzięki czemu rzeczy w ogóle istnieją, strukturą ich samo-ukazywania się. Nie zaskakuje zatem fakt, że niektóre sposoby, w jakie Nancy ujmuje tę kwestię, są podobne do mniej lub bardziej przemilczanych opisów tego, co Hegel musiał dostrzec w *Krytyce władzy sądenia*:

Jednostkowość linearna (pojedynczość) nie współlistnieje, lub raczej jej współlistnienie jest identyczne z jej podniesieniem, to znaczy, z jej punktowością, a zatem z jej negatywnością. Tym, co ustanawia to, co różne i je identyfikuje, jest separacja. Myśl penetruje rzecz i wkracza, dzieląc ją; penetracja rzeczy przez myśl jest jej opróżnianiem. Rzecz pomyślana jest rzeczą wydrążoną, pozbawioną zazwyczaj jej właściwej zwartej przyległości do nieznaczącego bycia. Tylko jako myśl, spenetrowana przez myśl, kwiat kwieci się kwiatem, lecz ten kwiat jest kwiecieniem swojej negatywności, zawłaszczony przez samą siebie.

Chcąc rozpoznać w tym pogłós refleksji Kanta – symbol kwiatu dzielimy z Mallarmém – winniśmy zobaczyć, jak heglowski niepokój, Nancy’ego ruch ciągłej eksterioryzacji, świat rozwijający się *partes extra partes*, odpowiadają dokładnie zarówno sposobowi, w który Kantowski sąd o pięknie liczy się jako odkrycie tego, jak możemy być zadowoleni w świecie, jak i konieczności jego wzniosłego dodatku. Rozpoznawanie innego obrazu przenikającego ten fragment, wnoszącego tu niepełną egzemplifikację, która w rozwinięciu pojawia się w innym miejscu tekstu Nancy’ego – to rozpoznawanie rzeczy, która jest lita i nieprzenikalna, która jest rozłupana myślą jako warunkiem jej narodzin z łona zwartego przylegania i brutalnego bycia, która jest jak kamień, jak to, co jeden filozof może postawić przed nami, prosząc, byśmy to poznali, wewnątrz i na zewnątrz, a z kolei inny filozof pozwala sobie tylko znaleźć to jako leżące na drodze, tak samo jak mleko znajduje się tylko w dzbanku, ptak w powietrzu, liść na wietrze lub rzecz w sobie samej (to znaczy, rzecz już dla siebie samej lub poza sobą, kamień przemieniony w kwiat) – rozpoznawanie tego wszystkiego w tekście Nancy’ego może być sposobem na wskazanie powiązań ze szczególnymi kształtami współczesnej sztuki – kub wydrążony w galerii lub przez nią, nie-miejsce poza swym miejscem, udawany kub, który każe odczytywać swoją nieprzenikalność jako związek z sobą samym i zewnętrżnością (dziwny zbieg tego, co zwarte i brutalne oraz tego, co rozłamane).

I tak jak heglowskie odrzucenie, prawdopodobnie z racji pojmowania na sposób kantowski estetycznego uczucia, było – jak wszystkie początkowe uwagi Hegla ukierunkowane na Kanta – zwyczajną retoryką, to

jego dojrzała myśl, gdy podejmuje kwestię tego, jaki podmiot i gdzie może odkryć siebie jako coś innego niż on sam, jako (na przykład) jednostkowość, nośnik pojedynczego sądu, którego nie może posiadać, korzysta, jak się wydaje, właśnie z refleksji Kantowskiej.

Wpisywanie tego, co absolutne w terażniejszość – heglowskie zadanie Nancy'ego – oznacza uznawanie terażniejszości za

moment jednocześnie jak każdy inny, przemijający jak każdy inny i w każdy inny oraz moment, który uchwytuje siebie jako moment. To jest moment absolutnej myśli jako takiej: jako absolucji (*absolvement*) i o-czyszczenia (*absolution*), co ma znaczyć jako rozwiązywania, odrywania i obnażania – a nie jako absolutyzacji. To absolucja rozdzielania i powiązania: w tym samym momencie wszystko jest rozdzielone i połączone, wszystko jest tylko rozdzieleniem i połączeniem. To tę absolucję Hegel nazywa „historią”.

Wpisany w terażniejszość absolut jest zawsze kwestią zarówno konieczności, jak i anarchii, co można uznać za właściwe Nancy'emu przeformułowanie heglowskiego „systemu wolności”.

