

# Marcin Moskalewicz

---

## Przestrzeń sztuki - przestrzeń myślenia

---

Sztuka i Filozofia 32, 101-106

---

2008

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marcin Moskalewicz

### Przestrzeń sztuki – przestrzeń myślenia

„Dzieła sztuki są rzeczami myślanymi i tym, co nadaje im znaczenie – jak gdyby nie istniały jedynie jako one same, lecz także same dla siebie – jest właśnie przekształcenie, jakiemu zostały poddane, gdy zawładnęto nimi myślenie”<sup>1</sup>, napisała pod koniec życia Hannah Arendt, której myśl – przecież nie nowa – wciąż potrafi inspirować. Można to było odczuć w minionym roku, w stulecie urodzin autorki *Korzeni totalitaryzmu*, celebrowane na całym świecie wykładami, konferencjami i różnego rodzaju wydarzeniami intelektualnymi, gromadzącymi ludzi pozostających pod jej trwającym urokiem. Jednym z nich była wystawa w byłej żydowskiej szkole dla dziewcząt w Berlinie przy Auguststrasse 11–13 zatytułowana *Hannah Arendt Denkraum: Hannah Arendt – przestrzeń myślenia* (14 X–19 XI 2006). Kuratorzy wystawy: Peter Funken, Wolfgang Heuer, Katharina Kaiser i Herman Pfuetez zgromadzili dzieła trzynastu artystów podejmujące różne wątki myśli Arendt, czy też po prostu twórczo na tę myśl reagujące.

Pomimo tego, że nikogo przekonywać nie trzeba, iż związek sztuki z filozofią może być owocny zarówno dla sztuki, jak i dla myślenia, i że w istocie te dwie dziedziny kultury były od zawsze skazane na konieczność określenia swej wzajemnej relacji, było coś niepokojącego w tym publicznym zestawieniu: w sztuce otwarcie przyznającej się do swoich inspiracji, określającej swój punkt wyjścia w konkretnej filozofii. I choć zestawienie to robiło miejscami wrażenie jak najbardziej publicznej „przestrzeni pojawiania”, nasuwało jednocześnie pewne wątpliwości dotyczące swojej prawomocności. Warunkiem niezbędnym korzystania z tego rodzaju inspiracji jest bowiem niewątpliwie znajomość inspirującej myśli, także w jej stosunku do sztuki. Poniżej postaramy się rozjaśnić te z wątpliwości, które wiążą się właśnie ze stosunkiem inspirującej myśli do sztuki w odniesieniu do artystycznej reakcji na tę myśl w jej ogólności.

Stosunek Arendt do sztuki można określić mianem ambiwalentnego o tyle tylko, o ile brak jest interpretacyjnego konsensusu, który by go określał. Posądzana niejednokrotnie o estetyzację teorii polityki, była również przed tym posądzaniem broniona, a przedmiotem sporu okazywało się często samo pojęcie estetyzacji. By przypomnieć, że stosunek ten był w ogólnie-

---

<sup>1</sup> H. Arendt, *The Life of the Mind*, t. 1, Harcourt Brace & Co, New York 1978, s. 184–185. W polskim wydaniu książki zdanie to jest znacznie okrojone. W artykule przytaczam je w przekładzie własnym.

ści afirmatywny, wystarczy przywołać jej lapidarny komentarz sporu Heidegger–Carnap: stwierdziła wówczas, iż rzeczywiście, metafizyka może być uznana za rodzaj poezji, co miało raczej wywyżżyć poezję niżli zdeprecjonować filozofię. Gwoli jasności jednak – Arendt nigdy nie była filozofem sztuki. Była natomiast filozofem działania rozumianego jako sztuka. Jako proponentka polityki agonistycznej nieraz była krytykowana za używanie pojęć „wielkości” i „chwały” jako kryteriów oceniania właściwych przestrzeni politycznej. Ani jednak jakkolwiek pojęta prawda, ani dobro wspólne, ani żadne kryterium uniwersalizujące nie wydawały się jej właściwe do przedstawienia istoty sfery publicznej. Nie chodziło również o to, by uodpornić politykę na wszelkie pozaestetyczne roszczenia. Chodziło raczej o proceduralną odpowiedniość rozumu politycznego i władzy sądenia. Nieprzypadkowo zatem punktem wyjścia była dla Arendt w tej kwestii trzecia krytyka Kanta, którą uznawała za właściwe źródło jego filozofii politycznej.

