

Ewa Bobrowska

Ironia - wzniosłość - wizualność, czyli o amerykańskich dekonstrukcjach derridiańskiego parergonu

Sztuka i Filozofia 31, 24-45

2007

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Ewa Bobrowska

IRONIA – WZNIOSŁOŚĆ – WIZUALNOŚĆ, CZYLI O AMERYKAŃSKICH DEKONSTRUKCJACH DERRIDIAŃSKIEGO PARERAGONU

„Jestem za sztuką, która dojrzeła, sama o tym nie wiedząc (...). Jestem za sztuką, która bierze formę z linii samego życia”¹ – twierdzi Claes Oldenburg w swoim manifeście komentującym projekt sklepu na 107 East 2nd Street w Nowym Jorku, wykonanego wraz ze sprzedawanymi tam towarami z malowanego gipsu. Nieprzypadkowym założeniem była tu tandeta wykonania – oznaka ironicznego zanegowania autentyczności, która niejako wymyka się podporządkowaniu kulturowej czy jakiegokolwiek innej użyteczności. Wydźwięk takich działań staje się ironiczny dzięki wyeksponowaniu jałowości powtórzeń, raczej komicznych niż patetycznych.

Jestem za teorią „zwróconą przeciwko sobie”, dla której „sztuka jest pytaniem, a nie daną” – deklaruje David Carroll, teoretyk spod znaku szkoły z Irvine², twierdząc, że odpowiedzią na najnowsze zwroty w sztuce powinno być otworzenie się teorii na krytykę od strony samej sztuki. Filozofowie z kręgu Critical Theory Institute, tacy jak: Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson czy Joseph Hillis Miller, podejmują próby przesunięcia restrykcyjnie zakreślonych granic poszczególnych dyscyplin, poddając analizie relacje między dziełem sztuki a estetyką, dziełem literackim a krytyką czy między systemami filozoficznymi i lingwistycznymi. Nadrzędnym celem podejmowanych badań jest wypracowanie nowego stanowiska, odpowiadającego aktualnym wyzwaniom stawianym naukom humanistycznym również przez działania artystyczne.

Zgodnie z przedstawionymi wyżej założeniami, przedmiotem moich dociekań będzie odczytanie wybranych dzieł współczesnych twórców amerykańskich w świetle postmodernistycznej filozofii rozwijającej się w Stanach

¹ W. Włodarczyk (red.), *Sztuka świata*, t. 10, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996, s. 95.

² Określenie „szkoła z Irvine” pojawia się w opracowaniu Anny Burzyńskiej „Teoria (prawdziwie) krytyczna (Szkoła z Irvine: efekty postrukturalistycznej krytyki teorii)”, opublikowanym w *Pamiętniku Literackim* w 1996 roku. Odnosi się ono do badaczy związanych z Instytutem Teorii Krytycznej, powstałym w latach osiemdziesiątych na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine (Critical Theory Institute, Irvine, UCI), jednym z najważniejszych ośrodków współczesnej postmodernistycznej amerykańskiej myśli estetycznej, krytycznoliterackiej i filozoficznej. Wśród filozofów i badaczy związanych z ośrodkiem w Irvine należy wymienić: Jeana-François Lyotarda, Jacquesa Derridę, Fredrica Jamesona oraz Johna Hillisa Millera i Davida Carrola. Ośrodek w Irvine stał się drugim po Yale University amerykańskim centrum, gdzie kontynentalna filozofia postmodernistyczna znalazła pełną rację bytu, wraz z jej celowo interdyscyplinarnym charakterem, przejawiającym się w programowym postulacie zacierania granic między filozofią a innymi dziedzinami, w tym przede wszystkim krytyką literacką i samą literaturą. Szczegółowe informacje dotyczące założeń prowadzonych badań można znaleźć na stronie internetowej Instytutu: <http://www.humanities.uci.edu/critical/>.

Zjednoczonych, w szczególności w oparciu o koncepcje dwóch francuskich myślicieli, związanych przez pewien czas z Uniwersytetem w Irvine: Jacquesa Derridy i Jean-François Lyotarda, oraz współczesnych filozofów amerykańskich: Richarda Rorty'ego i Paula de Mana. Zasadniczymi kategoriami analizy w tym tekście będą traktowane współrzędnie pojęcia ironii i wzniosłości, które wiążą ze sobą interesujące mnie dyskursy: artystyczny i krytyczny.

Dwudziestowieczna awangardowa tendencja do negowania dotychczasowych założeń i poszukiwania ciągle nowych form ekspresji artystycznej, nawet za cenę działań świadomie autodestrukcyjnych, antyestetycznych, antyracjonalnych czy antyetycznych, wymaga zastosowania adekwatnych kategorii analizy. Z tego powodu za podstawowe instrumentarium, jakie wydaje się zasadne dla próby odczytania sposobu oddziaływania sztuki w wielu jej aspektach, przyjmę pojęcia ironicznego dystansu oraz negatywnego przedstawienia, które są charakterystyczne dla estetyki wzniosłości.

Ironia jest nieścisłym powrotem do punktu wyjścia, uwalniającym jedynie pozornie, przez dialog. Nierównowaga sił warunkuje zaistnienie zarówno wzniosłości, jak i ironii, choć umiejscowienie punktów ciężkości jest różne. W ironii podmiot jawi się jako nadrzędny (świadomy względem nieświadomości drugiej strony dialogu), w jego gestii i mocy pozostaje powołanie ironii do istnienia, choć dalsze jej oddziaływanie spełnia funkcję uwalniającą zarówno wobec przedmiotu, jak i podmiotu wypowiedzi (kierkegaardowska „absolutna nieskończona negatywność”). Wzniosłość jest warunkowana istnieniem przedmiotu odniesienia, względem którego doświadczamy własnej małości. W tej konfrontacji podmiot pozostaje bierny, dominująca oraz inicjująca jest strona Innego, Bezgranicznego, Nieogarnionego, Nie-ja, w którym Ja się roztopia, by poznać swoją skończoność. Radość ironii polega na świadomości dominacji, zakłócenia zastanego porządku rzeczy. Koncepcja ironii sokratejskiej wzbogacałaby ten układ o niedookreśloność punktu finalnego, wyrażającą się w otwartości na niewyczerpane możliwości potencjalnych rozwiązań. Nieuchwytna „nieskończona absolutna negatywność” ironii jest punktem, w którym pojawia się miejsce na zaistnienie wzniosłości. Ironia jawi się tu jako siła destabilizacyjna (podobnie jak wzniosłość), inicjowana przez podmiot (tym różni się od wzniosłości), która dzięki rozbiciu zastanego stanu rzeczy daje nadzieję przejścia ku nowemu (skorygowanemu przez ironizację) porządkowi lub prowadzi do nieograniczonej ilości możliwych rozwiązań, uświadamiając podmiotowi jego małość, a więc ewokując uczucie wzniosłości. Estetyka ironii i wzniosłości staje się często estetyką wstrząsu. Szczególnie interesujące będą tu relacje zachodzące między tymi dwiema kategoriami, obserwowane w kontekście sztuki współczesnej. Artyści ery ponowoczesnej często odwołują się do twórczego potencjału i kulturowego zakorzenienia tych pojęć. Pozornie dalekie i niewspółmierne, ironia i wzniosłość współlistnieją na gruncie działań twórczych, sygnalizując ambiwalentną postawę samego twórcy lub niejednoznaczność dzieła. Niejednokrotnie są znakiem dialogu z tradycją czy obecną kulturą. W kontekście zaprezentowanych wyżej założeń, szczegółowej analizie zostaną poddane nurty hiperrealistyczne i nieprzedstawieniowe w malarstwie współczesnym, a także rola przedmiotu w sztuce conceptualnej i pop-artcie oraz w innych działaniach eksperymentalnych, takich jak obiekty opakowane

Christo. Powracające zainteresowanie obiema tymi kategoriami można zaobserwować także we współczesnych tekstach krytycznych. Szczególnie interesujące będą tu: ujęcie pragmatyczne Richarda Rorty'ego, a także poglądy krytyków związanych z Yale University oraz z Critical Theory Institute: Jacquesa Derridy, Jean-François Lyotarda i Paula de Mana.

PARERAGONALNA DYNAMIKA IRONII

W definicjach malarstwa nowojorskiego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, przełomowego dla kształtowania się tamtejszego rynku sztuki okresu ekspresjonizmu abstrakcyjnego i początków pop-artu, widać wyraźne przesunięcia tradycyjnych opozycyjnych punktów ciężkości w obrębie dyskursu sztuki. Autonomiczna dotąd przestrzeń relacji dzieło-widz w sztuce nowoczesnej została, przynajmniej częściowo, zawłaszczona przez mechanizmy, które były jej kiedyś obce. Nowe wypowiedzi artystyczne są teraz kształtowane zgodnie z ironicznym ruchem przeciwstawiania sobie zastanych i ciągle narastających struktur powierzchniowych. Jednym z mechanizmów funkcjonowania kultury naznaczonej zagrożeniem indywidualizmu czy przecuciem śmierci podmiotu jest Jamesonowski pastisz, odpowiednik pustej ironii, polegającej na „nakładaniu stylistycznych masek, posługiwaniu się martwym językiem”³.