Chciałbym zaznaczyć, że wszystko to jest absolutnym czytaniem Hegla – tak na swój sposób bliskim czystemu cytowaniu go, jak ten tekst jest bliski czystemu cytowaniu Nancy'ego. To, co nadaje obu propozycjom charakter czytania, to sposób wsłuchiwania się, którego się domagają, kadencja i gra rytmu i składni, do których przestrzegania nawołuje sam Hegel w *Fenomenologii ducha* każdego, kto czyta jego zdania, jego spekulatywne sądy o tyle, o ile w sposób konieczny tworzą one tekst – materię zdania po zdaniu, w której w każdym nowym zdaniu – odbija się echem to, z czego ono wyrasta. Przedmiotem lektury Nancy'ego jest właśnie taki Hegel, którego pisanie pozostaje wystawione na czytanie i którego to czytanie w odpowiedni sposób stwarza możliwość udzielenia odpowiedzi na fakt istnienia poezji i przeznaczenie rzeźby. Nie ma innego Hegla, którego można by odczytywać, jakkolwiek sam Hegel może usilnie chcieć sobie wyobrazić, że odnalazł drogę do wystarczająco lekkich słów, że odnajdujemy siebie – rozpoznajemy i odnajdujemy – zebranych wokół jego myśli tak jak Grecy, jak to sobie wyobrażał, odnajdywali siebie w zgromadzeniach wokół własnych i boskich rzeźbiarskich wizerunków.

Powiedziałem, że to, co robi Nancy, jest absolutnym odczytywaniem Hegla, co nie znaczy, że nie jest to również krytyką. Nie chodzi jednak o krytykę myśli Hegla jako takiej. Jest to pokazywanie tej myśli i jej ciężaru, ciężaru jako niestosowności stosownej dla niego w sposób absolutny – jak gdyby ta myśl miała zatracić w swych słowach je same lub to, co w ich słownej egzystencji wiąże je z rzeczami spoza ich znaczenia.

Poprzez to wszystko krytyka ta oferuje pewien model samokrytycyzmu. Stanley Cavell pisał, w sposób, który musiał być również obecny w krytyce sztuki Micheala Frieda, o szczególnym rodzaju filozoficznego krytycyzmu, który jest wywołany przez różne sposoby, w jakie „ja” wkracza na własną drogę; osobiście uważam, że krytyka Hegla prowadzona przez Nancy’ego jest sama w sobie aktem takiej właśnie zaproponowanej samokrytyki, jako że taka, na gruncie heglowskim, po prostu musi istnieć. Grunt ten polega na tym, że sam podmiot jest zawsze efektem swego ruchu na zewnątrz – jest swą własną krytyką i oddzieleniem od siebie samego, zanim stanie się sobą samym:

Duch nie jest czymś oddzielnym – ani od materii, ani od natury, ani też od ciała, od przypadkowości, ani od zdarzenia – ponieważ sam nie jest niczym innym jak oddzieleniem. Jest oddzieleniem jako otwarciem relacji. Znaczy to również, że relacja nie przydarza się później wcześniej danym osobliwościom, lecz że, przeciwnie, osobliwości i relacja są jednym i tym samym darem<sup>13</sup>.

W dalszym ciągu mam zamiar podsunąć następujące myśli: po pierwsze, że jest to najlepsze znaczenie, jakie można nadać „samokrytyce” przywołanej przez Greenberga i szczególnie przez Frieda w „Art and Objecthood”, i po drugie, że wymieniony tekst odegrał ważną rolę częściowo dlatego, że podjął problem w szczególnie przełomowych okolicznościach, w których postulat, że sztuka przede wszystkim ma być konsekwentny i bardzo na rzeczy – w których ten temat, a zatem i przedmiot historii sztuki, został podany w wątpliwość i otworzył przez to drogę tej właśnie kwestii.

#### 4

Napisany w 1967 r. tekst Michaela Frieda „Sztuka i obiektywność” („Art and Objecthood”)<sup>14</sup> jest równie znany, co problematyczny. Sława tego tekstu zasadza się na sile, z jaką doprowadził on do zaognienia tego rodzaju pytań, które jak wcześniej wspominałem – były skierowane do Greenberga; chodzi o pytania typu: Jak Fried śmie twierdzić, że wypowiada się za mnie w ten sposób? Łączy się to wyraźnie z tym, co być może jest najtrudniejsze w samym tekście, tj. z faktem, że nie jest on

<sup>13</sup> J.-L. Nancy, *Hegel...*, op. cit., s. 19.

