

WSTĘP

Niniejsza książka ma formę rozmowy, w której biorą udział filozofka i artysta. Czy w ogóle artysta i filozof mają szansę spotkać się w rozmowie? Wszak, jak trafnie zauważył Schelling, sztuka, stając się filozofią, przestaje być sztuką, zaś filozofia, stając się sztuką, przestaje być filozofią. Zarazem jednak dodaje on, że i jedna, i druga dziedzina ludzkiego ducha dostarczają sobie tego, czego im nawzajem brakuje. Łączy je relacja kontrowersyjności i wzajemnej fascynacji, która staje się źródłem napięcia trudnego do opisanego środkami linearnego dyskursu pojęciowego. Bliższy owej relacji jest performatywny dialog niż monologiczny traktat filozoficzny.

Dialogowa forma pozwoli – mam nadzieję – wybrzmieć nie tylko naszym – filozofki i artyści – poglądom, ale i temu, co iskrzy na styku reprezentowanych przez nas dziedzin, a co zazwyczaj umyka traktatom: pozwoli zaistnieć temu, co czyni obie praktyki domeną współmyślenia wraz z generującą konfliktowość ich koegzystencji heterogenicznością, ale też – możliwością uzyskania konsensu.

Nie pamiętam, kto z nas dwojga zainicjował ten artystyczno-filozoficzny dialog. Ważne, że raz rozpoczęty, rozwijał się warto. Nie tylko przetrwał trudny czas pandemii, ale był wyjątkowością owego czasu w pewien sposób zasilany. Niczym orkiestra na Titanicu przynosił nam, rozmówcom, odciążenie, zapomnienie i wytchnienie od tego, co trudne do przyjęcia.

Zanurzenie naszej rozmowy w faktyczności wydarzeń miało również głębszy wymiar. Niełatwy czas, w którym przyszło nam prowadzić tę wymianę zdań, ukierunkował nasze wspól-myślenie na towarzyszące światu zachodniemu od dziesięcioleci, apokaliptyczne pomruki rzeczywistości, kulminujące w pandemicznym i wojennym paroksyzmie. Uwrażliwił na to, co się nieubłagane, nieodwracalnie wydarza, nie licząc się z naszym złudnym poczuciem bezpieczeństwa, z zachodnimi przekonaniami o wystarczalności zabezpieczeń wznoszonych przez cywilizacyjne, kulturowe, polityczne systemy. Co – jako realne – przedziera się przez gry i opowieści fikcjonalizowanego świata i w pewien sposób je unieważnia.

Pomimo różnic zatem tym, co nas w tym artystyczno-filozoficznym dialogu – między innymi, a może przede wszystkim – łączy, jest respekt wywołany przez świadomość ciężaru i nieodwołalności tego, co rzeczywiste. W pełni podzielam przekonanie tych filozofów, którzy jak np. Heidegger uważają, że kwestionujące zapytywanie o jego istnienie byłoby skandalem, a w sensie filozoficznym – fundamentalnym nieporozumieniem. Nawet kiedy ludzie zatapiają się w poczuciu symulakrycznej, zmedializowanej nierzeczywistości, kiedy głoszą tezy o radykalnym, bezpowrotnym i wyobcowującym oderwaniu od stałego gruntu, nie przestają być mieszkańcami realnego świata. Zawsze przecież, jak powiedział Antonin Artaud, niebo może nam runąć na głowę.

Nie mam tu na myśli – rzecz jasna – potrzeby powrotu do zużytej już i poturbowanej w filozoficznych bojach z metafizycznym dziedzictwem kategorii rzeczywistości. W niniejszym dialogu będę podkreślała (a mogę to już teraz zapowiedzieć, gdyż wstępy, jak wiadomo, pisze się na końcu) wagę pewnego rodzaju sceptycznego krytycyzmu wobec gotowych, osadzonych w metafizyce formuł rzeczywistości, którymi niejednokrotnie posługują się nie tylko filozofowie, teoretycy sztuki, ale i – w swoich twórczych deklaracjach – filozofujący artyści. Potrzeba „realnego” będąca reakcją na fikcjonalizację praktyk życiowych, która jest udziałem późnej nowoczesności i która

wprowadza istotną korektę do praktyk artystycznych ową fikcjonalizację w najwyższym stopniu legitymizujących, często kieruje sztukę (począwszy od awangardy) ku jej własnym granicom. Toteż w naszej rozmowie będziemy niejednokrotnie wracali nie tylko do tematu awangardy, ale też do kwestii dotykanej przez sztukę współczesną granic doświadczenia i granic jej własnych możliwości, osiągnięcia przez nią „punktu zero”, doświadczania pustki; do problematyki jej faktyczności, materialności, czy wreszcie możliwości lub niemożliwości osiągnięcia autonomii, czyli niezależności od jej zewnętrznych kontekstów. Będę w tej rozmowie broniła tezy, że współczesna sztuka (w tym przywoływane przez nas sztuki wizualne w ich najlepszym wydaniu), mimo że jest wciągana – nieraz bardzo skutecznie – w nowoczesne gry obronne z apokalipsą, dokonujące ekonomicznej, politycznej, ideologicznej funkcjonalizacji i swego rodzaju pauperyzacji sztuki, to jednak kryje w sobie silny potencjał niezależności i dystansu wobec fikcji konstruowanych przez kulturę późnej nowoczesności. Będę też dowodziła, że analiza filozoficzna (szczególnie fenomenologiczno-hermeneutyczna) zdolna jest wydobyć ów istotowy potencjał sztuki naszych czasów, dzięki któremu może ona uruchamiać naszą wrażliwość na to, co faktyczne i rzeczywiste, mimo iż wrażliwość ta jest stale przytępiana i znieczulana tak przez kulturę masową, jak i zestaw łatwo dostępnych uzasadnień.

