



Kazimierz Piotrowski



**Czy człowiek
istnieje tylko
konceptualnie?
Antropologiczny
wątek w myśli
Kosutha
i Świdzińskiego**

It's my particular thesis that art only exists conceptually, because (perhaps) man only exists conceptually.

Joseph Kosuth, *Notes on „Crane”* (1970)

Człowiek to tylko samodefiniująca się idea? Taką hipotezę wysunął Joseph Kosuth w tekście *Notes on „Crane”* (1970), w którym uzasadnił swą tezę dotyczącą twórczości artystycznej: *sztuka istnieje „tylko” konceptualnie, ponieważ (zapewne) „człowiek” istnieje tylko konceptualnie*¹. Spróbujmy prześledzić gruntowniej ten antropologiczny wątek w myśli Kosutha, by pod koniec krótko skonfrontować go z ujęciem Jana Świdzińskiego, którego doktrynę trzeba dziś rozpatrywać na tle rozwijającego się kontekstualizmu w filozofii, szczególnie w epistemologii, ale też w estetyce czy pedagogice. Kontekstualizm staje się dość popularny i może posłużyć do wypracowania stanowiska w kwestii niektórych tez czy hipotez, w tym tych najbardziej radykalnych, jak Kosutha.

Coraz doskonale widzimy, jak wielki wpływ na analizę sztuki czy całej kultury w nurcie anglosaskiej filozofii analitycznej i w konceptualizmie wywarły *Philosophical Investigations* (1953) Ludwiga Wittgensteina, który dokonał w nich reorientacji w kwestii sposobu stawiania pytań badawczych. Przełom polegał na skupieniu się raczej na *wiedzy jak* niż na *wiedzy że*, by użyć tu głośnego rozróżnienia Gilberta Ryle'a z jego głównego dzieła *The Concept of Mind* (1949). Esencjalizm dotychczasowej estetyki filozoficznej, usiłującej ująć metafizyczną czy empiryczną, apriorycznie czy aposteriorycznie uchwytłą istotę sztuki, wyparło podejście antyesencjalistyczne, czyli czysto opisowe, inspirowane przez behawioryzm

i instrumentalizm czy funkcjonalizm. Nie zamierzam tu przytaczać dobrze znanych już poglądów Kosutha czy artystów z grupy Art and Language, gdyż uczyniłem to wielokrotnie gdzie indziej². Przypominę tylko, że wedle niektórych przedstawicieli tej angloamerykańskiej grupy sztuka nie jest wyrażeniem, które w języku ma pierwszorzędny status wyrażenia substancjalnego (*pierwszego kontekstu*), a więc nie jest przedmiotem, o którym można powiedzieć, że jest czymś lub istnieje³. Wyrażenia *art is* lub *art exists* są gramatycznymi złudzeniami, ponieważ syntaktycznie wyrażenie „sztuka” nie może być podmiotem w zdaniu (mimo tego językowego, gramatycznego złudzenia), lecz jedynie wyrażeniem predykatywnym (*drugi kontekst*), które orzeka się o podmiocie. Mówiąc „sztuka” (*art*), należałoby więc mówić „szuką” (*of art*), czyli że jakiś obiekt zyskuje status (funkcję) bycia sztuką – staje się *szuką*. Mówiąc więc *przedmiot*, *pojęcie* czy *koncept sztuki*, trzeba mieć na względzie ten drugorzędny, asertywny, predykatywny status sztuki, a nie pierwszorzędny, podmiotowy, substancjalny kontekst, o którym można powiedzieć, że w nim (*in*) istnieje sztuka. Wyrażenia „przedmiot” i „sztuka” wykluczają się, bo należą do różnych syntaktycznych kontekstów, a dają się połączyć tylko w zdaniu jako funkcji propozycjonalnej.

Zauważmy, że w tym samym roku Kosuth próbował podobnie antyesencjalistycznie ująć wyrażenie *człowiek*, który istnieje – *zapewne* – tylko konceptualnie. Kosuth zawahał się, podkreślając słowo *perhaps*. Ale przecież doskonale wiemy, że już wówczas można było zauważyć w kulturze silną tendencję do desubstancjalizacji tego wyrażenia. Możemy wręcz powiedzieć, znając kierunek transhumanistycznej kultury, że podmiotowe miejsce wyrażenia *człowiek* zajmuje bliżej nieokreślony podmiot (np. *art community* czy *Inny*), zaś *człowiek* staje się jedynie wyrażeniem predykatywnym. W każdym bądź razie problematyzuje się istotę człowieka czy humanizmu poczynawszy od słynnego *Listu o humanizmie* (1946) Heideggera, który zwracał po wojnie uwagę na moc troszczącą się o człowieka i pozwalającą *istoczyć* się jego istocie. Niejako pointą tego *uczasowienia* źródłowego doświadczenia człowieczeństwa było wystąpienie radykalnego kontynuatora myśli niemieckiego hermeneutycznego egzystencjalisty, czyli dekonstrukcjonisty Derridy, który zaprezentował referat pt. *Filozofia i antropologia* w październiku 1968 roku na międzynarodowej sesji w Nowym Jorku. Tekst ten, niezwykle ważny dla poststrukturalistycznej antropologii, został później opublikowany jako *Les fins de l'homme*, czyli *Kres człowie-*

ka w tomie *Marges de la philosophie* (1972). W tym właśnie okresie Kosuth, wychodząc z tradycji anglosaskiej filozofii analitycznej, usiłował *wpasować się* w nurt filozofii kontynentalnej, zdominowanej w latach 70. przez neomarksizm i hermeneutykę.

Spróbujmy zatem w tak zarysowanej antyesencjalistycznej perspektywie antropologii zebrać i zinterpretować wybrane wątki Kosuthowskiego użycia wyrażenia *człowiek* i terminów z nim spokrewnionych, składających się na *ludzkie sprawy*.

SZTUKA JAKO MNIEJ LUB BARDZIEJ HUMANISTYCZNA GRA

A zatem, na przełomie lat 60 i 70., sztuka staje się wedle Kosutha wyłącznie wynajdywaniem mniej lub bardziej *humanistycznych gier*. Eksplikując jego pogląd, możemy powiedzieć, że artysta *nie jest człowiekiem*, lecz jedynie może spełnić funkcję *bycia człowiekiem* (*of man*). Tak właśnie należałoby sparafrazować wyrażenie, że „coś staje się sztuką” (*of art*), że zarówno sztuka, jak i zapewne człowiek, istnieją tylko konceptualnie. Sztuka jako *humanistyczna gra* jest wyłącznie grą językową, której atrakcyjność polega na kwestionowaniu sztuki rozumianej jako *powab dla człowieka*. Eliminując zmysłowy, materialny paradygmat sztuki (i antropologii) Kosuth sugerował, że ludzka percepcja – nie wyłączając matematyki – jest projekcją, sztucznym wytworem samego człowieka. Zauważmy, że jeżeli podważymy aprioryczny status nauk dedukcyjnych i ich praw, tym łatwiej będzie nam podważyć klasycznie pojętą naturę człowieka. Kosuth poważnie rozważał argumenty kwestionujące przekonanie, że liczby i matematyczne struktury odpowiadają rzeczywistości i tym samym – jako użyte w sztuce – nadają jej również status czegoś *realnego*. Krytykę religii i metafizyki rozciągnął zatem na ostatni bastion nowożytnego racjonalizmu i nowoczesnego scjentyzmu, na matematykę, która konserwowała nadzieję, że postępujący relatywizm i medializacja zostaną powstrzymane i z czasem dojdzie do restytucji rzeczywistości – tego, co w owym czasie Derrida nazywał logocentryczną *metafizyką obecności*, ogłaszając także *kres człowieka*.

Ten antropologiczny agonizm postrukturalizmu, który wkrótce przeniknie do amerykańskiej humanistyki, korespondował z przekonaniem Kosutha. Neopozytywistyczne zawężenie sensu oraz pedantyzm anglosaskiej filozofii analitycznej nastroiły młodego Kosutha krytycznie do filozofii klasycznej i nowożytnych czy nowoczesnych już kontynuatorów metafizycznej tradycji, zwłaszcza wobec Hegła,

który przeszedł do historii między innymi teżą o logicznej śmierci sztuki. Kosuth uważał, że Hegel, w swych absolutystycznych ambicjach, przekreślił dorobek krytycznej, oświeceniowej filozofii, a myśl swych poprzedników traktował jako elementy historycznego procesu wiodącego do sytuacji, gdy filozofia nie ma już nic do powiedzenia (*there is nothing more to be said*).