Artysta tworzy w ciągłym ruchu samookreślenia, wyznaczania granic między tym, co chce zawrzeć we wnętrzu dzieła, a tym, co zostanie odrzucone. Proces walki o autonomiczność, także w Bloomowskim rozumieniu walki o przestrzeń własną, czystą, wolną od wpływów poprzedników i naleciałości kultury niskiej, jest ruchem niejako podwójnym: ruchem obrony przed tym, co zbędne, co istotowo nie przynależy do wnętrza dzieła czy wręcz zagraża jego harmonii, a jednocześnie ruchem samookreślenia, wytyczenia granic samotności lub – jak pisze wpływowy krytyk sztuki amerykańskiej Clement Greenberg – izolacjonizmem twórcy⁴. Jest więc Derridiańskim ruchem pareragonalnym. Granica oddziela tu wszystko to, co pozostaje na zewnątrz dzieła, jak kantowska draperia, formalnie podobna do samego dzieła, a jednak zasadniczo od niego różna. Rama powinna być podporządkowana dziełu i wtórna w stosunku do niego, konieczna i zawadzająca zarazem. Wyznacza ona miejsce dzieła, określa je, odgranicza, ale i ogranicza, a wręcz przesłania. Czy teoria-rama może stać się rywalem samego dzieła i podstępnie zająć jego miejsce? Takie wątpliwości podnoszą Derrida w *Prawdzie w malarstwie* i J. Hillis Miller w słynnym eseju *Krytyk jako żywiciel i pasożyt*. Relacje między sztuką a teorią czy opakowaniem a ubraniem także wymagają przemyślenia. Być może dzieło nie potrzebuje obramowania – gdy tak twierdzimy, podważamy podstawową funkcję estetyki, ukazujemy bowiem z jednej strony ideologiczną pustkę tkwiącą pod spodem, a z drugiej niezależność obu dyskursów. W tym rozumieniu prawda malarstwa

³ F. Jameson, „Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne”, przekł. P. Czapliński (w:) R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 195.

⁴ C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, t. 4, University of Chicago Press, Chicago-London 1993.

pozostaje w tak niewspółmiernej relacji do prawdy estetyki, jak literalne i metaforyczne znaczenie wypowiedzi ironicznej.

W Derridiańskiej interpretacji paradygmat obramowania i kadru staje się punktem wyjścia do odtworzenia topografii recepcji piękna sztuki, dla którego stałym punktem odniesienia będzie trzecia *Krytyka* Kantowska. Derrida rozróżnia tu kategorię wewnętrzności piękna jako wartości i zawsze pasożytniczy – przywołując terminologię J. Hillisa Millera⁵ – względem piękna dyskurs estetyki, krytyki i filozofii:

„A tymczasem trzeba wiedzieć, o czym się mówi i co dotyczy wartości piękna od wewnątrz, a co pozostaje zewnętrzne wobec jego immanentnego sensu. Ten stały wymóg rozróżniania sensu wewnętrznego (czyli właściwego) i zewnętrznych uwarunkowań przedmiotu, o którym mowa, organizuje wszelkie filozoficzne dyskursy na temat sztuki (...), począwszy od Platona aż po Hegla, Husserla i Heideggera. Zakłada on istnienie dyskursu na temat granicy między wnętrzem a zewnętrzem przedmiotu sztuki. Tutaj będzie to dyskurs na temat obramowania”⁶.

Należy zauważyć, że obramowywanie jest procesem performatywnym, samonapędzającym się ruchem ciągłej progresji ku odbieraniu przestrzeni wciąż nowych obramowań, które tylko pozornie redukują strefę zewnątrz. Jest wyrazem niemocy, a jednocześnie nakazem poszukiwania dalszych analogii, często mylnych, niepełnych. Każdy akt dopełnienia przekształca się w akt negacji, wykluczenia, wyzwalający nową potrzebę obramowywania *ad infinitum*. Rozważając eschatologię bycia u Heideggera, John T. Caputo opisuje podobną progresję – w każdym zakończeniu widzi nadzieję odwróconej logiki nadejścia nowego początku, kiedy to „początek przyszedłby jeszcze raz na końcu, przesiągnąłby koniec”. Caputo zaznacza:

„W eschatologii początek prześciga koniec i przybliża odwrócenie. A zatem myślenie eschatologiczne jest właśnie zdolnością widzenia w tym, co przychodzi, ponownego nadejścia tego, co wczesne. Kiedy to, co wczesne, prześciga (*über-holen*) to, co późne. Owo późne odzyskuje (*wieder-holen*) to, co wczesne”⁷.

Logika parergonalnej *energei* opiera się na iterowalnych próbach wydarcia byciu tego, co już oswojone, wykalkulowane, wymierne; paradoksalnie staje się więc procesem odrzucenia, zanegowania potencjalnego terytorium akcji. Na obramowywanie składają się przeciwieństwa, dwie sprzeczne pary. Każdy wektor zostaje w ruchu naprzemiennym zanegowany przez wektor przeciwstawny. Każda pozytywna wartość parergonu zostaje zanegowana na drodze ku i od jednocześnie, aby nieoczekiwanie doprowadzić z powrotem do punktu wyjścia, który paradoksalnie staje się – jak pisze Derrida – pretekstem do podjęcia kolejnego działania; moment zamknięcia zwiastuje nowe otwar-

⁵ O pasożytniczych współzależnościach między tekstem literackim a krytycznym pisze J. Hillis Miller (krytyk należący do szkoły krytycznej skupionej wokół University of California w Irvine) w swoim słynnym eseju „The Critic as Host” (w:) H. Adams, L. Searle (red.), *Critical Theory Since 1965*, Florida State University Press, Tallahassee 1986, s. 452–468.

⁶ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przekł. M. Kwietniewska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 54–55.

⁷ J.T. Caputo, „Heidegger i Derrida: zimna hermeneutyka”, przekł. T.K. Sieczkowski, *Nowa Krytyka* – strona internetowa, <http://www.nowakrytyka.phg.pl>. Analiza Caputo odwołuje się do esaju M. Heideggera „Powiedzenie Anaksymandra”.

cie, co Kierkegaard nazywa „subiektywną wolnością, (...) dysponującą w każdej chwili możliwością nowego początku”⁸.

W schemacie progresji parergonu są więc zawarte pewne aspekty, które pozwalałyby na szukanie odniesień do kierkegaardowskiego paradygmatu „absolutnej, nieskończonej negatywności”⁹. Analogiczna w wielu punktach wydaje się rola podmiotu twórczego. W kierkegaardowskiej interpretacji ironiczność Sokratesa zasadzała się na takim sposobie budowania linii argumentacji, w którym każdy pojawiający się element uzyskiwał swoje potwierdzenie w wyniku negacji elementu poprzedniego. Konstatacja ta dotyczy stylu prowadzenia dysputy przez Sokratesa, który opiera się na budowaniu konstrukcji nigdy niedomkniętej na dwóch poziomach, ale i przebiegającej w dwóch przeciwstawnych kierunkach, tak, że „to, co mówił Sokrates, zawsze oznaczało coś innego, a to, co zewnętrzne, stale wskazywało na coś innego, coś wręcz przeciwnego”¹⁰ (sposób argumentacji jest analogiczny do ruchu parergonalnego polegającego na ruchu najpierw w jednym, a później w przeciwnym kierunku).

Postawa ironiczna zakłada poczucie czci oraz szacunek dla tajemnicy tego, co ukryte, pozostające poza naszym pojęciowym uchwyceniem. Funkcją ironii jest „ukrywanie i zabezpieczanie, ochrona tego, co Heidegger nazwał niegdyś byciem, przed ostrymi światłami metafizycznego pojęciowania”, jak konkluduje Caputo¹¹. Ironia jako strażnik skrytości staje się ambiwalentną figurą nadziei.

Tym, co według stanowiska Paula de Mana pozostaje „niemożliwe do skonceptualizowania przez definicje”, jest performatywna funkcja ironii, odsłaniająca dodatkowo jej antynihilistyczny wymiar. „Ironia pociesza, obiecuje i usprawiedliwia”, jak zauważa de Man. Niespodziewanie więc ironia jawi się jako antidotum na okrucieństwo świata – tak rodzi się jej kolejny, na gruncie filozofii amerykańskiej, sposób istnienia, ograniczony, co znamienne, jedynie do terytorium sztuki i kultury. Chodzi mianowicie o koncepcję liberalnej utopii Richarda Rorty’ego – system zbudowany w oparciu o podstawę ironizmu powszechnego, związanego w tym ujęciu ze zwrotem od teorii ku narracji, ku krytyce literackiej, a także – jak sugeruje Rorty, nie odwołując się jednak do konkretnej egzemplifikacji – kulturowej. Ironia ma tu być ochroną przed pułapką parergonu jednej książki czy jednego słownika, tyle że ograniczoną wyłącznie do sfery prywatnej (co zdaje się zresztą charakteryzować specyfikę myśli amerykańskiej). Podobną logikę autokreacji prywatności oraz obsesyjnego zainteresowania tym, co szczegółowe i pogmatwane, przypisuje Rorty Derridzie, uważając go za kontynuatora Heglowskiej metody ironicznej, antymetafizyka.

DECENTRALIZACJA DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH

Arena sztuki amerykańskiej drugiej połowy XX wieku jest zaiste na wielu frontach i w różnych aspektach poligonem działania rorty’ńskiej ironii, która nie uznaje jednorodności stylu, a jedynie ustanawia się jako koniecz-

⁸ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przekł. A. Djakowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 246.

⁹ Ibidem, s. 255.

¹⁰ Ibidem, s. 16.

¹¹ J.T. Caputo, „Heidegger i Derrida...”, op. cit.

ność wyboru między możliwie najdalszymi semantycznie słownikami. Niejako zgodnie z życzeniem Rorty'ego działania amerykańskiej awangardy nie przebiegają wedle jednego symptomatycznego wzorca, nie tworzą, jak się wydaje, spójnego systemu wzajemnych odniesień. Ironiczny potencjał, analogiczny do rorty'ańskiej heterogeniczności, która przejawia się w odśrodkowej, choć zarazem świadomej swego zawsze parergonalnego charakteru, sile, rozdziera zwarty, jak mogłoby się wydawać, front działań eksperymentalnych na wiele niezbornych projektów, lyotardowskich *mikronarracji*. Z tego względu amerykańską estetykę *oporu*, którą Adorno rozumie jako strategię przeciwstawiania się „totalizującym tendencjom współczesnej kultury”¹², charakteryzuje symultaniczność często sprzecznych tendencji. Należą do nich m.in.: koncepcja *action painting* Pollocka, idealistyczny abstrakcjonizm Barnetta Newmana i Ada Reinhardta, z założenia immanentna wobec ram ścian muzealnych sztuka konceptualna Roberta Morrisa, Donalda Judda czy Josepha Kosutha, jak również przeciwstawna jej, wyzwolona z oków galerii, dążąca do usystematyzowania nowej *makrokosmicznej* optyki działań twórczych sztuka ziemi (inaczej *arte poverta*) Roberta Smithsona i Waltera De Marii.