<sup>14</sup> Ten tekst był wiele razy przedrukowywany i wchodzi w skład niedawnego wyboru jego pism z lat sześćdziesiątych: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago 1998, gdzie użytecznie zestawiono go z kilkoma blisko z nim związanymi tekstami, szczególnie z „Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons” oraz z dłuższym retrospektywnym tekstem Frieda.

prawie niczym więcej niż opisem doświadczenia przez Frieda pewnych dzieł. To, że temperatura wokół tego tekstu rośnie zawsze tak szybko, po części wyraźnie wiąże się z jego silnie polemicznym tonem, podejrzewam jednak, że koniec końców ma to więcej wspólnego z kolejną, szczególną trudnością, taką mianowicie, że większość tych, którzy podnoszą kwestię mówienia za nich, akceptuje jednak opis Frieda odnoszący się do jego własnego doświadczenia jako dobrze pasujący do ich własnego – tylko że w znamienitej większości chcą oni mieć prawo do tego, by dojść do innych konkluzji niż Fried, dojść do innego osądu<sup>15</sup>.

Powiedziałem, że „Art and Objecthood” jest prawie wyłącznie sprawozdaniem z doświadczenia Frieda. Mniej prosty i oczywisty jest szereg odwołań do opisów doświadczeń artystów, z którymi autor nie chce się spierać; faktycznie, Fried uznaje je za dość dokładne i pozwalające mu wyartykułować swoje własne doświadczenie, jak również wskazać argumenty za tym, że doświadczenie to nie jest właściwe tylko jemu. W tym sensie nie spiera się on z Donaldem Juddem, Robertem Morrisem, Danem Flavinem, Tonym Smithem i innymi. Oczywiście pozostaje jednak z nimi w pewnym konflikcie<sup>16</sup>. Można racjonalnie przypuszczać, że to ma być własna, wewnętrzna dla tekstu wersja dziwnego porozumienia z wieloma, jak się zdaje, czytelnikami, którzy jednakowo chcą zaakceptować opis tego doświadczenia i pomimo tej akceptacji jednocześnie pozostać z Friedem w konflikcie.

Najpełniejszą wersję tego, co jawi się jako Friedowska perwersyjna afirmacja autorskich opisów dzieł, ostro przez niego krytykowanych, zobaczyć można, gdy cytuje on obszernie opis Tony’ego Smitha dotyczący doświadczenia, które przeżył na nieukończonyj autostradzie New Jersey Turnpike. Fragment ten jest dość znany, lecz warto spojrzeć nań raz jeszcze po to, by zobaczyć to, co wyczytuje w nim Fried<sup>17</sup>.

Kiedy uczyłem w Cooper Union w pierwszym roku lub dwóch pierwszych latach 50., ktoś powiedział mi, jak się dostać na niedokończonyj autostradę New Jersey Turnpike. Wziąłem trzech studentów i pojechałem z okolic Meadows do New Brunswick. Panowała wtedy ciemna noc i nigdzie nie było świateł ani oznaczeń

<sup>15</sup> Por. szczególnie dosłowny przykład: Thierry de Duve: „Wystarczy podążać za analizą Frieda krok po kroku i jednocześnie odwracać jego sąd o wartości...”, (w:) *Essais datés I, 1974–1986*, Editions de la Différence, Paris 1987, s. 179.

<sup>16</sup> Być może wiele mówi fakt, że studenci niebędący w stanie wytyczyć własnej drogi przez skomplikowaną architekturę tego tekstu i grę głosów często to źle rozumieją – nie jest to jednak całkowitą porażką w czytaniu.

<sup>17</sup> W kwestii dyskusji na ten temat por. „Art and Objecthood”, s. 157–159.

poobczy, linii, barier, nie było tam po prostu niczego z wyjątkiem ciemnej nawierzchni przesuwającej się pośród krajobrazu równin, okolonego odległymi wzgórzami, jednakże punktowanego kominami, wieżami, oparami i kolorowymi światłami. Jazda była odkrywczym doświadczeniem. Droga i większość krajobrazu były sztuczne, a jednak nie mogłyby zostać nazwane dziełem sztuki. Z drugiej strony, dało mi to coś takiego, czego sztuka nigdy nie zrobiła. Początkowo nie wiedziałem, co to jest, lecz efektem tego stało się wyzwolenie się z wielu poglądów, które wcześniej wyznawałem na temat sztuki. Zdawało mi się, że istnieje rzeczywistość, która nie znalazła żadnego wyrazu w sztuce.