To sztuka dziś przejmuje rząd dusz po religii i filozofii, gdy w wyniku amplifikacji funkcji języka w procesie poznania zatracony został bezpośredni związek z *realnym światem*. Sztuka zaspokaja swymi wyrafinowanymi konceptami to, co można nazwać *duchowymi potrzebami człowieka* (*man's spiritual needs*). Gdy tautologiczny konceptualizm przestał zaspokajać te potrzeby, sztuka musiała zostać na nowo przemodelowana jako *Anthropologized Art*.

SZTUKA ZANTROPOLOGIZOWANA

Koncepcję tę Kosuth opracowywał podobno od 1972 roku, kiedy zaczął studiować antropologię pod kierunkiem Boba Scholte i Stanleya Diamonda na The Graduate Faculty w New School for Social Research w Nowym Jorku (w roku akademickim 1971/1972). Zapoznał się tam z marksistowską tradycją i alternatywną perspektywą antropologii, z koniecznością zaangażowaną, świadomą swych kulturowych ograniczeń [Kosuth, 2002: 126]. O taką możliwość *Anthropologized Art* zapytywał Kosuth już w 1973 roku, by rozwinąć nowy program w latach następnych w tekstach [Notes] *On An 'Anthropologized' Art* (1974)⁴ i *The Artist as Anthropologist* (1975)⁵ [Piotrowski, *Kryzys znaczenia w sztuce*, 1991].

Kosuth niewiele sobie robi z faktu, że musiał tu porzucić dawny tautologiczny model sztuki, który przestał być efektywną grą humanistyczną w sztuce, i zastąpić go modelem *sztuki zantropologizowanej*. Takie przejście do porządku dziennego nad faktyczną zmianą paradygmatu jest usprawiedliwione przez samo podejście Kosutha do problemu kultury i jej rozumienia, które dokonuje się w oparciu o pojęcie *modelu*. Model jest narzędziem obrazowania, którego charakterystykę Kosuth przytacza za Marksem W. Wartofsky'm, określającym wartość eksplanacyjną modelu. Funkcją modelu – powtarza artysta – jest wyjaśnienie praw czy reguł sztuki, które muszą być zarazem testowane pod kątem ich wiarygodności. Jeśli istotny charakter modelu zostanie zachowany po takim przetestowaniu, to można uznać ów model sztuki za *realny*. Każde uczestnictwo w kulturze musi więc zakładać boryka-

nie się z pewnymi fikcjonalnymi jej aspektami, z pewnymi strukturami, które nie są *obiektywną rzeczywistością*, lecz pozostają wytworami człowieka. Należy to do natury kultury, że pewne struktury nieustannie rozpadają się. Zapytajmy tu na marginesie, czy takim fikcyjnym wyrażeniem byłby też sam *człowiek*, który odpowiadałby za produkcję temu podobnych fikcji? Byłby to paradoks, że coś nierealnego – taka językowa, konceptualna hipostaza jak *człowiek* – jest przyczyną czy warunkiem czegoś równie fikcyjnego. A zatem, na tym etapie dyskursu Kosutha wyrażenie *człowiek* nie tyle jest fikcją czy konceptem, któremu nic nie odpowiada w realności, lecz raczej jest modelem domagającym się przetestowania jego wiarygodności.

Na początku lat 70. widać więc kryzys fikcjonalnego, czysto konceptualnego rozumienia *człowieka*, któremu to wyrażeniu czy modelowi Kosuth zaczął przypisywać wiarygodność umiarkowaną. Referowane rozważania pozwalają przyjrzeć się krytycznie poprzednim dążeniom artystów Art & Language. Grupa ta (włącznie z Kosuthem) wszelkich aktów sztuki nie chciała uznać za *głębokie*, ponieważ realizowała program eliminacji filozofii. Sztukę pojmowano jako pozbawiony filozofii system, służący aktywności w kulturze (*'de-philosophizing' system for cultural action*).

Teraz, czyli w pierwszej połowie lat 70., sugerowano, że dopiero szerszy, *zantropologizowany* kontekst może mieć znaczenie. Przeważało jednak podejście, które wszelką aktywność poza kręgiem Art & Language, aspirującą do zachowania głębi (*profundity*) znaczenia w sztuce, traktowało jako ezoteryczną czy nawet szaloną. Wskazywano, że sztuka formalistyczna w latach 60. zatraciła swą głębię, tracąc na wiarygodności. Dlatego wobec tej nieprzezroczystości (*opacity*) tradycyjnej sztuki, z powodu braku transparentności formalistycznego języka, artyści Art & Language chcieli zastąpić pojęcie *profundity* przez pojęcie *samo-świadomości* (*self-consciousness*). Pragnęli tym samym przedłużyć panowanie paradygmatu kultury modernistycznej, w której sztuka jest refleksyjną, kolektywnie internalizowaną świadomością. Pełnię znaczenia usiłowali oni uzyskać w odniesieniu do apriorycznego kontekstu sztuki, poza którym wszelka aktywność pozostaje bez istotnego znaczenia dla sztuki. Skoro obiekt sztuki jest już niewiarygodny, to wiarygodnym i realnym okazał jego kontekst, przede wszystkim rozstrzygający, czy dana gra w sztukę jest mniej lub bardziej humanistyczna i tym samym zajmująca dla ludzi. Twórczość stała się artykulacją kontekstu – szerszą niż dotychczasowa gra w sztukę.

Sztuka *zantropologizowana* jeszcze bardziej poszerzyła tę grę, mianowicie o sztukę rozpatrywaną w kontekście kultury, z punktu widzenia antropologa, dążąc do umocnienia jej wiarygodności. Jednak Kosuth nie rozstrzygał kwestii, czy proces utraty transparentności sztuki dowodzi, że współczesne społeczeństwo jest naiwne, ponieważ nie jest dostępne żadne kryterium czy uniwersalna perspektywa, w oparciu o którą można by stwierdzić, czy istnieje w ogóle społeczeństwo pozbawione naiwności i jak ono miałoby wyglądać?

Propozycja Art & Language, zarówno konceptualizm, jak i dyskutowane pod jego wpływem dylematy, może być zinterpretowana nie tylko jako alternatywna zmiana paradygmatu sztuki, lecz jako odsłonięcie – niejako niechcący – antropologicznego wymiaru kultury, którego ważnym aspektem jest emulacja. Już w samej grupie pojawiły się konflikty i odmienne podejścia w stosunku do świata sztuki i człowieka. Wielu nie chciało zgodzić się, by twórczość Art & Language traktować wyłącznie jako stylistyczną wersję sztuki konceptualnej (jako legitymizację dla takich artystów, jak malarz Mel Bochner czy dla formalistycznej *awangardy*), jakkolwiek często im samym brakło konsekwencji w tym dążeniu. Kosuth również nie chciał zgodzić się, by propozycje Atkinsona, Baldwina i jego samego, czyli program dematerializacji sztuki, wykorzystywać tylko jako po prostu kolejną stylistyczną możliwość. W tej niechęci poszedł on tak daleko, że dystansował się wobec terminu współpraca (*collaboration*) w ramach brytyjsko-amerykańskiej grupy Art & Language, gdyż pojęcie *współpracy* miało dlań sens pogmatwanego formalizmu, ideologicznego szkieletu czy kulturowego getta, w którym ujawnia się bojaźliwość, troska o karierę, biurokratyczny styl myślenia i działania, co miał zauważyć Ian Burn.

Kosuth, choć dotyczy to jego osobistych spraw, zajmował tu postawę socjologa czy socjologizującego antropologa. Opisywał on grupę Art & Language nie tyle od zewnątrz, lecz od wewnątrz – jako zaangażowany badacz. Występował też w roli terapeuty, który proponuje zastąpić współpracę w sensie formalnym innym typem aktywności, określanej przezeń przymiotnikami *conversational* (*intersubjective*; koncept ten bliski był amerykańskiemu pragmatyzmowi, a zostanie wkrótce rozwinięty przez neopragmatyzm Richarda Rorty'ego, dążącego przez atak na mimetyzm, mentalizm i konkluzywizm filozofii do podtrzymania rozmowy w kulturze). Tak należy rozumieć jego uczestnictwo w grupie. Nie może ono zamykać go na inne przejawy aktywności świata sztuki.