Decentralizacja działań wskazuje na obecność dialektycznie nacechowanego procesu rozpadu wewnętrznego sztuki współczesnej, atakującego zresztą również pole teoretycznych dociekań na temat sztuki. Według przekonań Davida Carrola, jednego z głównych przedstawicieli szkoły z Irvine, „hybrydowa” forma krytyki jest jedyną możliwą formą istnienia teorii. Nakaz transgresywności każe obramowującemu ruchowi krytyki artystycznej przekraczać bariery podziałów międzygatunkowych, przydając mu zarazem cech ironicznej nieprzewidywalności.

Należy tu zwrócić uwagę na fakt, że linie podziałów na terenie sztuk wizualnych rysują się często paralelnie do tych wytyczonych przez tradycyjne schematy przedstawieniowości, czego dowodem jest poczesne miejsce, jakie we współczesnym malarstwie przywrócono sprawności warsztatowej. Kult materialności i perfekcji wykonania jest wyrazem pojawienia się silnego bodźca – coraz doskonalszych metod fotograficznego i cyfrowego odwzorowywania rzeczywistości. Paradoksalnie ów punkt mechanicznego zderzenia z rzeczywistością wyzwolił subwersję prądów ekspresjonistycznych, która doszła do głosu w latach sześćdziesiątych na Zachodnim Wybrzeżu, początkowo w malarstwie hiperrealistycznym Eda Ruschy i Ralpa Goingsa. Ironiczny, bo samoświadomy swej ułomności i jałowości dialog z tradycyjną *technē* jest tu dodatkowo uwytklony przez jawnie rzemieślnicze metody pracy. Goings poświęca malowaniu osiem godzin dziennie, pozostawiając wolne weekendy dla rodziny, co pozwala mu osiągnąć wydajność sięgającą ośmiu obrazów rocznie.

Proces odchodzenia malarstwa od obiektywnego mimetyzmu ku rozwiązaniom skrajnie subiektywnym, wyrażonym prawdopodobnie najpełniej w słynnym oświadczeniu Pollocka: „Obraz to ja”, został tu odwrócony w charakterystyczny dla parergonalnej struktury sposób. Spowodowało to w efekcie pozorne domknięcie figury, powrót do momentu narodzin sztuki jako próby utrwalenia

¹² R. Dobrowolski, „Estetyka oporu Theodora W. Adorna”, *Nowa Krytyka* – strona internetowa, www.nowakrytyka.phg.pl.

chwili obecnej, niczym w słynnej rycinie *Początki malarstwa* Anne-Louis Girodet-Trioson, w której, według anegdoty zapisanej w I wieku n.e. przez Pliniusza Starszego, dziewczyna obrysuje cień odchodzącego ukochanego. Moment wyzwolenia od przytłaczającego ciężaru *mimesis* ulega w malarstwie hiperrealistycznym zniesieniu na rzecz kolejnego zbliżenia z otaczającym światem, jednak sens takich działań artystycznych został już w punkcie wyjścia w lapidarny sposób podany w wątpliwość przez obecność precyzyjniejszych i szybszych metod odwzorowania rzeczywistości.

Czy hiperrealizm powinien być odczytywany jako wyraz nostalgii za utraconą figurą rorty'ańskiego metafizyka, szukającego jednej, niezmiennej rzeczywistości w wielości przemijających zjawisk, czy też jest raczej ironicznym przyznaniem się do odczuwanych wątpliwości? Odpowiedź udzielona na to pytanie może wydawać się nie dość jednoznaczna w dziełach Eda Ruschy i Ralpha Goingsa, jednak rysuje się wyraziście w twórczości takich pop-artowskich artystów jak Jeff Koons. Ten ostatni z pełną premedytacją redukuje swoje działania do form wyzywających zarówno lustrzaną powierzchnią zaangażowaną w mimetyczną grę z otoczeniem, jak i kiczowatością, jawnie drwiącą z estetyki kultury masowej, a tu doprowadzoną do swoistego ekstremum. Retoryka pogrążająca się w zabawie, w kreacji nieskończoności refleksów, nie tylko na poziomie wizualności, ale także delokalizacji znaczeniowej, jest ruchem wymierzonym przeciwko systematyzacji, a skierowanym ku sferze niedookreśloności, nieskończonego regresu negacji.

Twórcy tacy jak Koons drażnią przeciętnego odbiorcę pozorną niefrasobliwością w nadbudowywaniu substytutów rzeczywistości. Skonfrontowany z dziełem Koonsa odbiorca sztuki współczesnej staje się nieuchronnie ofiarą nagłego kryzysu tożsamości, podobnego do tego, na który zapada główny bohater *Zagubionego w labiryncie śmiechu* Johna Bartha, klasycznego awangardowego opowiadania tego okresu. Labirynt śmiechu w gabinecie luster w wesołym miasteczku jest u Bartha figurą groteskowych rozproszeń i zniekształceń osobowości, jak też dezorientacji czytelnika skazanego na błądzenie wśród płątaniny obiecujących pozorną ciągłość, a w rzeczywistości niekoherentnych strzępów narracji. Wyobcowanie towarzyszy tu uświadomieniu sobie zagrożenia stanem *wolnej gry*, analogicznym do baudrillardowskiej trzeciej fazy symulacji, kiedy znaczące ostatecznie utracą dotychczasową poddańczo-zależną pozycję w stosunku do swych ontologicznych fundamentów.

„Nieskończona absolutna negatywność” jest zasadą kształtującą charakter działań twórczych, a zarazem charakterologiczną dyspozycję samych twórców, przy czym zasada ta zostaje złagodzona i wysubtelniona w sublimacyjnym procesie transgresji ku niewyraźalnemu. Taka oczyszczona i uwznioślona ironia urasta do metazasady sztuki współczesnej. W swej nieoczyszczonej formie wydaje się jedynie siłą destrukcyjną, bo „ironiczny temperament posunięty do skrajności może rozpuścić wszystko w nieskończonym łańcuchu rozpuszczalników”¹³, konkluduje Paul de Man, pytając o możliwość neutralizacji ironii, ironii okiełznanej, ujętej w ramy, która wie, „gdzie się zatrzymać”, i zna swoje miejsce.

¹³ P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przekł. A. Przybysławski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 256.

Jednym ze sposobów redukcji siły ironicznej jest według de Mana sprowadzenie jej do roli jedynie środka wyrazu artystycznego, innym – skierowanie jej uderzenia w kierunku autoreferencyjnym, co powoduje ruch zwrotny dialektyki w obrębie samego Ja podmiotowego. Obie te strategie zdają się współgrać ze sobą i tworzyć drugie dno, to znaczy konieczną przestrzeń dystansu samoświadomości czy samo-poddania-w-wątpliwość w odniesieniu do Ja jednostkowego twórcy. W sposób niezwykle wyrazisty ma to miejsce w autotematycznych pracach Roberta Morrisa, takich jak *I-Box*, gdzie artysta czyni swoją podmiotowość przedmiotem wystawienniczym. Jest to działanie śmiałe i nieśmiałe zarazem, symptom samouwięzienia w złotej szkatułce dzieła sztuki, ustanowienia podziału wewnętrznego w obrębie „ja jestem” twórcy: artysta staje się obiektem obramowanym, a więc poddającym się krytycznej retoryce zarówno autorefleksji, jak i opinii potencjalnej publiczności. Z drugiej jednak strony, autoprezentacja jest zarazem negatywną redukcją samej sztuki, doprowadza ją bowiem do punktu zerowego, do totalitarnej hegemonii twórczej, kiedy to zaczyna obowiązywać parafraza słynnej absolutystycznej maksymy Ludwika XIV: „Państwo [sztuki] to ja”. W paradoksalny sposób ruch ironiczny zakreślił tu koło i zakończył się synekdochicznym chwytem zastąpienia całości częścią. Artysta podporządkował sobie sztukę, a wręcz uznał ją za zbytę, podstawiając w jej miejsce substytut samego siebie.

Z takim rozumieniem ironii zdaje się współgrać dzieło dwóch brytyjskich artystów Gilberta & Georga, którzy literalnie zrównali czas swojej codzienności z czasem wystawienniczym, po to, by anulować granicę między sztuką a rzeczywistością, utworzyć nie tyle fikcyjną rzeczywistość, ile rzeczywistość fikcji (w prawdziwie baudrillardowskim znaczeniu). Jednak tego typu jawna oczywistość nie może funkcjonować bez odniesienia, zwłaszcza w tak uwikłanym w wewnętrzne sprzeczności systemie, jakim jest sztuka. Wydaje się wręcz, że – podobnie jak w hiperrealizmie – ten bezkrytyczny zwrot ku empirii zawiera w sobie moment dystansującej ambiwalencji czy wręcz negacji, a przynajmniej świadomości – przywołując terminy Derridy – pasożytnictwa względem fotografii, poczucia naruszenia normalnego w danym okresie sposobu użycia języka malarskiego. To, co pozornie wydawać by się mogło zwracaniem się ku przedmiotowi, jest w rzeczywistości opisywanym przez de Mana odwracaniem się tropu. Ruch parergonalny przebiega tu jak zawsze dwutorowo: najpierw wyznacza sferę dosłownego mimetycznego odniesienia, a później odwraca się od niej w kierunku przeciwnym – ku znaczeniu kontekstowemu. Jak zauważa de Man: właśnie to odwracanie się, to odchylenie między znaczeniem literalnym a figuralnym, to odwracanie znaczenia – z pewnością jest uwzględniane we wszystkich tradycyjnych definicjach ironii, takich jak „oznaczanie jednej rzeczy, a mówienie innej” lub „pochwała przez zganianie”¹⁴.