W swojej interpretacji Arendt uznaje kwestie polityczne za kwestie smaku. Interesuje ją jednak niemal wyłącznie refleksyjny osąd Kanta, którego *modus operandi* jest oparty na „egzemplarycznej ważności” ocenianego zjawiska, a więc pozbawiony jakichkolwiek zasad wartościowania poprzedzających samo ocenianie. Postępuje od szczegółu do ogółu, bez pośrednictwa indukcji. Tylko bowiem tak pojęte sądenie może poradzić sobie z bezprecedensowością i historycznością działania. Warto również pamiętać, iż jest to smak zde-transcendentalizowany, którego *a priori* jest jedynie wyobrażalne, zrelatywizowane do danej historycznej kultury. Sądenie dokonuje się za pośrednictwem „myślenia rozszerzonego” – brania pod uwagę potencjalnych sądów innych, dzięki czemu przewyciężony zostaje egoizm smaku. Poprzez *sensus communis* smak zostaje odsubiektywizowany, choć nie zuniwersalizowany. Jego kryterium jest teraz komunikowalność. I nie chodzi o sprowadzanie estetyki do wymiaru pop, bo nie o samą estetykę tutaj chodzi, ale o wspólnotowość. *Sensus communis* nie dotyczy już wyłącznie sądów dotyczących piękna, to raczej wzajemna solidarność tego, co niesprowadzalne do wspólnego mianownika.

Arendt interpretacja Kanta jest więc – w dużym stopniu – krytyką Kanta: krytyką autonomicznej estetyki i zarazem modernizmu filozoficznego rozgraniczającego zagadnienia epistemologiczne i estetyczne. Nie inaczej niż w tradycji krytyki marksistowskiej jest to jednocześnie próba obnażenia liberalnej fikcji podmiotu suwerennego i autonomicznego na podobieństwo autonomicznego dzieła sztuki.

By móc się właściwie odnieść do problemu estetyzacji u Arendt należy przywołać dodatkowo kluczowe dla jej filozofii politycznej rozróżnienie pomiędzy wytwarzaniem i działaniem, będące twórczym przekształceniem dysfunkcji Arystotelesa pomiędzy *poiesis* i *praxis* z *Etyki nikomachejskiej*. I choć jej interpretacja jest zapośredniczona przez ontologię fundamentalną, to krytyka tego, co wytwórcze, czy też instrumentalne skutkuje rehabilitacją właściwej praktyki i stanowi w istocie odwrócenie heideggerowskiej hierarchii bycia autentycznego i nieautentycznego. Jeśliby pod pojęciem sztuki rozumieć sztuki kreatywne (czy też wytwórcze), to polityka, zdaniem Arendt, będzie dokładnym przeciwieństwem sztuki. Jeśliby jednak odwołać się do pojęcia

sztuki performatywnej (tak jak je Arendt rozumie) – a więc sztuki po pierwsze: niepolegającej na reifikacji, lecz ulotnej, wyczerpującej się w wykonaniu oraz po drugie: będącej *ateleis*, celem samym w sobie, nieodnoszącej się do przyszłości to okazuje się, że polityka we właściwym rozumieniu może, i powinna być, rozumiana na – metaforyczne rzecz jasna – podobieństwo teatralnego spektaklu. Rozróżnienie na sztuki kreatywne i performatywne – stanowiące wariację na temat różnicy pomiędzy *homo faber* i *zoon politikon* – jest jednocześnie, w dalszej kolejności, rozróżnieniem pomiędzy „estetyką obrazu”, a „estetyką słowa”, tj. działania właściwego, które dokonuje się za pośrednictwem języka: *lexis* równoznacznego z *praxis*. Chcąc mówić o Arendt stosunku do sztuki, nie sposób owego rozróżnienia nie uwzględnić.

Co jednak z przestrzenią myślenia, która nadawać ma znaczenie dziełu sztuki? I czym ma być owo myślenie? W refleksji Arendt nad myśleniem kluczowe jest kolejne rozróżnienie, a mianowicie rozwinięcie kantowskiej dystrykcji na *Vernunft* i *Verstand*, rozum i intelekt (która stanowi wyłącznie punkt wyjścia refleksji). Pozwólmy sobie ponadto, w ramach uproszczenia, na dostrzeżenie pewnej odpowiedniości pomiędzy z jednej strony: myśleniem i działaniem (tym, co performatywne), a z drugiej: poznaniem i wytwarzaniem (tym, co kreatywne). Mając zaś na uwadze zagadnienie estetyzacji – pomiędzy myśleniem a sztuką performatywną. Dodatkowo, z owymi parami pojęciowymi związane są dwie koncepcje czasu, nazwijmy je skrótowo czasem hermeneutycznym i czasem zegara.