Widać wyraźnie, że Kosuth dojrzał już, by otwarcie zasugerować mityczny charakter programu grupy Art & Language, wyzyskując do reszty jej twórczy potencjał. Tym samym nie pozwalał zniewolić się przez ten mit A&L, mimo całej jego artystycznej, historycznej doniosłości. Nie lękał się odrzucić ten program. Wreszcie Kosuth mógł kontemplować jego upadek, ponieważ wiedział, że alternatywą dla niego nie jest tylko chaos albo powrót na konserwatywne, wyjściowe pozycje. Przeciwnie, podobnie jak w nauce, miał on tę świadomość, że jego system jest wiarygodny relatywnie. Zawsze trzeba zakładać, że może go zastąpić system lepszy, bardziej wiarygodny (jakby przeczuwał zbliżające się z Bloku Wschodniego wyzwanie *Art as Contextual Art* Świdzińskiego).

Kosuth coraz bardziej nastrojał się krytycznie wobec naiwnie analitycznej postawy Art & Language, ponieważ rozpatrywał ją w kontekście historycznym. Historia zaś pozostawała dlań antropomorficznym wytworem i dlatego była bardziej zrozumiała niż natura. Ponadto, historiografia – jak wówczas argumentował – ma charakter mityczny, a sztuka jest rozszerzeniem tej mitycznej narracji, wyrażanej następnie w postaci subiektywnej ideologii, aktualizowanej w oparciu o intersubiektywną psychologię kolektywu i właściwy jej układ znaczeń (język). Historiografia i antropologia nie różnią się pod tym względem od sztuki: mają one twórczy i konstytutywny dla kultury charakter.

To relatywizowanie wiedzy historycznej i antropologicznej oraz przyrównanie sztuki do mitologii jeszcze bardziej pogłębiało dystans Kosutha wobec tautologicznego modelu sztuki. Przyznawał, że taka perspektywa pozwala mu porzucić własny historyczny bagaż – przewzyciężyć swe teorematy, ale i dodać do nich nowe. Zerwanie z orientacją na wczesnego Wittgensteina i scjentyzm, porzucenie właściwych jego tautologiom (i jego *Investigations, Propositions*) pozytywistycznej epistemologii i etnocentryzmu, wiąże się zatem z pewną kontynuacją. Bowiem już w okresie tautologicznym, zorientowanym na logikę, Kosuth używał niedenotacyjnej koncepcji znaczenia późnego Wittgensteina, który rozumiał znaczenie jako *użycie* wyrażenia i rozpatrywał je w ramach rozmaitych *gier językowych*. Odrzucał zatem teraz to, co nie dawało się uzgodnić z obecną perspektywą *sztuki zantropologizowanej*, co przeszkadzało mu w autorefleksji. Wprawdzie wojna z formalizmem i estetyzmem zakończyła się sukcesem, ale rewolucja musiała trwać dalej, by nie ograniczyć się do ewolucji stylistycznej [Kosuth, *A Notice to the Public*, 1975; Kosuth, 2002: 103–105].

ARTYSTA JAKO ANTROPOLOG

Rozprawa *The Artist as Anthropologist* zaczyna się od przypomnienia powziętych wcześniej założeń co do historii (Kosuth, *The Artist as Anthropologist*, 1975; Kosuth, 2002: 107–128). Kosuth cytuje jako motto myśl Rolfa Ahlersa, wedle którego zreflektowana asymilacja tradycji jest czymś innym niż jej pozbawiona refleksji kontynuacja. Tekst składa się z trzech części, których dwie pierwsze noszą wymowne tytuły: 1. *Fragmentaryczna i dydaktyczna etnologia nauki jako religia i ideologia*; 2. *Teoria jako praktyka: rola dla „zantropologizowanej” sztuki*. Całość kończy *Epilog*. Jak można było spodziewać się, Kosuth najpierw dokonuje tu demontażu wiary w mit niewarunkowanej społecznie wiedzy, która okazuje się niczym religia czy ideologia, a więc jest postacią fałszywej świadomości. Sztuka *zantropologizowana* ma odegrać tu istotną rolę w destrukcji tej złudnej wiary i ukazać sztuce odmienną funkcję niż powielanie tego mitu.

Zebrane w pierwszej części cytaty różnych myślicieli – między innymi Alberta Einsteina czy Maksa Horkheimera – są materiałem, który jest przez Kosutha traktowany jako przedmiot jego badań, jak też zasób sądów wspierających jego nowe, krytyczne wobec scjentyzmu poglądy. Autor próbuje przedstawić zatem kult nauki, obiektywizmu, racjonalizmu jako historyczny mit, podobnie jak niegdyś czynił to w stosunku do religii i filozofii. Te ostatnie, przewyżczone formy kultury, skojarzone z socjologią i krytyczną metodologią nauk, jako ich mitologiczne zaplecze, odżywają bowiem pod scjentyistyczną postacią, dając człowiekowi inny, ale zarazem podobny rodzaj satysfakcji i emancypacji. Kosuth robi teraz wszystko, by te iluzje rozwiązać, sięgając po wszelakie teoretyczne pomysły.

W drugiej części przedstawia własny komentarz do zebranej kolekcji cytatów, zaczynając od motta w postaci myśli Johanna Wolfganga Goethego: *Najwyższą mądrością byłoby zrozumieć, że każdy fakt jest teorią*. Zakwestionowanie czystych faktów wzmocnione jest też podważeniem epistemologicznego statusu teorii i bezstronnego badacza na rzecz postawy uwikłanej w pozaracjonalne motywy.

Artysta – deklaruje Kosuth na wstępie kolejny raz – jest modelem antropologa zaangażowanego (*the anthropologist engaged*). Artysta, przejmując postawę antropologa zaangażowanego, nie kontempluje (teoretyzuje), lecz aktywnie uczestniczy od wewnątrz w badanej rzeczywistości. Akt sztuki jest socjo-kulturowo zapośredniczonym, na zasadzie *implozji* całościowym oglądem (*It is the implosion Mel Ramsden*

speaks of, an implosion of a reconstituted socio-culturally mediated over-view) [Kosuth, *Artist as Anthropologist*, 1975; Kosuth, 2002: 117]. Ogląd nie jest czysto teoretycznym oglądem, lecz raczej społecznie zapośredniczoną aktywnością, a teoria jest praktyką. Kosuth dostrzega tu strukturalne związki pomiędzy sztuką *zantropologizowaną* a filozofią, ponieważ obie przedstawiają rzeczywistość społeczną i czynią ją zrozumiałą. Przy czym sztuka *zantropologizowana* jest przede wszystkim praktyką, która w chwili, gdy przedstawia tę rzeczywistość, równocześnie ją zmienia. Aktywność sztuki, obejmująca aktywność *teoretycznej sztuki*, ma charakter prakseologiczny, czyli wiąże silnie teorię z praktyką tak dalece, że teoria staje się praktyką (autor używa tu terminu *praxiological*).

Sugeruje to, że filozofia czy nauka są przede wszystkim teorią i cechuje je pewien dystans wobec praktyki społecznej, którą chce być sztuka *zantropologizowana*. Antropolog lokuje się na zewnątrz kultury, którą bada i w której osiąga biegłość, popełniając błąd etnocentryzmu własnej kultury, w oparciu o którą tłumaczy inną kulturę. Problem *etniczności* nie dotyczy artysty jako antropologa, gdyż nie jest on w ten sposób ograniczony jak scjentystycznie zorientowany badacz, ponieważ operuje w ramach socjo-kulturowego kontekstu, z którego sam wywodzi się. Artysta jako antropolog jest w tym kontekście całkowicie zanurzony i pozostaje pod jego wpływem. Sam wpływając nań, pogłębia jego płynność dzięki swej wzmożonej biegłości w posługiwaniu się nim.