NOWOJORSKA REALNOŚĆ NAJNIŻSZEJ RANGI

Odwrotne zastosowanie chwytu synekdochiczno-ironicznego z odcieniem absurdalności można wyczytać w działach dadaistów, którzy w wielu aspektach

¹⁴ Ibidem, s. 277.

winni być uważani za prekursorów sztuki amerykańskiej. Stany Zjednoczone, a dokładnie Nowy Jork, stały się ziemią obiecaną i „niejałową” dla eksperymentów Marcela Duchampa, który dopiero w kraju wielkich przestrzeni fizycznych i mentalnych odnalazł pełnię artystycznej wolności, jakiej brakowało mu na Starym Kontynencie. Interesujące zasady działania ironii można odnaleźć w Duchampowskiej *Wielkiej szybie*. Mamy tu do czynienia z inną niż w przypadku Morrisa parafrazą sztuk, jednak nieprzypadkowe wydaje się zestawienie ironii z motywem pustego obramowania. W warstwie metaforycznej paradygmat sztuki zostaje poddany ironicznej dekonstrukcji, jednak tym razem to nie figura artysty, ale raczej transparentna nicomość (pokryta warstwą symbolicznego prochu ziemi, nieważną przypadkowością materii) jest rezultatem twórczej redukcji. Duchampowska konstrukcja jest niejako podwójnie atrakcyjna dzięki swojej warstwie znaczeniowej, podkreślonej dodatkowo przez podtytuł całości: *Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak* (panna młoda może być rozumiana jako figura samej sztuki).

Podobna, choć w mniejszym stopniu analityczna funkcja ironii wiąże się z późniejszym, inspirowanym praktykami dadaistycznymi, zastosowaniem tego tropu do języka poezji nowojorskiej lat pięćdziesiątych. Rola wiersza polegała tu w dużej mierze na swoistej poetyzacji, czyli ożywieniu, języka mówionego, który w procesie komunikacji zdegradował się do postaci samonapędzającego się mechanizmu. Wspólnym mianem szkoły nowojorskiej określano poetów, takich jak: John Ashbery, Frank O’Hara, Kenneth Koch, oraz malarzy spod znaku abstrakcjonizmu ekspresyjnego, pozostających nieco na uboczu Roberta Rauschenberga i Willema de Kooninga. Poezja ta – zróżnicowana tematycznie i formalnie, z założenia antyakademicka i antytradycyjna w amerykańskim znaczeniu tego słowa, a więc nieszukająca zgodnie z duchem whitmanowskim inspiracji w naturze, lecz komponowana zgodnie z rytmem wielkiej metropolii – była oparta o ironię banału.

O’Harowska wzniosłość wielkiego miasta odwoływała się do zafascynowania pięknem codzienności; jej budulcem ontologicznym były zlepki rozmów telefonicznych, piosenek jazzowych, konwersacji z przyjaciółmi. Całości te oddawały pośpiech i nonszalancję wielkiego miasta. Artysta ze szczególnym pietyzmem odnosił się do obserwacji rzeczywistości i potocznego doświadczenia. W *Meditations in an Emergency* poeta przyznaje się autoironicznie do uzależnienia od tropologii miejskiej: „Nie umiem się nawet cieszyć źdźbłem trawy, jeśli nie wiem, że wiem, że w pobliżu jest metro albo sklep z płytami, albo jakiś inny znak tego, że ludzie nie całkiem żałują, że żyją” (przekł. E.B.)¹⁵.

Na wielu frontach sztuki współczesnej toczy się analogiczna walka o przywrócenie metaforycznej niedookreśloności i estetycznego piękna przedmiotom codziennego użytku, a głównym orężem tej batalii jest właśnie ironia. Język mówiony poezji szkoły nowojorskiej wydaje się w dużej mierze analogiczny do dzieł sztuki nowojorskiego pop-artu lat sześćdziesiątych, reprezentowanego m.in. przez Andy’ego Warhola czy Jima Dine’a. Oba typy twórczości opierają się na strategii bezpośredniego „cytowania” rzeczywistości wielkiego miasta. Strategia ta polega na wystawianiu realnych przedmiotów albo ich odbić oraz

¹⁵ F. O’Hara, *Meditations in an Emergency*, Grove Press, New York 1996.

na wykorzystywaniu banału popularnej produkcji masowej. Przecistawiając się tradycyjnym wartościom indywidualizmu i ekspresji, artyści tacy jak Eduardo Paolozzi czy Roy Lichtenstein używali w malarstwie języka komiksu, ilustracji albo reklamy (Edward Ruscha, autor *Chocolate Room* – pokoju wyglądającego jak wytapetowany czekoladą, pokazanego na Biennale w Wenecji w 1970 roku, był absolwentem szkoły animacji Walta Disneya). Zafascynowanie dosłownością kultury masowej stanowiło po części odpowiedź na odczuwany przesyt abstrakcją. W ten sposób sztuka pop-artowska, wpisana w konsumpcyjny charakter wielkiej metropolii, była zarazem wynikiem ironicznej riposty na sformułowania, których dopracowała się jej abstrakcyjna poprzedniczka. Ironizacja formy, która według Paula de Mana zasadza się na destrukcji formy, polega tu na odarciu produktu z jego funkcji użytkowej (będącej pewnym odpowiednikiem treści dzieła literackiego) i na przywróceniu mu jego osobowego piękna. *Ready made*s dadaistów, pomniki przedmiotów banalnych Claesa Oldenburga, takie jak gigantyczny *Spinacz do suszenia bielizny* w Filadelfii, dzieła Rauschenberga, puszki coca-coli Jaspera Johnsa, a także instalacje twórców minimal artu powstają w wyniku przeniesienia przedmiotu z jego zwykłej scenerii w pozornie nieprzystający do niego kontekst przestrzeni wystawowej.

Podstawą takich działań są, oprócz dystansującej i uwalniającej funkcji ironii, kategorie obecności i powierzchni. Można tu zaobserwować proces odwrotny do opisywanego przez Agatę Bielik-Robson, polegający na inkluzji w obręb tożsamości podmiotu postrzegającego jako recepcji prowadzącej do „nieustannej konwersji tego, co obce, w to, co moje”¹⁶ i dokonującej się na samej powierzchni Ja, w jego punkcie styczności z wpływami świata zewnętrznego. W odniesieniu do filozofii Heideggera – jak zauważa autorka – funkcja bliskości tego, co własne, jest powiązana z kategorią *Dasein*: „W *Dasein* nic nie jest po prostu *mein*; (...) Tożsamość człowieka leży więc na zewnątrz niego: w tym, co zdołał przyswoić sobie z małego i mocnego świata bezpośredniej, najbliższej mu receptywności i co obejmuje jego Troska, zachowując i przechowując”¹⁷.

Świadomość śmierci stanowi kulminacyjny punkt izolacji podmiotowości, który ujawnia pozorność praw własności do wszystkiego, poza śmiercią; „dokonuje całkowitego *wywfłaszczania* człowieka na rzecz Bycia”¹⁸. Nieprzypadkowo motyw opuszczenia i śmierci obsesyjnie powraca w twórczości pop-artu, np. w autobiograficznych asamblażach wypchanych zwierząt Roberta Rauschenberga czy w tarczach strzelniczych Jaspera Johnsa. Podobnie wyniesione do rangi pomników przedmioty codziennego „bycia-w-świecie” Oldenburga nabierają cech bezosobowej nieprzynależności, a zarazem trwałości. Stają się pozornym symbolem bycia, tym, co tylko przejściowo stało się naszą własnością, a jednocześnie przestają przynależać do sfery „kalkulacji, pośpiechu i roszczeń masowości”¹⁹, stanowiących symptom opuszczenia bycia i swobody machinacji.

¹⁶ A. Bielik-Robson, *Duch Powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 184.

¹⁷ Ibidem, s. 189.

¹⁸ Ibidem, s. 192.

¹⁹ M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii*, przekł. B. Baran, J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 117.

W swoim pseudosklepie w Nowym Jorku, przywołanym przez mnie na początku tego eseju, Claes Oldenburg sprzedawał hamburgery z malowanego gipsu. Wspomniane działania artystyczne są symbolem obwieszzonego przez Derridę zdarzenia zerwania z określeniem bytu jako obecności, które nastąpiło w momencie autorefleksji twórczej wraz z „myśleniem strukturalności struktury, czyli jej powtarzaniem”. Jak podkreśla ten filozof, „rozerwanie jest powtórzeniem, we wszystkich znaczeniach tego słowa”²⁰, także w znaczeniu postmodernistycznego pastiszu Jamesona, który okazuje się „pustą parodią”, „neutralnym przypadkiem praktyki podrabiania”²¹, pozbawionym wymiaru komiczności. Podobnemu procesowi zmiany ontologicznego i epistemologicznego statusu podlegają przedmioty pokryte warstwą enkaustycznego wosku, przyklejane do płócien Jaspera Johnsa. Technika enkaustyki pozwalała na uzyskanie swoistej powłoki izolacyjnej, znamionującej ironiczny dystans oraz emocjonalną niedostępność sprzętów użytkowych, flag, tarcz strzelniczych, map, ale także języka symboli, takich jak liczby czy litery alfabetu.

RETORYKA IRONII I WZNIOSŁOŚCI (KONCEPCJA JACQUESA DERRIDY)

Derridiańska koncepcja ironii zarazem podkreśla i neguje wagę kontekstu. Pod nieobecność systemu spojonego centralną obecnością transcendentalnego *signifié*, zakres wolnej gry znaczeń rozciąga się w nieskończoność. Przekaz – w ujęciu Derridy – istnieje dzięki swojemu punktowi odniesienia, ale i niezależnie od niego. Różnia to „uchwytny w dziejach i w danej epoce rozwinięcie bycia czy różnicy ontologicznej. A zaznacza w *différance* dynamikę tego rozwinięcia”²². Różnia jest funkcją nieukończenia, elastyczności granic i wiecznej młodości każdego kodu, a więc także kodu obrazowania sztuk plastycznych, w którym kapitulacja artysty w obliczu nieskończonej potencji znaczeniowej własnego dzieła nabiera charakteru świadomej postawy twórczej. Obrazowość nieuchronnie poszerza królestwo semiologii i retoryki, wyzwalając „potencję ogólności, zdolność tworzenia uogólnień, rozmnażania” znaków, utwierdzoną podwójnie w wierności uwidocznienia, choć nie obecności, przez swój nierozrwalny związek z pismem jako „procesem rozsiewającym się z dala od obecności (bycia) we wszelkich swoich odmianach”²³.