To doświadczenie na drodze było czymś zaplanowanym, ale społecznie nierozpoznanym. Pomyślałem sobie, powinno stać się jasne, że to koniec sztuki. Po takim doświadczeniu większość obrazów wygląda bardzo malarsko. Nie ma żadnej możliwości obramowania tego, co po prostu trzeba przeżyć. Później odkryłem porzucone pasy startowe w Europie – porzucone dzieła, surrealistyczne krajobrazy, coś, co nie miało nic wspólnego z żadną funkcją, stworzone światy bez tradycji. Zacząłem dostrzegać sztuczny krajobraz pozbawiony poprzedzającego go kulturowego tła.

Wyobraźmy sobie, co wrogo nastawiony krytyk mógłby zrobić z takim fragmentem. Opowieść Smitha mogłaby być, jak można przypuszczać, zaatakowana za to, że nie dotyczy sztuki, którą ma objaśniać lub uzasadniać. Równie dobrze mogłaby być zaatakowana jako sprawozdanie z jakiegoś (moralnie lub estetycznie) „złego” doświadczenia rodzącego również (moralnie lub estetycznie) „złą” sztukę. Mogłaby też być uznana za w pewnym sensie fałszywą lub wprowadzającą w błąd, za mitotwórczy wysiłek lub coś w tym rodzaju, a nie za opis tego, co rzeczywiście przydarzyło się Smithowi. Każda z tych możliwości, jak prawdopodobnie i inne, może przypominać to, co robi Fried z tym fragmentem – druga jest prawdopodobnie najbardziej kusząca, pierwsza – najmniej, mimo że może się wydawać dziwnie najbliższa temu, co on faktycznie czyni. Najbardziej jednak prostym i bezpośrednim opisem procedury Frieda jest stwierdzenie, że on wcale nie atakuje tego fragmentu, a tylko go afirmuje.

Oto, co pisze:

To, co, jak się zdaje, odkryło się przed Smithem tamtej nocy, to była malarska natura obrazu – a nawet, można rzec, konwencjonalna natura sztuki. A to Smith zdaje się rozumieć nie jako ukazanie nagiej istoty sztuki, ale jako obwieszczenie jej końca. Jak się zdaje, według niego nie ma sposobu, by „obramować” to doświadczenie na drodze, sposobu, by nadać mu sens w pojęciach sztuki, zrobić z niego sztukę, przynajmniej taką, jaka ówczesnie istniała. Raczej, „to po prostu trzeba przeżyć” – kiedy to się dzieje, takim, jakim to zwyczajnie jest. (Liczy się tylko samo to doświadczenie.) Nie ma w tym sugestii, że jest to w jakikolwiek sposób problematyczne.

O ile Smith stwierdza, że doświadczenie nie miało nic wspólnego ze sztuką, to Fried pracuje nad tym, by czytelnik usłyszał je w taki sposób,

w jaki ewidentnie ono nie jest lub też nie było słyszalne dla samego Smitha<sup>18</sup>. A jeśli Smith potem wykonuje prace, w których chce powtórzyć lub uchwycić to doświadczenie, *niemające nic wspólnego ze sztuką*, to chyba rzeczywiście wystarczy Friedowi powiedzenie, że te prace faktycznie to czynią. Nazywa on różnicę, nie dokładnie między sobą samym a Smithem, lecz między Smithem i samym sobą, tj. między słowami Smitha a jego słyszeniem ich lub między jego słyszeniem ich i naszym ich odczytywaniem – różnicą we „wrażliwości” – to ostatnie słowo prawdopodobnie więcej znaczy w kontekście sobie właściwego, nieco starszego wyakcentowania pewnego rodzaju pobudzonej receptywności aniżeli jako bezpośredni znacznik czegoś takiego jak stan, sytuacja lub, dajmy na to, nastrój.

Ujmując to jak najprościej: Smith myśli, że miał jakieś doświadczenie i że wypływają z tego pewne sprawy. Fried myśli, że Smith nie miał tego doświadczenia i że słowa, które mają być jego świadectwem, są świadectwem tylko dlatego, że dzięki nim on je stracił, dzięki nim odciął się od tego doświadczenia – są one jego odmową obrania miary doświadczenia.