Mapping kultury w sztuce tak *zantropologizowanej* jest procesem dialektycznym – z intencji. Natomiast antropolog, studiujący obcą kulturę i przystępujący doń z zewnątrz (i nie będąc artystą), ten dialektyczny charakter procesu poznawczego programowo ignoruje, czy wręcz usiłuje wyeliminować dla dobra obiektywnego poznania, w wyniku czego nie może on *zantropologizować* swej społeczności. Jest to utrudnione i prawdopodobnie niemożliwe, ponieważ antropolog jest właśnie antropologiem, scjentystą, profesjonalistą, który nie jest zaangażowany (*dis-engaged*). Artysta jako antropolog uzupełnia zatem antropologa w jego pracy badawczej, przypominającej religijny kult. Artysta ujmuje to, co badacz – ze względu na swój kult statycznej prawdy – traci w swym procesie poznawczym.

Celem sztuki *zantropologizowanej* nie jest ugruntowanie statycznej infrastruktury sztuki, lecz re-konstytucja i pobudzanie społecznych interakcji. Dzięki tej ekstensji sztuki na społeczny kontekst

zyskuje ona akceptację jako wiarygodny system. Tym bardziej, że każda społeczność ludzka, dawna czy obecna, pierwotna czy nowożytna, przejawia wszechobecną quasi-artystyczną aktywność (*artistic-like*).

Kosuth uznał model tautologiczny, podobnie jak każdy model zakładający autonomię sztuki, czy w ogóle rozpatrywanie każdej teorii niezależnie od działania – od ideologii i praktyki społecznej (miedzy innymi pod wpływem Habermasa) za fetyszyzowanie wiedzy, typowe dla naiwnego społeczeństwa. Wiedzę należy rozpatrywać dialektycznie – jako zapośredniczoną w praktyce społecznej. W tym powrocie do rzeczywistości model sztuki *zantropologizowanej* odrzucał jednak bezkrytyczną ideę prostego naśladowania rzeczywistości ludzkiej w zreflektowanym akcie semiozy (dzieło jako zwierciadło), lecz akcentował samo-świadomość, auto-refleksyjność, przeciwstawioną scjentyistycznej wierze w obiektywizm poznania. Kosuth coraz wyraźniej dystansował się wobec modernizmu, który identyfikował z błędem scjentyzmu i dehumanizacją. Modernistyczna kultura, nauka i sztuka są wyalienowane i politycznie bezdomne, co z całą pewnością można odnieść do pierwszego okresu jego twórczości. Nie widać, by miał szczególną przyjemność w składaniu samokrytyki. Chętnie za to uderzał w modernistyczne malarstwo abstrakcyjne, jak też w aktualny nurt foto-realistu czy hiperrealizmu w malarstwie. Nie mógł nie powtórzyć krytyki konceptualizmu, szczególnie grupy urynkowanych *stylistów*. Wobec *teoretyków* Kosuth zdawał się ciągle zachowywać sentyment, przedstawiając ich jakby w roli ofiar modernistycznej praktyki, polegającej na reifikacji i obiektywizacji ich teorematów w prasie artystycznej i instytucjach świata sztuki. Sztuka *zantropologizowana* musiała zatem internalizować i *używać* (*use*) społeczną świadomość.

POSTMODERNISTYCZNE WYGASZANIE SZTUKI

JAKO REWOLUCYJNEJ HUMANISTYCZNEJ GRY

Propozycję tę Kosuth starał się połączyć z postmodernistyczną debatą, jaka została zapoczątkowana w późnych latach 60. i stawała się wówczas głównym tematem kultury. Postmodernizm był nie tylko wzmiankowany tu *explicite*, lecz pojawił się jeden z jego zasadniczych motywów, gdy Kosuth jako antropolog postulował, że trzeba być bardziej otwartym na innych, jeśli chce się ich rozumieć. Przyjmował też – za Paulem Ricouerem – zasadę *koła hermeneutycznego*, docieka-

jąc, jakie intencjonalne procesy czynią rozumienie możliwym. Modernizm (scjentyzm) nie rozumiał tych wymogów *rozumienia*, a jego reprezentanci – w sztuce, krytyce i nauce – usiłowali zająć wyalienowaną pozycję teoretyków poza praktyką i poza kontekstem swych badań, właśnie zobiektywizować go, zamieniając kulturę w naturę. Artysta przypominał zatem ponownie, tym razem za Johannesem Fabianem, że obiektywizm antropologicznych badań nie polega ani na logicznej spójności teorii, ani na ustalaniu faktów, lecz na fundowaniu ludzkiej intersubiektywności. W przeciwnym razie jesteśmy na etapie dzikości, dla której – jak pisał Jean Jacques Rousseau – wystarczy immanentne, samowystarczalne, nie liczące się z nikim życie. Tymczasem człowiek cywilizowany musi uwzględniać opinie innych. Kosuth tego nie dostrzegał, ale można go tu zapytać: czy tautologiczna formuła sztuki nie sankcjonowała aby takiej – najmniej oczekiwanej w świecie cywilizowanym – dzikości?

Chociaż Kosuth zdawał sobie sprawę, że program sztuki *zantropologizowanej* formułował już z pozycji postmodernistycznych, to jednak czynił to z braku alternatywy w postaci lepszej, wyrafinowanej propozycji wobec krytyki Marksowskiej, której ogólne, modernistyczne przesłanki zdawał się podzielać. Nie chcąc być społecznie naiwnym, *artysta jako antropolog* musi być politycznie świadomy. Nie jest jednak zobligowany do mieszania sztuki i polityki, której może swobodnie używać w swej artystycznej praktyce, nie przekreślając jej odrębnego charakteru. Zresztą Kosuth nie uznawał *sztuki protestu* (wspierającej na ekspresjonistyczny i medialny sposób liberalizm) za najbardziej radykalną postać sztuki. Najwyraźniej uważał, że jego pojęciowe, postmodernistyczne czy paramarksistowskie gry do takiej radykalnej sztuki należą. Artysta jako antropolog, respektując modernistyczną, zobiektywizowaną i wyeksplikowaną już kulturę, uwzględnia też kulturę subiektywną – *implicite*, przechodzącą następnie w kulturę *explicite*. Jego badania sięgają głęboko, aż do psychopatologicznych, neurotycznych uwarunkowań współczesnej kultury, którą próbuje zrozumieć w oparciu o rozmaite modele swej artystycznej, krytycznej antropologii, inspirowanej między innymi poglądami wspomnianych Boba Scholte i Stanleya Diamonda.

Zdobycze 1975 roku, podsumowane w tekście 1975 [Kosuth, 1975, 1975; Kosuth, 2002: 130–143], skłoniły go do historycznej refleksji nad *upadkiem sztuki konceptualnej*, skoro pierwszy numer „The Fox” z tego roku ogłosił czy reklamował się jako *the failure of Conceptual*

Art, Kosuth próbował w tym tekście przedstawić alternatywną historię krótkiego żywota konceptualizmu, jak zwykle odróżniając TCA (*Theoretical Conceptual Art*) oraz SCA (*Stylistic Conceptual Art*). Dodajmy tu, że ta druga wersja konceptualizmu była przezeń kontestowana tym razem jako *superstruktura sztuki*, wyrażająca superstrukturę społeczeństwa, jego formalistyczną ospałość i dominującą socjo-polityczno-ekonomiczną ideologię. Teoretyczny konceptualizm byłby wolny od tych instytucjonalnych ograniczeń i pełniłby rolę czynnika dynamizującego. Kosuth próbował, z pewnym dyskomfortem, targany niepewnością, określić przyszłość tego teoretycznego konceptualizmu jako artystycznej praktyki. Społeczny sprzeciw wobec konceptualizmu, paradoksalnie, okazał się jego wsparciem, gdyż przyczynił się do akceptacji w kręgach awangardowego establishmentu i wzrostu popularności.

Wiele uwagi poświęcił Kosuth wielokrotnie już omawianej redukcji aktywności konceptualizmu teoretycznego do pracy, która musi wytworzyć pewien produkt, co jest sprzeczne z naturą sztuki. To nieuchronne fałszowanie sztuki przez społeczny system, muzea, rynek sztuki i media, zacierające prawdziwą bazę sztuki, którą jest aktywność, Kosuth jako *zaangażowany antropolog* przyrównywał w mocnych słowach do atmosfery terroru, przyswajając sobie strategię Hansa Haacke. Stosunki, jakie zapanowały w końcu lat 60. i na początku lat 70. w Nowym Jorku, przypominały mu reżim *junt* rządzonej przez *gang Greenberga*, kształtujący oficjalny obraz historii sztuki. Teraz rozumiemy, dlaczego zaczynał od zacytowania Harolda Rosenberga, który zauważył, że totalitaryzm estetycznie skorumpował wolę sztuki lub skutecznie zablokował jej dostęp do polityki i możliwości realnej przemiany społecznej. W konsekwencji, rewolucjonizm awangardy został estetycznie oswojony i spacyfikowany przez klasę średnią, nie mając już wiele wspólnego z alternatywą, jaką stanowił niegdyś wobec sztuki bolszewickiej czy nazistowskiej.