Co charakterystyczne, sytuacja taka ma miejsce nie tylko w przypadku braku centralnego punktu odniesienia – jak zakłada Derrida – lecz także w sytuacji nieosiągalności tego punktu. W obu przypadkach „ten mechanizm znaczenia dorzuca coś, powodując, że zawsze jest za dużo”²⁴, co czyni negację implikowaną jedynie przez obecność jeszcze bardziej pożądaną, a zarazem nieosiągalną. Jedynym możliwym ruchem, charakteryzującym myślenie oparte na „tęsknocie za źródłem, za archaiczną i naturalną niewinnością, za czystą obec-

²⁰ J. Derrida, *Pismo i różnica*, przekł. K. Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 485.

²¹ F. Jameson, „Postmodernizm i...”, op. cit., s. 195.

²² J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przekł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 49.

²³ Ibidem, s. 404.

²⁴ J. Derrida, *Pismo i różnica*, op. cit., s. 499.

nością i za samo-obecnością w słowie²⁵, jest ruch krążenia wokół tego, co centralnie nieobecne lub nieosiągalne. Ten ruch pozostaje w szczególnie sposób świadomy swej jałowości, jak ma to miejsce w przypadku tropu ironii czy uczucia wzniosłości.

Należy zauważyć, że – zgodnie z sugestią Paula de Mana – moment negatywny jest dotkliwiej odczuwalny w przypadku ironii niż innych tropów. W pełniejszy sposób zatem ironia zbliża się do wrażenia rozczarowania skończonością granic poznania, które to doznanie przenika uczucie wzniosłości. Podstawą obu tych pojęć – zarówno ironii, jak i wzniosłości – jest odwołanie do pewnego braku czy dystansu poznawczego. Oba są gwarantem subiektywnej wolności podmiotu. Kierkegaardowska definicja subiektywnej niezależności podmiotu, który uwalnia się od rzeczywistości, gdyż ta „w jego oczach traci prawomocność”²⁶, w analogiczny sposób odnosi się do wzniosłości. „Subiektywność ironiczna pozostaje wolna, podczas gdy wszystko inne jest dla niej marnością”²⁷. „Jej prezentacja nie może już być symboliczna”²⁸ – pisze Derrida w odniesieniu do wzniosłości. Dzięki opartym na negacji mechanizmom działania i zerwaniu z prostym symbolizmem Derridiański opis wzniosłości przypomina absolutną, nieskończoną zasadę negatywności ironii u Kierkegarda. Uważny czytelnik *Prawdy w malarstwie* natrafia na następującą definicję: „(...) jeśli między elementem znaczącym a elementem znaczącym zachodzi nieadekwatność, to powinna być ona myślana – jako wzniosła właśnie – od strony maksimum, a nie minimum, od strony znaczonej nieskończonością, a nie znaczącej skończonością”²⁹.

„Czy nie zaskoczy nas tu pojawienie się kadru lub przynajmniej pewnych inskrypcji obramowania”³⁰ – pyta Derrida. Przywołana przez niego figura nieskończonej kolumny o ściętym szczycie obrazuje z jednej strony nieadekwatność prezentacji, a z drugiej – nieadekwatność ujmowania czy wyrażania. Linia cięcia jest zawsze odczuwaną boleśnie linią graniczną między skończonością a nieskończonością, wyrazem *pulchritudo adhaerens* ironii.

W takiej optyce samograniczenia, „jąkania się” w obliczu niemożliwości wyrażenia prawdy czy piękna, jest odczytywana ironia w *Sumie teologicznej* św. Tomasza z Akwinu³¹. Aby dzieło mogło zbliżyć się, choć w ograniczonym stopniu, do ideału transcendencji, kształtująca je na poziomie formalnym siła ironii musi zostać zniesiona przez zasadę miłości. Na gruncie filozofii amerykańskiej zasada ta znalazła pewną analogię w przywołanej już tutaj filozofii Rorty’ego, dla której podstawowymi przesłankami są ludzka podatność na upokorzenia i wynikający z niej imperatyw solidarności działania społecznego w celu zapobieżenia cierpieniu i poniżeniu. Imperatyw ten okazuje się silniejszy

²⁵ Ibidem, s. 503.

²⁶ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii...*, op. cit., s. 240.

²⁷ Ibidem, s. 252.

²⁸ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, op. cit., s.155.

²⁹ Ibidem, s. 157.

³⁰ Ibidem, s. 112.

³¹ O ironii w ujęciu św. Tomasza z Akwinu, rozumianej jako siła odśrodkowa, kształtująca w sztuce, pisze Gabriela Kurylewicz. Według niej św. Tomasz przejął od Platona trzy pojęcia: ideę, ironię i muzykę. Zob. G. Kurylewicz, *Dzieło sztuki i jego brak. Krytyka ironii jako zasady w sztuce*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1996.

od zasady ironii, bo obowiązuje on w sferze publicznej, podczas gdy ironia jest ograniczona do prywatnej domeny intelektualistów. Jednostka ma prawo – jak twierdzi Rorty – kształtować swoją egzystencję wedle zasad ironii, w szczególności jej najszlachetniejszej formy skierowanej ku samemu podmiotowi, jednak może to robić dopóty, dopóki ironia nie okaże się szkodliwa dla innych, mniej samoświadomych, a więc słabszych tożsamości.

W tym ciekawym punkcie krzyżowania się pozornie sprzecznych interesów prywatnej ironii i solidarności międzyludzkiej zaczyna się też, jak myślę, społecznie zaangażowana, choć niewolna od autoironicznych wątków, sztuka Krzysztofa Wodiczki. Jego pojazdy dla bezdomnych, testowane na ulicach Nowego Jorku w latach osiemdziesiątych, wykraczają w jednoznaczny sposób poza sferę działań czysto estetycznych ku sferze etyki. Są one też swoistą implementacją tezy de Mana o performatywnej roli, jaką ma do odegrania ironia: „pocieszając, obiecując i usprawiedliwiając”³², a także jej pedagogicznej funkcji, gdy według Kierkegaarda „koryguje i karze”³³. Ostrze takiej ironii jest wymierzone przeciwko destrukcyjnym, wykluczającym mechanizmom działania retoryki publicznej. Jej drugie, łagodne oblicze, skierowane ku pokrzywdzonym i odrzuconym, ma pewne rysy wzniosłości, jednak w odczytaniu odwrotnym niż u Kanta, bliższym ewangelicznemu duchowi chrześcijaństwa. Do tak rozumianej wzniosłości nie prowadzi bezpośrednia droga, wiodąca przez ekstazy zachwyty nad tym, co tak ogromne, że przekraczające ludzką zdolność pojmowania, lecz raczej wąska ścieżka, kierująca ku temu, co wydaje się najmniejsze i najmniej ważne. Takie ironiczne potraktowanie wzniosłości odnajdujemy też u Derridy, który rozważając zagadnienie *magnitudo*, zastanawia się, „dlaczego to, co wzniosłe, miałyby być absolutnie wielkie, a nie absolutnie małe. Dlaczego absolutne przekroczenie wielkości – lub raczej ilości – miałyby się schematyzować po stronie wielkości, a nie po stronie małości?”³⁴. W realizacjach Wodiczki ten typowy schemat preferencji zostaje ironicznym odwrócony: dosłowna i przemożna małość urasta paradoksalnie do rozmiarów przytłaczających swą kolosalnością, jak w wideoprojektach konfrontujących bezradną gestykulację rąk ofiar przemocy z bezdusznym tłem brył zabytków architektonicznych i rzeźbiarskich Nowego Jorku, Berlina, Londynu, Hiroshimy i Krakowa.

Pozostawiając na uboczu multimedialny charakter instalacji Wodiczki, zauważamy, że wydobywa ona wzniosło-ironiczny aspekt przedstawienia, gdyż odwołuje się do pierwotnej gestykularno-ustnej komunikacji. Zasięg takiego przekazu jest, czy raczej był przed pojawieniem się pisma, ograniczony zarówno w aspekcie przestrzennym, jak i czasowym, co w ujęciu Derridy wskazuje na funkcjonalnie wyższy status języka pisanego. Jak sądzi ten krytyk: „Głos czy gest napotyka (..) swoją empiryczną granicę, której zasięg wytycza zarówno przestrzeń jak i czas: pismo natomiast w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie powodowałoby rozluźnienie granic i bardzo poważne rozszerzenie zasięgu tejże sfery”³⁵. W kontekście tego filozoficznego ujęcia problemu wizualności pisma chciałabym powrócić do pojęcia nieobecności, ewokowa-

³² P. de Man, *Ideologia estetyczna*, op. cit., s. 254.

³³ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii...*, op. cit., s. 317.

³⁴ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, op. cit., s. 159.

³⁵ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, op. cit., s. 380.

nego przez kategorię znaku jako antynomii zmysłowego i rozumowego. Przedstawieniowość implikuje tu podstawienie, brak obecności i – co podkreślam – konieczność *zarysowania* konturu.

NEGATYWNA DYNAMIKA RÓŻNI

Tak jak ironia i wzniosłość rodzą się w wyniku skonfrontowania z ograniczeniem i nieosiągalnością, obecnością w nieobecności, odczuta nieciągłością, tak znak – w ujęciu Derridy – „narodził się w tym samym czasie co wyobraźnia i pamięć – w chwili gdy pod nieobecność przedmiotu w aktualnym postrzeżeniu stał się niezbędny”³⁶. Znak jest kolejnym graficznym zakrzywieniem ruchu parergonalnego polegającego na powtórzeniu. Jak dowodzi Derrida, znak opiera się na powtarzalności – iterowalności, co z kolei wskazuje na zaistniałą różnię (*rozsuniecie*), którą dalej filozof określa jako „pracę negatywności pozostającą na usługach sensu”³⁷. „Nieobecność jest właściwa pismu”³⁸ – pisze. Miejscem narodzin pisma jest więc odwrócenie, negatywność, która inicjuje wyłonienie się nowego, wszechogarniającego systemu.