Można pomyśleć, że Tony Smith już mniej więcej wie, przeczuwa, że słowa, które jest zmuszony odnieść do tego, co się stało, nie będą w stanie temu sprostać. Jednak argument Frieda biegnie w przeciwnym kierunku – słowa mogą sprostać doświadczeniu; Smith nie może sprostać własnym słowom, a przez to nie może sprostać doświadczeniu. Dzieło stanowi kontynuację i monumentalizację tej niemożności, która jest zapewne zamierzona w taki sam sposób, w jaki są lub nie są zamierzone słowa Smitha, w jakie one wycofują się z siebie. Wewnątrz tańca protestującego (oponującego) czytelnika spoza tekstu i skrytykowanego w nim artysty, można by usłyszeć pytanie: „Jak Michael Fried śmie mówić za mnie?”, głębiej sięgający strach lub gniew, który znajduje dla siebie inny wyraz: „Jak śmiesz mnie słuchać?” – Nietrudno będzie sobie wyobrazić odpowiedź Frieda: „Jeśli nie możesz poważnie zaoferować swych słów, tj. tak, żebym miał je słyszeć, to co mam ci powiedzieć? I cóż innego możesz uczynić z sobą samym, jak tylko mocno trzymać się swojej pustki?”.

Jeśli jakiś szczególny, wielki dramat rozgrywa się na kulturalnej scenie Ameryki w latach sześćdziesiątych, to być może streszcza się on właśnie w tym, co powyżej opisane. Nie jest to dramat nowy – Emerson,

---

<sup>18</sup> Pośród wczesnych czytelników tekstu Frieda, Robert Smithson jako jedyny, lub prawie jedyny, wychwycił ten moment.

de Tocqueville i James, wszyscy oni formułują na różne, im właściwe sposoby pytanie, czy i jak amerykańskie odczuwanie może znaleźć drogę prowadzącą do amerykańskiego doświadczenia – i z pewnością nie ma powodów, by myśleć, że wkrótce będziemy mogli udzielić pozytywnych odpowiedzi na te pytania; istotnie, bardziej niż kiedykolwiek kusi teraz możliwość powiedzenia, że jedynym kształtem, jaki amerykańskie doświadczenie, jak się zdaje, może dla siebie znaleźć, jest kształt doświadczenia utraconego, zaprzeczonego lub odrzuconego. I, jeśli mamy kontynuować myśli Hegla, to również będzie oznaczać to niezrealizowaną, zaprzeczoną lub odrzuconą wolność. (Nie mam na myśli jedynie ani nawet głównie sztuki. I teraz nie wiem, gdzie „Ameryka” się zaczyna i kończy.)

Ale dlaczego to jest tak bardzo uznawane – przez Smitha, przez lata sześćdziesiąte, przez nas – za wyzwolenie? A tak mało za strach (przed prawdą, doświadczeniem, twoim słyszeniem mnie)?

## 5

Niepowodzenie lub odrzucenie doświadczenia samo jest oczywiście zarówno szczególnym momentem w naszym doświadczeniu, jak i jednym z jego stałych, ogólnych wymiarów: doświadczenie, możemy powiedzieć, wszędzie samo siebie zdradza, jest po prostu zarazem oddawaniem siebie, jak i swym własnym poświadczaniem. To znaczy, między innymi, że Friedowi w tym miejscu nie wolno po prostu odejść od pracy Smitha lub jego słów, lecz że jest zobowiązany podjąć ich wyzwanie dokładnie tam, gdzie Smith od tego ucieka. Następny akapit tak się zaczyna: „Ale jakie było doświadczenie Smitha?”, a dalej stara się pokazać, jak to doświadczenie jest doświadczeniem zamykania się na „ja”, jego redukcji do podmiotu, która nie może być niczym innym niż wprowadzeniem samego siebie w zakłopotanie. Warto prawdopodobnie zauważyć, że czyniąc to, Fried podejmuje na nowo i rewiduje fundamentalne rozróżnienie Greenberga na sztukę i jej doświadczenie z jednej strony, a kicz i jego bazowanie na efekcie doświadczenia – z drugiej.

Istnieje przynajmniej parę interesujących sposobów scharakteryzowania tej demonstracji. Ten, który najbardziej interesuje Frieda i mniej lub bardziej systematycznie przenika całość „Art and objecthood” dotyczy tego, jak tekst ten traktuje kwestię, czym musiało być dla Smitha doświadczenie sztuki, by mogło ono uchodzić za odkrycie – Fried w istocie rzeczy twierdzi, że Smith musiał zawsze uważać malarstwo za coś, co



się liczy z racji tego, co kryje się za lub w nim, powiedzmy za jego „znaczenia”, i że obraz był w tym sensie czymś, czego Smith faktycznie nigdy nie widział.