Kosuth, przywołując myśl Théophile'a Thoré'a z 1855 roku, wedle którego sztuka może zmieniać społeczeństwo tylko dzięki wyrażaniu silnych przekonań, najwidoczniej próbował rozważyć możliwość autentycznej rewolty. Czy artyści są w stanie zerwać historyczną ciągłość estetycznej ideologii, przeciwstawić się tej presji dołączania nowych pokoleń do tego kontinuum, którego kresem czy celem są instytucje, jak MOMA, czy inne galerie kierowane przez ludzi pokroju Lawrence'a Rubina czy Williama Rubina? Wypominał temu środo-

wisku *Greenbergów*, z kierowanym przez Phila Leiderę pismem „Artforum” na czele, że umówili się oni, by ignorować konceptualistów, w nadziei, że z czasem słuch po nich zaginie. Dokonywane aneksje, zwłaszcza artystów reprezentujących tendencję *antyformy*, z których wielu dało się przez ten konserwatywny obóz zwieść, miały przyczynić się do utrzymania ich hegemonii. Tak pojawili się w „Artforum” nowi *konceptualni artyści*, którzy użycie języka traktują jako nowy rodzaj malarstwa.

Kosuth nie mógł jeszcze wtedy tego przewidzieć, lecz my wiemy, że gdy Art & Language zacznie malować obrazy, cytując minione dzieła z „Art News” z lat 50. i 60., malując ustami, podejmując doniosłe historycznie tytuły i oddając klimat *milieu*, czyli pracowni, wreszcie niszcząc obraz po jego pierwszej ekspozycji, jak począwszy od 1982 roku Baldwin i Ramsden zainspirowani propozycją używania fragmentarycznych *materiałów* sformułowaną przez Lyotarda, to będzie to już dojrzały objaw postmodernistycznej ironii podyktowanej załamaniem się wiary w tzw. ewolucjonizm pojęciowy sztuki.

Kosuth sam jednak przyznał, że sztuka konceptualna może być opisana jako formalizm innego rodzaju. Niezbyt to go niepokoiło, skoro zaakceptował strategię badawczą sztuki *zantropologizowanej*, mającej na celu ujawnianie instytucjonalnych sprzeczności, w tym dialektyczny charakter ideologii, zakładającej autonomię sztuki. Na tym etapie artystycznej świadomości, krytycznej w stosunku do poprzedniej, naiwnej fazy, zostaje zachowany formalny, tautologiczny (bo tautologia jest formalnym modelem), scjentystyczny, pasywny model sztuki tylko na poziomie partykularnych części jej struktury, podczas gdy ona cała funkcjonuje już dialektycznie. W ten sposób Kosuth próbował uporać się z licznymi problemami, jakie zrodziła jego nowa re-deskrypcja tekstu *Art after Philosophy* (1969), będąca ucieczką od zarzutów, że jest on kontynuacją doktryny *sztuka dla sztuki*.

Sztuka *zantropologizowana* wykorzystuje zatem wsparcie instytucjonalne, implikujące ową fałszywą świadomość autonomii sztuki. Niejako wspiera się na tej ideologii, ale robi to po to, by zdynamizować swoją dialektyczną aktywność, sprzeczną z panującą ideologią sztuki. Przyspiesza ona swą działalność, izolując tym samym instytucje sztuki z jednej strony, z drugiej zaś eksponując, że mają one tylko partykularny, właściwy dla zachodniej kultury, etnologiczny, a nie uniwersalny charakter. Motorem sztuki jest bowiem to, że jest ona zaangażowana. Stąd konieczność przyjęcia takiego modelu

sztuki, który będzie nieustannym poszukiwaniem i zmianą modeli sztuki, by sztuka ciągle była *w świecie (in the world)*, ponieważ inna postawa jest kulturowo naiwna.

Trzeba sobie uświadomić, że ikonograficzna warstwa sztuki jest tylko powierzchniowa, a to, co najważniejsze w sztuce, czyli *metodologia wyboru* czegoś jako sztuki, dotyczy samej *logiki* funkcjonowania kultury. Zatem model tautologiczny należy rozumieć operacyjnie (*operationally*) jako hermeneutyczny. Termin ten pojawił się w myśli Kosutha przede wszystkim pod wpływem Boba Scholtego, w którego ujęciu hermeneutyczne podejście, fundamentalne dla każdej *tekstualnej interpretacji*, oznaczało rozważanie związku pomiędzy historyczną świadomością i etnologicznym rozumieniem; pomiędzy doświadczeniem i rzeczywistością. Pozwalało to Kosuthowi uprawiać auto-krytykę w ramach tej nowej hermeneutycznej auto-refleksji. Tautologiczny model sztuki w dialektycznym i hermeneutycznym ujęciu odsłaniał swą użyteczność i zarazem nieodpowiedniość. Pełnił on wprawdzie swą funkcję nie-naiwnego (nie-formalistycznego) i holistycznego ujęcia sztuki, ale w modelu tym dominująca była operacyjność, a każde znaczenie było używane w relacji do innych znaczeń, do kontekstu na każdej możliwej płaszczyźnie i do całej kultury, a więc z zewnątrz, a nie tylko od wewnątrz.

Kosuth chciał tu za wszelką cenę wykazać, że i wcześniej był radykalnie auto-refleksyjny, ponieważ jego model był auto-referencyjny, chociaż nie uwzględniał hermeneutycznej perspektywy. Był pisarzem i zarazem artystą, także wówczas, gdy pisanie stało się sztuką, aż do obecnego upadku kolektywnej, angielsko-nowojorskiej ideologii Art & Language i pojawienia się pisma „The Fox”, kiedy to marksizm ponownie ujawnił swą heurystyczną wartość i swą odmienną niż niegdyś prawdziwość w epoce wojny wietnamskiej. Bycie marksizującym artystą nie musiało oznaczać wiary w Związek Sowiecki i jego satelity. Kosuth przyznał, że nie pokłada w nich nadziei, podobnie jak w Amerykę, ponieważ obie strony zapomniały, czym miały być ich rewolucje. Marksizm był dlań ciekawy jako pewien instruktywny przykład, ale jako taki; jako opozycja do XIX-wiecznego kapitalizmu i sprawca XX-wiecznych nieszczęść, musi być rozpatrywany całościowo w rachunku zysków i strat. Dlatego artysta w tym postmodernistycznym wygaszaniu rewolucyjnego żaru epoki zbrodniczej nowoczesności domagał się od swego upadłego pokolenia bardzo trudnej rzeczy do wykonania, mianowicie stworzenia alternatywy zarówno dla kapitalizmu, jak i komunizmu.

Jeśli ktoś, jak Kosuth, przez lata atakuje formalistyczną tradycję artystyczną, to trudno spodziewać się, by równocześnie zaakceptował totalitarną tradycję polityki, która poddała ludzkość niszczącej regimentacji. Ustawiał się raczej w roli mediatora między przeszłością i przyszłością. W tym sensie marksiści mają rację, gdy żądają, by sztuka nie była apolityczna. Gdy Kosuth jako *zaangażowany antropolog* realizował ten postulat, nie oznaczało to, że przestał się on zastanawiać, czy sztuka jest koniecznie polityczna. Jego odpowiedź jest zaskakująca: jeśli sztuka jest zależna od kontekstu (*context dependent* – co jakoby zawsze utrzymywał), to sztuka nie może uciec od znaczenia socjo-politycznego kontekstu, lecz musi go konstruować. W tym sensie „The Fox” jest pismem *politycznym*, czerpiącym przyjemność z odnoszenia sztuki do społecznego kontekstu, internalizowania go w praktyce, która różni się od odrażającego formalizmu.