Uwikłanie w logikę wzniosłości, rozumianej po kantowsku jako prezentacja przez nieobecność, wydaje się tu niezaprzeczalne, tak jak niezaprzeczalna jest lyotardowska interpretacja malarstwa nieprzedstawieniowego. Charakterystyczne, że punkt wyjścia dla Lyotarda stanowi znalezienie punktu stycznego między sferą transcendentnego nieprzedstawialnego a sferą postrzegania zmysłowego – *aisthesis*. Abstrakcyjne płótna Barnettta Newmana są – w odczytaniu Lyotarda – słowem wypowiedzianym przez anioła, a dokładniej jego uobecnieniem, epifanią – czyli nagłym ujawnieniem sensu, zwiastowaniem. Proces kreacji jest tutaj analogiczny, głos, wypowiedziane słowo, poprzedza i powołuje do istnienia zarówno system pisma, jak i bezpośrednią obecność Nieobecnego w malarstwie abstrakcyjnym, w akcie uwznioślonej samotności. Następujące dalej w wywodzie Lyotarda definicje przywołują na myśl Derridiańskie zawieszenie referencyjności:

„Przekaz (obraz) jest tu jedynym przekazującym. (...) Przedmiot odniesienia (przedmiot, o którym obraz opowiada) i nadawca wypowiedzi (autor) nie mają tu zastosowania, nawet przez zanegowanie czy aluzję do możliwej obecności. Przekaz jest przedstawieniem, choć nie przedstawia niczego, sam będąc obecnością”³⁹ (przekł. – E.B.).

Podobnie znak pisma został powołany niezależnie od istnienia konkretnego odbiorcy, nadawcy czy przedmiotu odniesienia. Wolność systemu jest tu gwarancją możliwości funkcjonowania kodu przez repetycje – iteracje i alteracje znaczenia. „W znaku pisanym” – jak pisze Derrida – „tkwi zarazem siła, która pozwala mu oderwać się od kontekstu, to znaczy od zespołu obecności składających się na moment jego zapisania. Siła umożliwiająca oderwanie się nie jest jakimś przypadkowym predykatem, lecz stanowi samą strukturę pisma”⁴⁰.

³⁶ Ibidem, s. 383.

³⁷ Ibidem, s. 390.

³⁸ Ibidem, s. 384.

³⁹ J.F. Lyotard, „Newman: The Instant” (w:) A. Benjamin (red.), *The Lyotard Reader*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford 1992, s. 242.

⁴⁰ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, op. cit., s. 387.

Akcentowana przez Derridę iteralność (interrelacja między powtarzalnością a innością) pisma jest możliwa dzięki swoistej czystości kodu. Słowo pisane, mimo że w swej graficznej formie podlega odmianie przez czcionki maszyny drukarskiej, w warstwie semiotycznej zachowuje tożsamość warunkującą funkcjonowanie systemu, a zarazem przejawia nieskończony potencjał wariacji syntagmatycznych i asocjacyjnych, zależnych od miejsca aktualnego przypisania. Jednostki kolorystyczne malarstwa nieprzedstawieniowego pełnią funkcję analogiczną do słów w systemie języka pisanego, gdyż jedynie abstrakcja opiera się na tak wydzielającej kategoryzacji, że w sferze malarstwa pozwalałaby ona na zaistnienie dosłownej iteracji barwnej i walorowej.

Dialektyka obecności i nieobecności, trwania chwili obecnej i następstwa czasowego, antagonizuje stanowiska krytyczne Lyotarda i Derridy w odniesieniu do kategorii płaszczyzny. Lyotard postrzega permanentną przynależność płaszczyzny do chwili obecnej przez pryzmat boskiego daru bycia. W ujęciu Derridy płaszczyzna, czy szerzej – przestrzeń, jest wynikiem dwukierunkowej redukcji abstrakcyjnie pojętego punktu, generującej rozpad pierwotnego stanu braku różnicowania. Zachodzącej tu negacji nadaje status absolutny, samozwrotny, do złudzenia przypominający ten, który konstytuuje ironiczność. Co ciekawe, dopuszczalny jest tu ruch po obu kierunkach obramowania. Niezależnie od przyjętego kierunku – prowadzącego albo od stopniowego ograniczania płaszczyzny, poprzez linię, aż do uzyskania wyizolowanego punktu, albo przeciwnie: od punktu, który poprzez *umiejscowienie* i *rozsunięcie* w przestrzeni daje początek linii, jaka „mocą tego samego procesu, na drodze *Aufhebung* i negacji negacji”⁴¹ konstytuuje płaszczyznę – wektory ruchu spotykają się w tym samym miejscu figury argumentacyjno-geometrycznej, określanej przez Derridę jako figura koła. Innymi słowy, redukcja płaszczyzny może prowadzić do powstania punktu lub zanegowanie punktu daje w rezultacie płaszczyznę. Kreacja zachodzi zawsze przez negację.

Niezależnie od punktu wyjścia, finalnym rozwiązaniem, a zarazem początkiem, jest *niezróżnicowana abstrakcja*, podobna do matowej czerni doskonałej, zdefiniowanej przez Ada Reinhardta w jego *Dwunastu zasadach dla Nowej Akademii*, sprecyzowanych w 1957 roku z absurdalnie negatywną konsekwencją. Zdziwiała, prowokacyjnie oparta na zaprzeczaniu, architektonika tych założeń. Według prawideł Reinhardta w obrazie nie może być:

„1. Żadnej tekstury (...). 2. Żadnego śladu pędzla, żadnej kaligrafii (...). 3. Żadnego szkicowania, żadnego rysowania (...). 4. Żadnej formy (...). 5. Żadnego wzoru (...). 6. Żadnego koloru (...). 7. Żadnego światła (...). 8. Żadnej przestrzeni (...). 9. Żadnego czasu (...). 10. Żadnego wymiaru, żadnej skali (...). 11. Żadnego ruchu (...). 12. Żadnego przedmiotu, żadnego podmiotu, żadnej materii. Żadnego symbolu, obrazu czy znaku. Ani przyjemności, ani bólu (...) Żadnej gry w szachy”⁴².

Powstałe wedle tego ascetycznego wzorca obrazy w intencji autora powinny narzucać także pewną dyscyplinę odbioru. Przestrzeń między obrazem a widzem, pustka dystansu, służy podkreśleniu ponadludzkiego wymiaru sztuki, dla którego zwykła ingerencja codziennej przypadkowości może oka-

⁴¹ Ibidem, s. 69.

⁴² W. Włodarczyk (red.), *Sztuka świata*, op. cit., s. 148.

zać się wręcz destrukcyjna. Matowoczarne obrazy Reinhardta trwały w celowej izolacji, nie dopuszczając ani najłagodniejszej ingerencji refleksu zewnętrznosci na swojej powierzchni, ani zbyt bliskiej lub nadmiernie długotrwałej obecności odbiorcy. Wedle zaleceń samego twórcy: „Obrazy powinno się trzymać z dala i nie patrzeć na nie ciągle”⁴³. Na wystawach dzieła artysty były odgródzone specjalnymi sznurami, gdyż najmniejsze dotknięcie pozostawiało ślad na perfekcyjnie jednolitej płaszczyźnie obrazu, którą tylko autor mógł przywrócić do stanu pierwotnej niezmaconej harmonii braku.

Unieważnienie obecności doprowadziło u Reinhardta niemalże do stanu absurdu: negacji przedstawieniowości, koloru, formy, ekspresji, wreszcie – negacji możliwości zaistnienia sztuki przez percepcję wzrokową. Po pokonaniu kolejnych poziomów wyzwala się malarstwo Reinhardta osiągnęło negatywną wolność, stało się uprzedmiotowioną absolutną nieskończoną negatywnością ironii kierkegaardowskiej. Ironiczna redukcja, czyli w ujęciu de Mana aberracja referencji, służy u Reinhardta wywołaniu napięcia nieosiągalności obezwładniającym i zarazem performatywnym nakazem transgresji. Im bardziej percepcja zmysłowa odkrywa tu swoje uwarunkowania, tym głębiej pogrąża się w mistycznej *ciemnej nocy zmysłów*. Ta swoista estetyczna teologia negatywna jest zakończona upadkiem w nieskończoną otchłań wzniosłości, jednak, wedle intencji twórcy, nie absolutu Boga, a raczej absolutu sztuki. Sztuka ma bowiem, zdaniem Reinhardta, utrwalić obraz wieczności. Motyw krzyża powtarzający się na jego obrazach był, według zapewnień artysty, wynikiem analizy kwadratowej powierzchni płótna, a nie odniesieniem religijnym; część krytyków podaje jednak w wątpliwość te publiczne deklaracje, powołując się chociażby na przyjaźń, która łączyła Reinhardta ze słynnym poetą i zakonnikiem Thomasem Mertonem.

Stan nieróżnicowanej abstrakcji, charakterystyczny dla większości płócien Reinhardta, wywołuje uczucie pewnego niedosytu. Ustanawia się negatywnie, jak u Derridy przestrzenność czy płaszczyzna, jedynie w wyniku podważenia własnej zasady nieodmiennej pustki przez różnicujący moment pojawienia się konkretnego – punktu przypadkowego dotknięcia, którego tak obawiał się Reinhardt. Reżim negatywnej absolutnej prostoty istnieje w ciągłym zagrożeniu podważenia przez różnicę. Zaistnienie różnicy, śladu obecności – dotknięcia płaszczyzny obrazu – pozostaje zawsze otwartą możliwością, wpisaną w ciąg potencjalnych wydarzeń: „obecność jakiegoś elementu stanowi zawsze znaczące i zastępujące odesłanie, wpisane w pewien system różnic i w pewien łańcuch w ruchu”. Byłby to ślad śladu odbiorcy, ślad śladu referencji, ślad śladu komunikacji w „strukturze powszechnego odniesienia”⁴⁴. Punkt zaistniałby tylko ujemnie, jako pozorna obecność, wpisany w negatywną dynamikę różni. Proces różnicowania stanowi tu więc o jakości płaszczyzny czy przestrzeni. „Czysta przestrzenność zyskuje określenie właśnie przez zanegowanie braku zróżnicowania, który ją ustanawia, to znaczy negując sama siebie”⁴⁵ – jak pisze Derrida – i umiejscawiając ontologię procesu gry obecności–nieobecności

⁴³ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, op. cit., s. 149.