Druga charakterystyka, ocierająca się o pewne koncepcje, za pomocą których inni krytycy i historycy chcieli sformułować bardziej pozytywne tezy na temat minimalizmu, pociągałaby za sobą uznanie doświadczenia Smitha za takie, które uczestniczy w jakiejś formie w kantowskiej wzniosłości z właściwym jej odsyłaniem swego świadka wstecz do nieosiągalnych dotąd źródeł „ja”. Można pomyśleć, że Fried może to zaakceptować w całej pełni, lecz że zauważyłby on zdecydowanie, iż tym sposobem odkryta i głoszona oryginalność w dalszym ciągu pozostaje u Kanta otwarta na rozróżnienie między sensem i nonsensem lub między otwieraniem ścieżki imitacji i zwyczajnym trzymaniem się z boku jako potwierdzeniem czystej niemożności jej odzyskania. (...)

Zatrzymałem się na tych dwóch charakterystykach, ponieważ podczas gdy pierwsza dokładnie wpasowuje się – lub zdaje się wpasowywać – w ogólne rozumienie zarówno Frieda, jak i Greenberga jako „kantowskich formalistów”, druga uwypukla to, jak daleko ten formalizm jest od razu uwikłany w przejście w stronę bardziej złożonej pozycji Hegla i jak daleko minimalizm czyni to przejście dosłownym.

„Art and Objecthood” nadal funkcjonuje, ponieważ jest, w pewnym sensie, dowodem minimalizmu<sup>19</sup>. Jak to Hegel ujmuje we wstępie do *Wykładów o estetyce*: „Zadaniem filozofii jest bowiem rozważanie przedmiotu z punktu widzenia konieczności, i to mianowicie nie tylko konieczności subiektywnej, czyli zewnętrznego porządku, klasyfikacji itd., lecz konieczności własnej immanentnej natury przedmiotu”<sup>20</sup>.

Jest to ważną cechą gramatyki heglowskiego dowodu, że nie rezygnuje on z dowodzenia czegoś przeciwnego; faktycznie, typowym elementem heglowskiego dowodzenia jakiegoś przedmiotu jest podjęcie dowo-

<sup>19</sup> Ta uwaga powinna być ujęta na tle niedawnego studium Jamesa Meyera na temat praktyk i wystaw, które, jak twierdzi, ukonstytuowały to, co my uznajemy za minimalizm, a w szczególności w związku z dwiema jego tezami: 1) przez większą część swej aktywnej historii minimalizm był „debatą, sporem, jeśli można tak powiedzieć (...) zmiennym «znaczącym», którego znaczenia zmieniały się zależnie od momentu i kontekstu jego użycia”; 2) Fried swym „Art and Objecthood” „przemienił dotąd pole sporów w spójną całość; faktycznie... mniej lub bardziej wymyślił minimalizm dla późniejszych krytyków”. Por. J. Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven 2001.

<sup>20</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, op. cit., s. 22.

dzenia jego przeciwności, co przeważnie przyjmuje postać odkrywania większego przedmiotu, do którego dowodu początkowy przedmiot istotnie należy – na przykład dla Hegla sztuka jest elementem w dowodzie myśli. Dowód sztuki jest specyficzny, ponieważ jest dowodem niemożliwego przedmiotu<sup>21</sup> (...) i tym sposobem jest zawsze przeprowadzony tylko jako akt krytyki i tylko w akcie krytyki. Jeśli udało mi się ukazać sens tego, to równie sensowne wydaje się mówienie o historii sztuki i jej obiektywności jako takich, które mogą udzielić odpowiedzi na takie właśnie idee krytyki i dowodu, a zatem jako o przedmiocie do ponownego wypracowania poprzez konkretność konstytuujących go momentów i instancji.

*To jest kwestia, jak pisze Nancy, pozwolenia absolutowi na ekspozowanie samego siebie. Żądanie, by nie rezygnować z wpisywania absolutu w terażniejszość w taki sposób, by żadna terażniejszość, bez względu na formę (przeszłą, terażniejszą, przyszłą) nie była zabsolutyzowana, jest żądaniem nieustającego dowodu doświadczenia, że terażniejszość winna być odkryta jako taka, jako niespokojne napięcie otwarte między półcieniem spełnienia a groźbą nagłego, gwałtownego wezbrania<sup>22</sup>.*

Przełożył Mateusz Salwa  
tłumaczenie przejrzała Magdalena Borowska

<sup>21</sup> Por. przyp. 2.

<sup>22</sup> J.-L. Nancy, *Hegel...*, op. cit., s. 10, 28, 27.