Czas zegara jest czasem linearnym, czasem następstwa i produkcji. Czas hermeneutyczny jest natomiast kolisty i nie ma specjalnego sensu wyróżnianie w jego ramach trzech faz czasu – stanowi trójjednię przeszłości, teraźniejszości i przyszłości (czy jak metaforycznie powiedziała by Arendt – przepaść). Temu pierwszemu odpowiada klasycznie rozumiana czynność poznawcza, sformalizowane upojęciowanie doświadczenia w poszukiwaniu prawdy, uwarunkowane funkcjonalnie użytecznością techniczną tej prawdy. Poznanie jest wytwarzaniem, powiada Arendt, czy to wytwarzaniem narzędzi podboju świata fizycznego, czy to wytwarzaniem świata społecznego. Czasowi hermeneutycznemu odpowiada z kolei myślenie, które nie zapytuje o prawdę, lecz o sens. Arendt definiuje myślenie jako wewnętrzny dialog pomiędzy ja a m n ą, który ogarnia całość doświadczenia. Pytanie o sens domaga się odpowiedzi, która nigdy nie jest ostateczna. Jest jako takie – podobnie jak działanie – celem samym w sobie. Sens pozostaje zawsze nieuchwytny.

Tak pojęte myślenie nie jest działaniem, choć jest niewątpliwie działaniu pokrewne. Myślenie jest niemym dialogiem, działanie – dialogiem słyszalnym, myślenie dokonuje się w samotności, a działanie jest zawsze współdziałaniem z innymi. Pomost między niewidzialnymi myślami i widzialnym (słyszalnym) dyskursem – siecią międzyludzkich relacji w nomenklaturze Arendt – stanowi metafora. Obie przestrzenie, myślenie i działanie, mają bowiem charakter językowy.

Podsumowując ten wątek, należy skonstatować, iż o ile związana z produkcją i poznaniem pojętyczna estetyzacja jest z konieczności utopijna i melancholijna, o tyle związana z myśleniem estetyzacja praktyczna ma wymiar

ściśle prezentystyczny. Ustanawia bowiem przestrzeń pojawiania się pomiędzy przeszłością a przyszłością, nienostalgiczną i nieutopijną. I choć jedna bez drugiej istnieć nie może, to dychotomia dwóch rodzajów estetyzacji jest – analogicznie do dychotomii działania i wytwarzania – strukturą hierarchiczną i wartościującą. Jak na wyzwanie myśli Arendt odpowiedzieli artyści prezentujący swoje prace na berlińskiej wystawie?

Nadzwyczajne wrażenie robiły figurki (nazwać je figurami byłoby przesadą, były co najwyżej wielkości dłoni) niemieckiego artysty Volkera Maerza (pokazywane również na innych jego wystawach poświęconych autorce *Myślenia: Hannah Arendt – Das Maedchen aus der Fremde* oraz *Das Lachen der Hannah Arendt*, tutaj pod wymownym tytułem: *Das Lager als Denkraum*). Czy to przez swoją mnogość, czy przez umiłowanie detalu, czy może przez to, że były „figurami” filozofów? Setki Benjaminów, dziesiątki Arendt. Nagi Nietzsche z rozłożonymi nogami spoglądający z zaciekawieniem w swój własny odbył, z którego wychodzi... drugi, mały-dorosły Nietzsche. Spoglądają sobie w oczy: wieczny powrót tego samego. Zmęczona Arendt leżąca na wpół naga, paląc papierosa: samotność, dwa-w-jednym myślenia. Zdjęcia z wakacji: figurki Hannah Arendt w stroju kąpielowym znikające w morskich falach (*Das Verschwinden der Hannah Arendt*): zjawiskowa natura świata.