⁴⁴ Ibidem, s. 52.

⁴⁵ Ibidem, s. 69.

w logicznym ciągu następstw przed alternatywą samej obecności i nieobecności. W grze odniesienia *signifié* i *signifiant* czarne płótna są obrazem ogólności metafory, w której istnieje jednak możliwość prostego odbicia, zatrzymania refleksu reprezentacji. Tak jak – według słów Derridy – „dyskurs musi niekiedy sięgać do obrazu, figury, analogii”⁴⁶, tak obrazowość wymusza narrację dyskursu. Związki pisma i estetyki w metaforze wizualnej pozostają w jego filozofii jednym z punktów węzłowych dyskursu.

NIEMA IRONIA PISMA

Porównaniu potencjału komunikacyjnego głosu i pisma, z wyraźnym przesunięciem akcentu ku temu drugiemu elementowi, poświęca Derrida esej „Sygnatura, zdarzenie, kontekst”. Pismo, znak, utrwalona wizualność, złączenie głosu i gestu, dystansowania i przypadkowości – są sferą otwarcia gry komunikacyjnej, przestrzeni, w której ograniczenia czasowo-przestrzenne podlegają częściowemu zawieszeniu. Zapis oparty na naturalności pracy ręki niespodziewanie pozwala zbliżyć się do ciekawej prawdy ujawniającej się w ludzkiej omyłności, której anakolutowej struktury słuch nie jest w stanie wykryć.

Należy tu bowiem uwzględnić – jak konstatuje Derrida – że wydobycie oboczności czy dwuznaczności jest wynikiem „pospolitego błędu ortograficznego”, który w swej niemej ironii unaocznia jednak zasadę działania różnicy *différence*. Fraza „niema ironia”, określająca nieuchwytnie dla ucha przedstawienie liter, pojawia się już na samym wstępie referatu wygłoszonego przez Derridę w 1968 roku we Francuskim Towarzystwie Filozoficznym, poświęconego fundamentalnemu dla jego filozofii pojęciu różni. Niema ironia, milczenie – okazują się dla Derridy na tyle fascynujące, by można było o nich opowiadać, podjąć próbę werbalizacji niewyraźnego błędu, nie po to jednak – jak pisze – by go usprawiedliwić, ale by dać wyraz jego natarczywej, tkwiącej niby schulzowska „zadra w oku”, obecności. Co znamienne, niema ironia ujawnia się w tym, co utrwalone w wyniku odbijania sensu w materii, wypełniania białej przestrzeni kartki śladem czy substytutem ludzkiej obecności. Aktywność ręki i bierność oka okazują się więc lepszymi powiernikami, a zarazem doradcami intelektu, niż praca gardła i ucha.

Katalizatorem semioburczej energii jest tu sfera wizualności, a ściślej – estetycznej ingerencji człowieka w to, co odnalazł nietknięte. Niema ironia okazuje się złym zapisem, nowotestamentową szczęśliwą winą, która niespodziewanie wskazuje na coś innego niż to, na co dosłownie zdaje się wskazywać (przywołuję tu sokratejską definicję ironii). Niema ironia jest ironią samorodną, niezamierzoną, z gatunku freudowskich *slips of the tongue*. Wcześniejsze odwołanie do Brunona Schulza nie jest tu przypadkowe, ponieważ opiera się na metaforze niezwykle sugestywnego wizualnego olśnienia, odsłaniającego wewnętrzną strukturę rzeczywistości, które jednak jawi się tylko wybranemu oku artysty czy filozofa. Olśnienie to, jak słup światła, wydziera heideggerowski prześwit bytu, będąc performatywem w retoryce twórczości.

⁴⁶ Ibidem, s. 214.

Błąd unaoczniający – idea twórczości pozornie niekontrolowanej, nawiązująca do automatyzmu surrealistycznego – wkrada się do malarstwa nie tylko dzięki abstrakcjonizmowi ekspresyjnemu Pollocka, który pokrywa swoje płótna odręcznym zapisem i przez ten ślad obecności czyni je wyrazem skrajnego indywidualizmu twórcy. Siła tkwi w ich inności, różnicowaniu się w stosunku do wszystkich, tak jak „w milczeniu graficznej różnicy między e i a”⁴⁷. Można by zaryzykować tezę, że w podobny sposób malarstwo nieprzedstawieniowe XX wieku wydobywa na jaw ideę *différer* – czyli odkładania czegoś na później, zerwania, przerwania, odległości, własnego koniecznego dystansu wobec poprzedników – i wynosi ją do rangi swojego motywu przewodniego. Przedstawiając swoją bezsilność wobec mimetycznego przedstawienia, sztuka współczesna opisuje ramy własnej skończoności. Częstkowo jedynie partycypując w procesie odwzorowywania, wskazuje na pewną dezintegrację działań twórczych, tak że ich pole staje się fragmentaryczne, obejmuje tylko część dawnej domeny twórcy realistycznego przedstawienia. Ta ekonomia wybiórczej koncentracji sił, znajdujących ujście w rejonach takich jak malarstwo monochromatyczne, prowadzi do rezygnacji z narracyjności kształtów, choć nie wyklucza innych form różnicowania wewnętrznego formy, ujawniających się choćby pod postacią techniki laserunku – uzyskiwania koloru w wyniku nadbudowywania kolejnych warstw.

„Asceza byłaby tu emfazą” (przekł. E.B.)⁴⁸ – twierdzi Lyotard w odniesieniu do rysunków Valeria Adamiego. Byłaby emfazą jednoznaczności, utwierdzeniem pewności domniemanej idei jednorodnej, ascetycznej całości. Nieprzypadkowo droga twórcza innego malarza amerykańskiego – Marka Rothki – prowadzi od fascynacji otwartymi na nieścistość i pomyłkę rysunkami automatycznymi, poprzez obrazy organiczne, które z czasem tracą na swej przypadkowości oraz zbyt łatwej harmonii, aż po czarne monochromy oparte na różnicowaniu wskutek nawarstwiania. Sztuka Rothki stopniowo wyzbywa się barokowego nadmiaru, staje się przesłoną na granicy pustki, przestaje być mową i zmienia się w nicość – czerń, pozornie pozbawioną światła, choć czytelną, a raczej nieczytelną właśnie dzięki niemu.

Czy rola bieli w płótnach Rothki z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, zawsze zresztą niepełnej, zawsze nadmalowanej, podanej w wątpliwość na brzegach, odpowiada złamanej monochromatyczności jego ostatnich obrazów? Biel jest analogiczna o tyle, o ile nie pozwala na dominację; staje się ingerencją w kolor, odsyła do kolejnej przestrzeni, w podobny sposób jak inna technika stosowana przez Rothkę, polegająca na oklejaniu brzegów płócien taśmą, co pozwalało na uzyskanie prześwitów wewnętrznej materii obrazu na brzegach. Paradoksem wydaje się fakt, że chociaż całość odwołuje się do tak drobiazgowej precyzji, w której nie może być miejsca na nieprzypadkowe drgnienia, to jednak ostatecznie jest poddana swoistej celowości bez celu przedstawienia. Lyotard nazywa tę metodę uobecnianiem nieobecnego czy przedstawianiem nieprzedstawialnego. Upływ czasu uchwycony w zdyscyplinowanej pracy pędzla przelecia się na jednostajność nieskończoności, zapowiedź samotności oraz izolacji

⁴⁷ Ibidem, s. 31.

⁴⁸ J.F. Lyotard, „Newman: The Instant”, op. cit., s. 244.

twórcy, odczuwanej boleśnie przez Rothkę i ewokowanej wyraźnie przez jego późne płótna.

Kapitulacja w obliczu wielości i ucieczka w solipsyzm wzniosłości mogą przybrać formę fragmentaryczności działań, akcentujących na przykład sam akt tworzenia kosztem finalnego materialnego rezultatu. Znika tu dystans między ontologią dzieła a ontologią twórcy, podobnie jak w romantycznym micie absolutnej autonomii artysty. Klasykami tego kierunku byłiby twórcy tacy jak Gilbert & George czy Yves Klein, który swoje dosłowne próby uchwycenia wzniosłości (samobójczy skok Ikara z dachu budynku) utrwalił w formie zdjęć i opublikował później w jednodniówce *Dimanche* na Festiwalu Awangardy w 1960 roku w Paryżu (warto dodać, że jedna z prób nieprzypadkowo odbyła się na ulicy Wniebowzięcia). Sztuka jako dzianie się, happening, heideggerowskie wydarzenie się prawdy nieskrytości bytu – to wszystko partycypuje w ruchu skrywania się i częściowego ujawniania bytu; jednak Yves Klein ironicznie podważa to, używając gestu zatrzymania w odwzorowaniu fotograficznym zanegoowanym dodatkowo przez akt zafałszowania realistycznej prawdy. Problem powtórzeń, montażu czy falsyfikatów jest tu kluczowy, zwłaszcza jeśli bywa relatywizowany do uwikłania sztuki w kulturę masową lub nowe techniki przekazu, takie jak telewizja, internet czy reklama.