Znakomite ujęcie tego tematu proponuje Peter Sloterdijk w wydanej ostatnio po polsku książce *Co się zdarzyło w XX wieku*. Nowoczesną apokaliptykę określa tam jako „antycypację kresu czasu” przebiegającą w cyrkularnych mechanizmach przyspieszenia modernizacyjnego, w *circulis virtuosis*. Jednym z takich cyrkularnych, samonapędzających się procesów jest ćwiczenie się w doskonałości sztuk plastycznych zapoczątkowane już w XIV wieku (współcześnie – zauważa filozof – wirtuozerię zastąpiły na polu sztuki prawa rynku). Owe mechanizmy (w tym sztuka) przyczyniają się do wzrostu świadomości globalnej skali zagrożeń: „stawiają przed antycypującą inteligencją zadanie wybiegania w kres już nie tylko pojedynczego

śmiertelnego istnienia, lecz zespołu stosunków w całości nazywanego «społeczeństwem współczesnym»¹.

Czas pandemiczny i porażające doświadczenie wojennego czasu apokaliptycznego, o które się ocieramy i które nas afektywnie dotyka, kierują naszą uwagę na zjawisko Sloterdijkowej „antycypacji kresu czasu”. Tkwimy dzisiaj w tym doświadczeniu kresu czasu, również kiedy filozofujemy i uprawiamy sztukę. Gotowi już do formułowania nowych pytań, do innego niż dotychczas ukierunkowania artystycznej i filozoficznej wrażliwości, nie mamy jeszcze teoretycznego dystansu (czy w ogóle będzie on możliwy?), aby ryzykować podejmowanie prób całościowego rozumienia. Być może forma, jaką proponujemy w niniejszej książce, odpowiada tym wyzwaniom czasu. Być może trzeba pozwolić, aby – i wbrew temu jak pisane są traktaty – ważność pewnych tematów sama wyłoniła się z niewymuszonej wymiany zdań. Z rozmowy odbywającej się na dobrze znanym i, wydawałoby się, rozpoznanym gruncie szeroko rozumianej sztuki współczesnej – na *Titanicu*, którego orkiestra gra mimo, czy też „pod” świadomość dziejącej się katastrofy.

Niniejsza książka jest zapisem rzeczywistego dialogu prowadzonego za pośrednictwem internetu. Dialogu rozwijającego się samoistnie, bez narzuconego z góry planu. Bardziej przypominającego Deleuzjańskie kłącze czy Lyotardowskie dryfowanie niż Platońskie rozmowy majeutyczne o precyzyjnej strukturze. Zdarza się, że idziemy tropem tego, co poboczne i dygresyjne, porzucając wcześniejsze tematy. Zdarza się, że ponosi nas zapach polemiczny; ścieranie się stanowisk jest zresztą nieuchronne i wpisane w sam pomysł konfrontowania dyskursu filozoficznego i artykulacji świadomości artystycznej. Zależało mi na zachowaniu naturalnego, nierównomiernego tempa owej pisanej wymiany zdań: od krótkich pytań i ripost po dłuższe, monologizujące wyjaśnienia, które były konieczne, kiedy zajmowane stanowisko trzeba było szerzej uzasadnić bądź odnieść do literatury.

¹ P. Sloterdijk, *Co się zdarzyło w XX wieku*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2021, s. 21.

To, co filozoficzne, zdaje się dyktować warunki: wszak rozmowa odbywa się na gruncie filozofii, przy użyciu jej pojęć, w nawiązaniu do istniejących koncepcji filozoficznych; jest w niewielkim tylko stopniu indywidualną ekspresją. Nawet tam, gdzie sięgamy po przykłady z zakresu sztuki, operujemy artykulacjami na poziomie refleksji i rozumienia. To oznacza pewien dyskomfort dla artysty podejmującego dialog z filozofem; jego tożsamość w dialogu jest poniekąd rozdwojona (wszak, nie będąc filozofem, zmuszony jest dokonywać translacji środków myślenia artystycznego na środki myślenia filozoficznego). Dyskomfort filozofa z kolei polega na tym, że nie może on wycofywać się na niezaskarżalne pozycje „bycia artystą” i musi wziąć odpowiedzialność za to, co zostaje w dialogu powiedziane, mimo iż sztuka – materia tego, o czym mowa – bezustannie mu umyka.

I.L.