Wideoinstalacja *Auditorium Elemente und Urspruenge totaler Herrschaft* autorstwa Sussane Hofer, Katrin Oettli i Sebastiana Heftii była największym eksponatem wystawy. W okazałej wielkości sali kilkadziesiąt telewizorów nadających symultanicznie, „na pełen głos” książkę Arendt podzieloną na części, odczytywaną przez znawców jej twórczości. W sumie 45 godzin nagranego tekstu. Autorom udało się w niebywały sposób przedstawić zarówno „mroczny”, głęboko pesymistyczny i poruszający obraz treści *Korzeni totalitaryzmu*, jak i ich fragmentaryczny, zamierzony przez autorkę charakter. Złożona z elementów pozornie do siebie nieprzystających historyczna układanka Arendt mogła być doświadczona w zupełnie nowy sposób niż podczas lektury. Bo choć samą książkę należy czytać w sposób nieliniarny, to w tym wypadku mieliśmy do czynienia z symultanicznością doświadczeń niemożliwą do osiągnięcia podczas wzrokowego śledzenia tekstu.

Martha Rosler w swojej instalacji *Reading Hannah Arendt (Politically)*, składającej się z półprzezroczystych parawanów z nadrukowanymi fragmentami tekstów Arendt, próbowała z kolei poprzez niemal użytkową estetykę ujawnić treść jej dzieła i zachęcić do samodzielnego myślenia. Poruszanie się pomiędzy parawanami to jak poruszanie się po kłęczu tekstu, splocie przemieszczających się znaczeń.

*Milk Teeth*, marmurowa rzeźba Rama Katzira przedstawiająca krzesło odłożone na szkolną ławkę po skończonych lekcjach (może tych ostatnich?), była jedyną pracą nawiązującą bezpośrednio do tej konkretnej przestrzeni galerii, którą stanowiła w tym wypadku zabytkowa, przedwojenna i niefunkcjonująca od lat szkoła dla żydowskich dziewcząt. Wybór tej przestrzeni nie był oczywiście przypadkowy i miejscami można było odnieść wrażenie, że tynk spadający z sufitu na zwiedzających jest zaplanowaną częścią ekspozycji. Były jednak i takie prace, które nie tyle nawiązywały swoją treścią

do tej przestrzeni, co korzystały z niej dla swoich własnych celów. Wydaje się, że to one jedynie – wykorzystując galerię jako przestrzeń interakcji – czyniły zadość postulatowi sztuki performatywnej.

Jedną z takich prac była instalacja wideo Judith Siegmund *Berefung – Job – Maloche? Arbeiten, Herstellen, Handeln*, choć precyzyjnie rzecz ujmując, była ona jedynie urzeczowieniem performatywności. Autorka przeprowadziła mianowicie seminarium z *Kondycji ludzkiej* w niemieckim mieście Weissenfels, a instalacja stanowiła zapis wideo dyskusji, które odbyły się pomiędzy uczestnikami.

Inną próbą dialogu z przestrzenią galerii była instalacja Adiba Fricke/Word Company, *Kann Freiheit Nicht Simulieren*, składająca się z zestawionych w „dymkach” napisów pokrywających w wielu przypadkowych miejscach ściany galerii. „Przedsiębiorstwo Słów”, znane m.in. z wymyślania protonimów – nieistniejących słów nazywających nieistniejące rzeczy, oraz z programów automatycznie generujących teksty na temat sztuki, tym razem odniosło się do pojęć obecnych w twórczości Arendt, poddanych podobnie przypadkowej obróbce znaczeniowej i przygodnie uporządkowanych. Jak rozumieć tutaj niemożność symulowania wolności? Zapewne w ten sposób, iż to właśnie instalacja Frickego próbowała w sposób automatyczny i nieskuteczny ustanowić wolność. Wolność jest jednak wyłącznie prerogatywą widza-działającego. Teksty pokrywające ściany były przecież bez sensu. Ten bezsens wymagał reakcji, domagał się nadania mu sensu w procesie odczytania. Sens, jakkolwiek tymczasowy, można zawsze odnaleźć w języku, który łączy myślenie ze światem i sztuką.