WZNIOSŁOŚĆ OPAKOWANIA (CHRISTO JAVACHEFF I JEANNE-CLAUDE DENAT)

Wraz z narastaniem pierwiastka niedookreśloności dzieło pogrąża się w sferze wzniosłości. Nieuchwytna *différance* Derridy odnosi się do „mediacji czasowej” między dziełem sztuki a bytem nietrwałym, w którym „mystyfikacja dzieła wydarza się jako prawda”⁴⁹. Konflikt między miarą świata a niezgłębioną otchłanią prawdy utajonej, skrywającej się przed niezmiennie nieadekwatną, niepełną artykulacją w częściach mowy dyskursu artystycznego, jest podstawową tonacją barwną sztuki współczesnej. Wyniesienie prawdy skrytości ponad horyzont percepcji zmysłowej i intelektualnej nie może obyć się bez konfliktu. Toczy się spór, a wraz z nim ujawnia się różnica – przestrzeń pomiędzy dwoma brzegami heideggerowskiego rozstępu, powstałego w wyniku rozdzielenia koherentnej, choć jedynie powierzchniowej struktury. Forma skrywająca jest jednak ukształtowana tak, aby stać się odwzorowaniem tego, co ukrywa, odlewem prawdy wewnętrznej, która choć maskuje, to zarazem ujawnia swoją zawartość. Podobne słowa opisują projekt Christo Javacheffa i Jeanne-Claude Denat – artystycznie kontrowersyjnej pary artystów działających aktualnie w Nowym Jorku. Tworzone przez nich gigantyczne „formy opakowane” to jednocześnie wynik ingerencji w wielość i akt rezygnacji z jawności, ironiczna próba powrotu do abstrakcji zera, które nie reprezentuje, nie zastępuje, choć wprowadza przestrzenność.

Właśnie kategoria przestrzenności wydaje się podstawową racją innowacyjności pomysłu pakowania. Skala dzieła decyduje o jego literalnie niezatartym charakterze. Gigantyczne pokrowce Christo, które pokryły już m.in.: Reichstag, Pont Neuf, część Kalifornii i Central Parku w Nowym Jorku, potęgują tylko

⁴⁹ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, op. cit., s. 389.

wrażenie nieadekwatności działania artysty w obliczu doskonałej różnorodności świata empirii. Czy można tu mówić o kompromitacji formy artystycznej, czy raczej o jej ontologicznym uprawomocnieniu, rozumianym po derridiańsku jako sposób ograniczenia? Granica ta stała się także – przypomnijmy – podstawą funkcjonowania kantowskiego negatywnego przedstawienia. Pytanie, które często – jak twierdzi Jeanne-Claude – zadaje Christo: „czy jest to większe niż twoja wyobraźnia?”⁵⁰, nawiązuje wprost do kantowskiej koncepcji wzniosłości. Skonfrontowane z kolosalnością dzieła, nasze władze poznawcze odnoszą się do skali wzniosłości ogromu natury po to tylko, by otrzeć się o granice własnej ograniczoności. W usiłowaniu przekroczenia formy tkwi rys wzniosłości. Dążenie do ujęcia przez władze poznawcze tego, co przekracza każde ujęcie, kieruje je na powrót w głąb samych siebie. Kantowskie pojęcie celowości bez celu w odniesieniu do zabiegów artystycznych znajduje tu ciekawe zastosowanie⁵¹. Odruchowy sprzeciw odbiorcy dzieł Christo nie dotyczy jedynie bezcelowości samego projektu, ale także odruchowego zgorznięcia katechetycznym przeniesieniem tego, co znane, w odległy skojarzeniowo kontekst. Opakowanie budzi niewiele zastrzeżeń, gdy zaśmieca chodnik pod Reichstagem, jednak na samym Reichstagu wygląda zaskakująco. Zmiana skali wraz ze zmianą punktu odniesienia powodują zmianę rejestru retorycznego na ironiczny. Gest zaczerpnięty z repertuaru świata codziennego, odarty ze swego funkcjonalnego zabarwienia, staje się gestem nieuwikłanym w funkcjonalizm realizmu, abstrakcyjnym, bo przeciwstawnym przedstawieniowości.

W kantowskim słowniku abstrakcyjność byłaby wyrazem chęci podporządkowania wielości i przypadkowości form natury ludzkiemu ujmowaniu. Władza sądenia – jak pisze Kant – przypisuje przyrodzie integralność oraz uporządkowanie tam, gdzie intelekt widzi tylko czystą przypadkowość. Opakowane wyspy Christo przedstawiałyby triumf władzy sądenia nad chaosem natury, będąc jednocześnie swoistą antropomorfizacją rzeczywistości, „delimitacją waloru naturalności” – by użyć analogii derridiańskich – niczym ubrania posągów, „które zarazem ozdabiają i zakrywają ich nagość”⁵². Opakowania-ubrania są elementem pozornie nieprzynależącym do wewnętrznej struktury dzieła, sytuują się poza dziełem, a zarazem na jego granicy, zaświadczały o jego niepełności. Według francuskiego filozofa:

„To, co czyni z nich parergony, nie sprowadza się po prostu do ich zewnętrżności jako tego, co przydane dziełu, ale stanowi strukturalny związek wewnętrzny, który przywiązuje je do braku usytuowanego wewnątrz ergonu. I właśnie ów brak byłby konstytutywny dla jedności tegoż ergonu”⁵³.

W przypadku wysp Christo można zaryzykować twierdzenie o podwójnej negacji. Właśnie wyprowadzający z równowagi brak braku, skończona kom-

⁵⁰ Zob. wywiad z Christo i Jeanne-Claude na stronie <http://christojeanneclaude.net/eyelevel.html>.

⁵¹ Kantowską „celowość bez celu”, charakteryzującą przedmioty estetyczne, rozumiem za J. Cullerem (*Teoria literatury*, przekł. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998) jako taką wewnętrzną konstrukcję, która wskazuje na celowość całości struktury. Cel pozostaje jednak tylko kwestią wnętrza – sztuki, nie jest celem zewnętrżnym.

⁵² J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, op. cit., s. 68.

⁵³ Ibidem.

pletność ergonu, a zarazem jego kulturalna nieprzynależność – stanowią podstawę ironicznego chwytu Christo.

Wiara i niewiara w to, co Paul de Man określa jako absolutną dosłowność, do której wypowiedzenia dąży język, gdy odrzuci swą metaforyczną otoczkę, charakteryzuje też eksperymenty sztuki współczesnej, ogniskując źródło głównych napięć wokół kategorii *mimesis*, *adaequatio*, *homoiosis*. Nieprzypadkowa wydaje się analogiczna tęsknota za nieosiągalnym statusem przedmiotu naturalnego w dziełach z pozoru tak odległych, jak obrazy hiperrealistów, asambleże pop-artu czy projekty Christo; równie nieprzypadkowe jest jej radykalne zaprzeczenie w malarstwie abstrakcyjnym. Zamknięta w ramach swej fikcyjności sztuka współczesna, chcąc nie chcąc, staje się parasztuką, wdaje się bowiem w dyskurs z innymi obrazowymi i językowymi formami wypowiedzi.

David Carroll, teoretyk spod znaku Szkoły z Irvine, twierdzi, że badania teoretyczne muszą być nieustannie konfrontowane z samą sztuką i poprawiane przez nią. Taką teorię, która pozostaje ciągle zaangażowana w dynamiczny dialog ze sztuką, określa mianem paraestetyki. „Najważniejszym elementem pracy Foucaulta, Lyotarda i Derridy” – pisze Carroll – „nie jest ich teoria sztuki jako taka, ale raczej to, jak ich decyzja utrzymania sztuki i literatury w stanie niefinalności, nieroztrzygnięcia, niezdeterminowania (...) przemieszcza i przekształca jedną w terminach drugiej”⁵⁴ (przekł. E.B.). Oczywiście konsekwencją zaangażowania estetyków w twórczy dyskurs ze sztuką będzie konieczne przemieszczenie, a więc także upodobnienie obu języków, odsłaniające kreacyjne potencjały teorii. Parateoria jest zatem w wielu aspektach krytyczną praktyką teorii, opierającą się na ironicznym zwrocie teorii przeciwko niej samej.

W tym kontekście ironia i wzniosłość są mechanizmami destabilizacji twórczej, prowadzącej ku nowemu porządkowi zarówno w sferze dyskursywnej recepcji sztuki, jak i wizualności. Temu dążeniu do rozproszenia towarzyszy jednak marzenie o odzyskaniu utraconej tożsamości, której artysta w dobie postmodernizmu szuka, odwołując się do krytycyzmu ironii i solipsyzmu wzniosłości jako do mechanizmów obronnych w bloomowskiej walce o autonomię, o dyskursywną i materialno-wizualną przestrzeń, która byłaby niezależna od wpływów poprzedników, a więc – dla owego artysty – całkowicie własna.

IRONY, THE SUBLIME, AND THE VISUAL ARTS: NOTES ON AMERICAN DECONSTRUCTION OF THE DERRIDIAN *PARERGON*

This paper addresses philosophical interpretation of American art in the second half of the 20th century. It is concerned with American aesthetics, particularly with the categories of irony and the sublime as constitutive modes of various structural destabilizations in representational and non-representational practices of contemporary visual art in the United States.

⁵⁴ D. Carroll, „Introduction: The States of ‘Theory’ and the Future of History and Art” (w:) idem (red.), *The States of ‘Theory’: History, Art and Critical Discourse*, Columbia University Press, New York 1990, s. 22.

Author examines how the dialectic of presence and absence antagonizes the critical stance of Derrida and Lyotard in the context of colour and plane. Kierkegaard's notion of irony as "an absolute infinite negativity" is employed to explore contemporary modes of artistic creativity. Derrida's concepts of *parergon* and *differance*, Lyotard's notion of the sublime, and Rorty's category of irony are applied to abstract expressionist and hyperrealist painting, Christo's wrapped objects, and Wodiczko's homeless vehicles. Heidegger's concern with proximity and "being-in-the-world" is employed in relation to the defamiliarization process observed in Pop Art objects. The paper takes account of various post-deconstructive aesthetic strategies, such as the tendency to extend linguistic maneuvers into the visual arts. The domain of binary interplay of theory and the arts constitutes a paradigmatic field for implementation of various critical practices developed by the contemporary theory group formed at Yale University and later at the Critical Theory Institute, Irvine US, where the Derridian deconstruction remains the main reference point.