Hermeneutyka – jej tradycja sięgająca przynajmniej do Schleiermachera, cytowanego przez Frederika Jamesona, podkreślającego kołowy czy spiralny model rozumienia, oscylację w akcie rozumienia części i nieosiągalnej całości – stała się dla Kosutha podstawową metodą rozumienia przeszłości i teraźniejszych zadań sztuki [Kosuth, *Work*, 1976]. Jameson, a za nim Kosuth, przywoływał tę metodę w kontekście ówczesnych niepokojów społecznych, które stanowią oparcie dla rozumienia dawnych dzieł, zrodzonych ze społecznych konfliktów, przeciwdziałając zarazem redukcji ich sensu do aspektu formalnego przez apolityczną generację współczesności. Wypowiedź ta, jak też lewicowe tendencje w sztuce nowojorskiej, zwłaszcza w kręgu „The Fox”, skłoniły Kosutha do szerszej refleksji na temat perspektywy zrewolucjonizowania stosunków społecznych w USA czy w ogóle na Zachodzie.

Oto kolejny raz podjął on kwestię stosunku sztuki do postulowanych przez Nową Lewicę w USA przemian społecznych, oceniając możliwość rewolucji. Sztuka jako krytyczna praktyka dysponuje możliwością kreowania systemu przekonań, który funkcjonuje zarazem jako homologia tego systemu i rzeczywistości, jak i sama rzeczywistość, posiada więc potencjał inspirowania zmian. To pośredniczenie rzeczywistości w dziele i wpływanie na swą przemianę było typowe dla modernizmu i jego ideologii, co Kosuth przypomniał, odwołując się do zjawiska estetyzacji rzeczywistości w epoce faszyzmu, zauważone przez Waltera Benjamina. Nastrojony krytycznie do kapitalistycznej ekonomii społeczeństwa konsumpcyjnego,

rozciągał tę krytykę wzmożonej przez sztukę represji na obecny proces estetyzacji rzeczywistości, zauważając, że jest on wzmocniony przez technologię i media.

Jego obserwacje pokrewne były wizji *społeczeństwa spektaklu* Guya Deborda, gdy wspominał, że rzeczywistość społeczna sprawia wrażenie *teatru*. Sztuka – w modernizmie – testowała rzeczywistość społeczną. Próbuje to kontynuować i dzisiaj, chcąc ten transparentny *teatr* (ujęty jako neutralny i naturalny) uczynić w swych oderwanych od rzeczywistości i kreatywnych dziełach nieprzezroczystym i widzialnym. Takie stwierdzenie świadczy o dystansie Kosutha wobec tych trendów w sztuce, które są określane jako *polityczne*, a które powielają, reifikują i akceptują przesady dawnej rzeczywistości. Składają się one na ów polityczny *teatr*. Kosuth nie chciał go estetyzować, lecz usiłował kwestionować jego ideologię, by stał się on bardziej transparentny, uwolniony od złudzeń przeszłości.

Praca sztuki musi zakładać swój upadek, swój ograniczony sposób oddziaływania, ponieważ tylko wtedy, gdy założy swój etnologiczny charakter, może mieć pełne znaczenie dla danej społeczności. Artysta tylko wtedy może ją zmieniać, *antropologizować*, gdy aktualizuje swą *formę*, czyli świadomy wybór, oraz konstruuje swą *treść*, czyli to, co pozostaje w tym wyborze (formowaniu) nieświadome. Formowanie jest niejako kulturowym zamrażaniem społecznej rzeczywistości, jej stabilizacją, wprowadzaniem statycznego momentu do jej nie dającego się kontrolować otwartego dynamizmu. Proces ten jest niezwykle efektywny w kapitalistycznym społeczeństwie, rządzonego przez fałszywą świadomość *rzeczywistości rynkowej*, przekształcającej w tym sztucznym mechanizmie treść ludzkiego życia w agonálny stan *symbolicznego zaskorupienia*, by życie to było podatne na kontrolę. Sztuka podlega tej presji redukcji do statycznego momentu kultury.

Toteż Kosuth alarmująco oznajmił, a jest to wyraźny przejaw postmodernistycznej atopii destabilizującej gatunkowe, upolitycznione podziały poszczególnych dyscyplin; że nie tworzymy już sztuki, lecz kulturę. Różni to historię cywilizowanego społeczeństwa od *prymitywnego*. W pierwotnej społeczności większą rolę odgrywały relacje między jednostkami, a nie polityczne przystosowanie się do jakiegoś bezpośredniego politycznego nakazu. Kosuth występował tu zatem jako adwokat owej podświadomej, humanistycznej bazy społecznej rzeczywistości, uciśnionej przez cywilizację i jej polityczną racjonalność. Bronił historii żywej przed agonálną, generowaną

przez podział pracy. Nieprzypadkowo pojawiło się w tym tekście, opublikowanym w 1976 roku w 3 numerze „The Fox”, odniesienie do Herberta Marcuse, pragnącego wyzwolić Erosa od Thanatosa przemysłowej cywilizacji kapitalizmu. W słowach Kosutha pobrzmiwa jakby lekka, ale produktywna ironia, gdy wyznacza dla aktywistów dwa różne programy na przyszłość: 1. uczynić te transparentne mechanizmy nieprzeźroczystymi, co jest poniekąd zbieżne z postmodernistyczną ideologią *kultury ślepej plamy*, jak też: 2. uprawiać auto-refleksyjną analizę epistemicznej bazy wcześniej wymienionej praktyki (wyeksplikować implikowane przez nią etnologiczne ograniczenia), podczas gdy w tym samym czasie poprzednia praktyka ma ukonstytuować *auto-refleksyjną analizę* praktyki późniejszej. To powiązanie praktyk zgodne jest ze sztuką hermeneutycznej wykładni, w której uwzględnia się równorzędność przesądów wzgl. przed-sądów i sądów właściwych, jak też części i całości w kołowym ruchu rozumienia, w którym praktyka warunkuje teorię, a teoria praktykę. Tak sformułowany sposób funkcjonowania sztuki w kulturze konstytuuje możliwość radykalnej ewolucji kapitalistycznej świadomości.

Opowiadając się za społeczną zmianą kapitalistycznej kultury, Kosuth cytował ostrzeżenie Marcusego, wedle którego można zdradzić i wolę przemiany, i samą sztukę. Kto pojmuje ją na sposób mieszczański, ten staje się reakcjonistą. Z ostrożnością jednak podchodził do tego typu zarzutów, wskazując, że za deklaracjami rewolucyjności nie musi stać autentyczna dialektyczna praktyka, zdolna zmieniać rzeczywistość społeczną. Kosuth próbował tu tym razem ocenić program i wysiłki środowiska pisma „The Fox”, jego wybory, sposoby formalizacji nieświadomej treści tych dążeń. Zauważał, że niektórzy artyści wybrali jako słuszny marksizm-leninizm, uznając umiarkowaną opcję (reprezentowaną między innymi przez Kosutha, sceptycznego wobec rewolucji), jak i liberalny socjalizm wraz z ewolucyjną metodologią osiągania rewolucyjnych zdobyczy, za *dywersję*. Kosuth zarzucał im, że nie zrozumieli konieczności zachowania Marksowskich celów przy odrzuceniu Leninowskiej praktyki. Zignorowali sytuację, w jakiej przychodzi im działać.

On sam uznał taką postawę za dogmatyczną, wyalienowaną i nierealistyczną, fetyszyzującą interesy dawnych grup społecznych i prowokującą doświadczenia, które nie mają już racji bytu. Ironizował, że tworzą oni pobożny i elitarny klub, w którym wpływ Wittgensteina zastąpiono kultem Lenina. Zamiast takiej postawy, Kosuth

proponował pogłębianą historyczną edukację, która otworzy oczy na rzeczywiste cele i skutki rewolucji inspirowanych przez Marksa, Lenina i Mao. Nie należy powtarzać bezwiednie ich metod, lecz wybierać z nich tylko to, co jest właściwe dla obecnej, *własnej historycznej sytuacji*. Sekciarska i romantyczna, a nawet karierowiczowska postawa amerykańskich marksistów-leninistów sprawia, że są oni oderwani od codziennego życia. Popadli w akademicką bezproduktywność, powielając nastroje właściwe dla XIX-wiecznej rewolucyjnej mentalności, co w chwili obecnej wygląda na prowokację mężczyzn w stylu *macho*.