Palacze mogli z kolei docenić instalację Tobiasa Hausera, *Smoking/Das Hin und Her der Gruende*. W jednej z sal ustawiono siedziska i popielniczki, a na ścianie wyświetlano różnokolorowy obraz dymu tytoniowego. Palenie, jak i rozmowa między palącymi były jak najbardziej wskazane! Praca Hausera w sposób oczywisty nawiązywała do Hannah Arendt, jak wiadomo – namiętnej palaczki, oraz podejmowała problem relacji człowieka biologicznego wobec człowieka politycznego, a także miejsca ciała w kulturze politycznej. Ponadto jednak instalacja ta w sposób najbardziej oczywisty zacierała granicę pomiędzy życiem a sztuką. Podobnie było zresztą w przypadku zorganizowanego przez organizatorów pokoju wolnej twórczości, gdzie każdy ze zwiedzających mógł wykazać się kreatywnością, oraz w przypadku czytelnicy, która – wypełniona różnymi wydaniem książek Arendt – służyła przede wszystkim do... czytania. Czy jednak rzeczywiście postulat sztuki performatywnej w rozumieniu Arendt jest przekroczenie granicy pomiędzy życiem i sztuką?

I tak, i nie. Tak, o ile sztuka ta ma być pozbawiona fałszywej i wygodnej autonomii, o ile ma być w swojej istocie właściwie polityczna. Nie, o ile jako taka musi pozostać autonomiczna w stosunku do rynkowej korzyści i naturalnej konieczności. Nie może być w związku z tym tożsama z całą masą zjawisk związanych z kondycją ludzką, z życiem rozumianym jako *zoe* oraz z tym, co Arendt określała mianem światowości. Innymi słowy, tożsamość sztuki i życia nie może być absolutna, gdyż nie każde działanie jest „działa-

niem". W istocie, „działanie” właściwe pozostaje zawsze w defensywie, ulega dominacji powszedniości zachowań, codzienności Się, bezrefleksyjnego odtwarzania istniejącego porządku społecznego. W tym sensie autonomia sztuki zostaje zachowana. Nie jest to już jednak *l'art pour l'art*, a raczej *la politique pour la politique*. A więc, autonomiczna wobec doraźnych roszczeń politycznych, wobec polityki rozumianej jako zarządzanie i zbudowanej na podobieństwo ekonomii.

Sztuka jako działanie właściwe jest ściśle związana z myśleniem i z rozumieniem, które jest zawsze samo-rozumieniem. Jest więc, sprecyzujmy, działaniem dyskursywnym – interakcją komunikacyjną (Habermas wyraźnie przyznaje się do inspiracji). Jako taka jest też zawsze krytyczna – choć nie w sensie instrumentalnym. Nie tyle krytykuje władzę, co jest władzą, nie tyle dąży do ustanowienia wolności, co jest wolnością. Nie zmierza też do osiągnięcia żadnego rezultatu, stanowi jedynie początek, jest – mówiąc słowami Arendt – ujawnianiem siebie. Jeśli zatem niesie ze sobą obietnicę emancypacji, to jest to jedynie obietnica nieznanego, tego, co dopiero przyjdzie – *a-venir*, jak powiedziałby Derrida.

Sztuka zatem niczego nie obiecuje, sztuka nie jest sentymentalna, sztuka wyłącznie wydarza się jako „trwające teraz”, *nunc stans* działania i myślenia, tzn. pojawia się w działaniu i znika w procesie myślenia. I to wyłącznie dzięki myśleniu wydaje się, iż dzieło sztuki „nie istnieje jedynie jako ono samo lecz także samo, dla siebie”. To myślenie bowiem, jako dana w świadomości różnica, umożliwia transformację dzieła sztuki i odniesienie go do niego samego. Zaś sztuka jako działanie jednoczy na powrót dwa-w-jednym myślenia, upewniając podmiot co do jego tożsamości. Tożsamość – jakkolwiek przelotna – jest domeną działania, różnicą myślenia. Być może jest również tak, że głęboko metaforyczna myśl Arendt jest tak trudna do zaakceptowania przez powszedni, zorientowany na użyteczność dyskurs, iż sama ta myśl jest formą sztuki.

### Space of Art – Space of Thought

Article has a twofold purpose: reflection on Hannah Arendt's philosophy of art, and review of an international art exhibition inspired by Arendt's philosophy (Hannah Arendt Denkraum, Berlin 14 X – 19 XI 2006). In the first part author comments on the problem of Arendt's aesthetization of politics. Two types of aesthetization are distinguished: a poetical one, and a practical one. They are associated with the two activities of the mind, cognition and thinking, respectively. It is claimed that there are some crucial affinities between thinking and acting that are important for understanding of Arendt's attitude towards art. In the second part, author briefly argues in favour of some of the exhibits by analysing them in the context of Arendt's observations concerning art and politics. In closing remarks, author considers the question of the boundary between art and life in Arendt's philosophy, by showing its possible interpretations.