Kosuth zalecał raczej osłabiać napięcie między Lewicą i Prawicą, ponieważ nie zawsze będą one zdolne wskazywać kierunki społecznego rozwoju. Zmiany muszą przyjść, lecz – prorokował Kosuth – nie będą one miały charakteru walk pomiędzy policjantami i robotnikami czy kowbojami i Indianami. Jak grupa artystycznej, antystalinowskiej Lewicy, skupiona przed wojną wokół Meyera Schapiro, tak też i Kosuth ostrzegał przed autorytarnym obliczem leninizmu, ucieleśnionym przez Związek Sowiecki, w którym wielu widzi wzór i pokłada naiwną nadzieję na zmianę. Retorycznie pytał, co takiego atrakcyjnego dostrzegają oni w tym kraju i w jego sojusznikach, skoro państwa te są bezpośrednim rezultatem Leninowskiej metodologii? Nawoływał do zerwania z polityką podwójnych standardów w słusznej skądinąd i koniecznej walce z kapitalizmem: *musimy walczyć z równym wigorem przeciwko antyhumanizmowi, który kapitalizm wyhodował na Lewicy*. Rewolucja, która jest przygotowywana tylko przez zawodowych rewolucjonistów, ma charakter niszowy, elitarny, idealistyczny, mesjanistyczny i tym samym nierealny, ponieważ nie jest zakorzeniona w społecznej rzeczywistości. Niewiele pomogą tu próby jej legalizacji w postaci zawiązania *partii awangardy* (*Vanguard party*), ponieważ polityczny problem musi być kontekstualizowany w obrębie historycznej, ludzkiej, społecznej ciągłości pracy. Mimo jego nawoływania, lewicowa praca trwała w najlepsze, czego przykładem było mnożenie się w tych latach politycznie zaangażowanych pism: „Left Curve” (1974), „Praxis” (1975), „October” (1976), „Red Herring” (1977) czy „Heresies” (1977).

CZY CZŁOWIEK ISTNIEJE KONTEKSTUALNIE?

A zatem, ewolucja twórczości Kosutha wykazała, że w połowie lat 70. musiał on poddać poważnej próbie swoją hipotezę, wedle której

człowiek (zapewne) istnieje tylko konceptualnie. Chociaż Wittgenstein w swoich *Philosophical Investigations* (1953) sugerował, że wszystko jest przejrzyste, że leży na powierzchni, a więc nie ma pod nią żadnej głębokiej istoty, to jednak zalecał poważne odnoszenie się do tradycji filozoficznej, która takiej istoty poszukiwała. Otwarcie się Kosutha na pozaartystyczny, antropologiczny kontekst miało na celu uratowanie sztuki przed czczym werbalizmem, przed spłyceniem problematyki sztuki i kultury. Stąd ostrożne dowartościowanie jednej z tradycji filozoficznych, jaką był marksizm. Neomarksizm sprawiał, że wydobyta z filozofii Wittgensteina koncepcja *gier językowych* czyniła je bardziej transparentnymi, gdyż odniesionymi do negatywnej dialektyki bytu społecznego, co jednak osłabiała inwazja nowej tradycji filozofowania, jaką stała się hermeneutyka. Ta heterogeniczność myśli Kosutha potwierdzała kontekstualną diagnozę Jana Świdzińskiego, który w tym kluczowym momencie usiłował przezwyciężyć konceptualny werbalizm i modelować zjawisko kryzysu znaczenia w sztuce przez podkreślenie intensjonalnego wymiaru zdań sztuki.

Nie będę w tej chwili kolejny raz przedstawiał myśli Świdzińskiego, gdyż – jak pokazuje zacytowana bibliografia – uczyniłem to już wielokrotnie. Zwrócę tylko na zakończenie uwagę na zalety jego kontekstualnej antropologii. Przez rozwinięcie pluralistycznej koncepcji funkcjonowania w obrębie kultury czterech podstawowych typów racjonalności (logiki norm, logiki wolności, logiki epistemicznej i logiki gry), Świdziński ukazał właściwe postawienie kwestii antropologicznej, które wydaje się zgodne z „drugim Wittgensteinem” (wszak nasz artysta kończy swoją wykładnię przemian cywilizacyjnych na stabilizacji obecnie – wedle niego – panującej logiki gry). Podobnie jak Wittgenstein, który nie eliminował tradycyjnych ujęć spraw ludzkich, także Świdziński nie przekreślał wcześniejszego użycia doniosłych dla kultury znaczeń. Łagodził on absolutyzm normatywizmu klasycznego humanizmu, ale też wolnościowy rewolucjonizm pooświeceniowej logiki wolności (akurat w tym zgadzał się z Kosuthem). Wykazywał też niewystarczalność filozoficznej dyscypliny czy terapii identyfikowanej z epistemologią (logika epistemiczna), podkreślając – jak Kosuth – ideologiczne podłoże wiedzy, która w kontekstualizmie Świdzińskiego musi być indeksowana. Co więcej, zakończył on swój wywód na logice gry, czyli teorii racjonalnego wyboru w sytuacji konfliktu (zalegalizowanego przez transracjonalny postmodernizm), a zatem jego kontekstualizm z końca lat

70. zdaje się potwierdzać przesłanie *Philosophical Investigations* Wittgensteina, którego jednak – jak wszystko na to wskazuje – nigdy dogłębnie nie przestudiował i nie wykorzystał. Gdyby to uczynił, być może nigdy by nie doszło do jego konfrontacji z Kosuthem, w którego refleksji Wittgenstein zawsze – jak wydaje się – odgrywał strategiczną rolę, jakkolwiek Kosuth nie chciał tego wpływu przeceniać.

A zatem, sprowokowani przez „pierwszego Kosutha”, zapytajmy w stylu Świdzińskiego: *czy człowiek istnieje kontekstualnie?* Wszystkie dylematy antropologii filozoficznej możemy dziś rozważać właśnie w kontekście rozwijającego się od paru dekad kontekstualizmu. Przeglądu problematyki – wraz z zestawieniem anglojęzycznej literatury przedmiotu – dokonał na przykład Tim Black z California State University w Northridge w artykule *Contextualism in Epistemology*, opublikowanym w grudniu 2003 roku na stronie *Internet Encyclopedia of Philosophy*⁶. Lektura tego artykułu nastraja bardzo optymistycznie co do perspektyw dalszego rozwoju waloryzacji doktryny Świdzińskiego, pozwalając ją odnieść do szerszego metateoretycznego kontekstu.

Wedle Blacka, kontekstualizm w epistemologii jest odpowiedzią na dawne wątpliwości sceptycyzmu, czyli przekonanie radykalnego krytycyzmu, że nie mamy wiedzy o zewnętrznym świecie (czemu ulegał Kosuth w okresie tautologicznego konceptualizmu). Jednakże wbrew sceptycznej tezie, w ujęciu kontekstualizmu wiedza zawsze jest *indeksowana* przez kontekst, w którym jest formułowana i który jest w danym momencie używany w społecznej konwersacji, przy czym konteksty mają różne epistemiczne standardy. Nie we wszystkich kontekstach jesteśmy w stanie sformułować sceptyczne hipotezy (a więc sformułować diaporezę, że *człowiek – zapewne – istnieje tylko konceptualnie*) – wyłącznie w tych kontekstach możemy je rozpatrywać poważnie, w których epistemiczne standardy są wysokie.

W większości kontekstów epistemiczne standardy są jednak niskie, zatem roszczenia sceptyków muszą zostać w nich ograniczone lub wręcz odrzucone. Pragmatyka ta ma doniosłe znaczenie dla całej kultury, dla której utrapieniem jest wszelkiego rodzaju sceptyczny czy neosceptyczny pedantyzm, z dekonstrukcjonizmem na czele, głoszącym, że w języku są tylko różnice, a więc eksponującym pozornie zasadę tożsamości, która była kultywowana od wieków, a od dekad z nową inwencją była opracowywana, poczynawszy od *Ideografii logicznej* (1879) Fregego i jego przełomowej rozprawy *Sinn und Bedeutung* (1898), a następnie w logiczno-ontologicznej myśli Russella,

wczesnego Wittgensteina, Donnellana, Ruth Marcus, Kripkego czy Putnama i innych filozofów, jak nasz reista Kotarbiński, zajmujących się problemem identyczności.

Pogłębili oni logiczno-ontologiczny kontekst, którego racjonalność pozwala uznać sensowność pojęcia identyczności, a więc zachować ciągłość z tradycją *ingenium* – władzą definiowaną jako *habitus identitates rerum observandi*. Kontekstualizm, którego jest kilka odmian w zależności od sposobu wyjaśniania, co wpływa na kształtowanie epistemicznych norm czy standardów poszczególnych kontekstów, zwraca po prostu uwagę na konieczność przyjęcia owych epistemicznych norm, by uznać jakieś przekonania za wiedzę obowiązującą w danym kontekście. Taka kontekstualna racjonalność, która nie przekreśla dogmatycznie różnych teoretycznych możliwości w sytuacji konfliktu epistemicznych standardów, a przy tym nie grzęźnie nie tylko w koleinach sceptycyzmu, lecz też unika błędu fundacjonalizmu i koherentyzmu, które ignorują fakt, że uzasadnienie (*justification*) wiedzy musi mieć społeczną naturę, jawi się dla wielu badaczy jako atrakcyjna podstawa ich metodologii.

W świetle takiej wykładni kontekstualizmu musimy przyjąć, że krytyczna uwaga Kosutha co do sposobu istnienia człowieka, który jakoby istnieje konceptualnie, nie może być wzięta jako ogólnie ważna, jakkolwiek relatywnie sensowna. W rozmaitych dziedzinach wiedzy i praktykach społecznych antropologia konceptualizmu wydaje się równie wielką niedorzecznością, jak ekstrawagancja *kresu człowieka* w postrukturalizmie. Obecny postmarksistowski, feministyczny czy postmodernistyczny genderyzm również nie może stać się wiodącą wykładnią *spraw ludzkich*, gdyż jego idee mogą zostać zakwestionowane jako niepraktyczne, bo nazbyt konfliktogenne projekty, które są nie do utrzymania w dłuższej perspektywie jako wiodące kulturowe strategie. Każde takie radykalne ujęcie, głoszące fikcyjność i *kres naturalnego porządku* antropologicznego, może w końcu przegrać rozgrywkę o władzę nad istotą ludzką. Należy zatem zachować ostrożność wobec wszelkich rewolucji, co słusznie zalecali zgodnie Kosuth i Świdziński, mimo ich otwartości na radykalne umysłowe prądy epoki.

Jeśli założymy w ramach pewnego kontekstu, że naturę ludzką można przekształcać, że można ją dowolnie zmieniać tak dalece, że można ją nawet ontologicznie unicestwić i ogłosić *śmierć* czy *kres człowieka* na rzecz *instynktu* czy *ingenium*, które same siebie stwarzają

i hybrydyzują zmysłową postać, to wiemy też, że *ingenium* ma tu dość mocy – zapewne – by dokonać rekonstrukcji zatraconej dawnej natury. *Ingenium* ma – chyba – dość inwencji, by odzyskać tę naturę nawet po upływie bardzo długiego czasu i po okresie długotrwałej dyferencji. Świadczy o tym na przykład dzisiejszy pomysł rekonstrukcji kodu genetycznego i odrodzenia w człowieku neandertalczyka. Gdyby nie względy bioetyczne, blokujące ten eksperyment, byłaby możliwa w przyszłości również taka renowacja czy integracja człowieka, za którego ciągle jeszcze podajemy się. Nic na to zatem nie wskazuje, że uda nam się zupełnie uwolnić od tradycyjnego użycia wyrażenia *człowiek* pod naporem nowych rewolucyjnych, posthumanistycznych wykładni i modyfikacji tego, co w nas *żywe*. Biotechnologia może sprzyjać dekonstrukcji natury ludzkiej, ale daje też nadzieję na jej rekonstrukcję – jak gdyby gatunki i rodzaje koegzystowały wiecznie w tym, co żywe. To raczej Wittgenstein ma rację niż Derrida, który zabsolutyzował *acumen* i pedantycznie amplifikował różnicę, przekreślając realność wszelkiej, uchwytywanej przez *ingenium* identyczności jako niebyłej, a więc i nie do odzyskania. Wszystko bowiem, co właściwie i niewłaściwie człowiekowi, także co wobec niego *inne*, musi pozostać dla nas *przejrzyste*, czyli musi realnie leżeć niejako na wierzchu w tej kontekstualnej gramatyce użycia słowa *człowiek*.

- 1 Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, ed. by Gabriele Guercio, foreword by Jean-François Lyotard, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, England 2002, s. 77. Dalej cytowany jako [Kosuth, 2002].
- 2 Kazimierz Piotrowski, *Kryzys znaczenia w sztuce. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do zantropologizowanego modelu sztuki*, „Obieg” 1991, nr 9–10, s. 17–19; *Sztuka jako sztuka kontekstualna. Jan Świdziński o koegzystencji absolutyzmu i relatywizmu kulturowego*, „Exit” 1996, nr 2(26), s. 1220–1231; Jan Świdziński w poszukiwaniu logiki bez cierni. *Kontekstualizm a logiki i rozumowania unieważniające zwane niemonotonicznymi.* / Jan Świdziński in *Search of Logic without Thorns. Contextualism and Logics and Invalidating Reasoning Called Non-Monotonic Reasoning*, [w:] *Festiwal Globalnej Komunikacji – Global Communication Festival*, pod red. Ł. Guzka i B. Łukasiewicza, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, Radom 2009, s. 20–25; *Hommage à Jan Świdziński. Próba wprowadzenia do „Sztuki jako sztuki kontekstualnej”*, „Sztuka i Dokumentacja” 2009, nr 1, s. 5 – 21; *Estetyka niemonotoniczna. Implikacje sporu konceptualizm vs kontekstualizm*, [w:] *Konteksty sztuki. Konteksty estetyki. Tradycje i perspektywy estetyki*, t. I, pod red. K. Wilkosczeńskiej i A. Zeidler-Janiszewskiej, Wydawnictwo Officyna s. c., Łódź 2011, s. 259–268; Jan Świdziński i nieszcześliwa świadomość (od unistycznej do kon-tekstualnej redukcji), „Sztuka i Dokumentacja” 2011, nr 5, s. 91–93; *Konceptualizm jako konceptyzm*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 6, s. 109–117; *The Promises of Unism, Zonism, Contextualism, and (Dia)Critical Art. Some Aspects of Performativity in Polish Art (1923–2008)*, „Art in Inquiry”, nr 14, s. 119–146.
- 3 Ian Burn, Roger Cutforth, Mel Ramsden, *Proceedings, the Society for Theoretical Art and Analyses*, „Art-Language” 1970 (VI); por. Peter Osborne, *Conceptual Art*, ed. by P. Osborne, Phaidon Press Inc., London – New York 2002, s. 236–237.
- 4 W katalogu wystawy *Kunst bleibt Kunst: Projekt '74* w Kunsthalle w Kolonii w 1974 roku.
- 5 „The Fox” 1975, nr 1, s. 18–30.
- 6 Tim Black, *Contextualism in Epistemology*, 2003, Internet Encyclopedia of Philosophy, <http://www.iep.utm.edu/c/contextualism> – data dostępu: 30 XII 2011.

Kazimierz Piotrowski

Can a man exist only conceptually? Kosuth and Świdziński's anthropological ideas

In 'Notes on "Crane" (1970), Joseph Kosuth hypothesized that art 'only' existed in conceptual form, because people (presumably) exist only conceptually. Piotrowski considers the anthropological topic of art as more or less a humane game. He analyses 'Anthropologized Art' (1974) in the context of postmodernist quenching of revolutionism in modernist art and Jan Świdziński's Art as Contextual Art (1976). He compares the doctrines by Kosuth and Świdziński. Although both artists unanimously agreed that the avant-garde revolutionism, ended in the 1970's and they formed their own strategies for building a humanist commitment to maintaining a critical distance towards unilateral politicization of art as a catalyst for social change. Świdziński, however, was more convincing in the context of contemporary contextualism in epistemology, which is the answer to the old problem of skepticism, or radical criticism of the belief that we have no knowledge of the outside world (Kosuth believed in that idea when working on tautological conceptualism). However, despite the skeptical thesis, according to contextualist ideas, knowledge is always indexed by the context in which it is formulated and which is currently used for social conversation. Contexts are different epistemic standards. We cannot, though, formulate skeptical hypothesis in all contexts (thus formulating a diaporesis that people probably exist only in conceptual forms), because only the contexts of high epistemic standards can be taken seriously. In most contexts epistemic standards are low, therefore pedantic skeptics' claims must be limited, or even rejected, including radicalism and post-humanism at the forefront.