

Ludzkie versus nie-ludzkie. Negacja sztuki według Jeana-François Lyotarda

Konstatację, zgodnie z którą sztuka oderwała się od humanizmu, można dziś uznać za banalną. Humanizm – którego proberzem jest człowiek i jego centralne miejsce w uniwersum, dbałość o swobodny rozwój każdej jednostki (a tym samym postęp społeczny) oraz o zachowanie jej uprzywilejowanej pozycji – został już dawno zdyskredytowany przez mistrzów podejrzeń, autorów *Dialektyki oświecenia*, poststrukturalistów czy też postmodernistów. Kiedyś zadaniem sztuki było utwierdzanie podmiotu ludzkiego w jego przekonaniu o niekwestionowanej, centralnej pozycji we wszechświecie, nawet jeśli ludzka istota musiała podporządkować się Bogu; było nim też systematyzowanie rzeczywistości. Miarą rzeczy był człowiek, a tworzona przez niego sztuka tłumaczyła świat, jasno oddzielając dobro od zła. Jeszcze na obrazach dziewiętnastowiecznych angielskich malarzy, zwanych prerafaelitami, pretendujących do miana nowoczesnych, w prosty i wyraźny sposób ukazane zostaje to, co niewłaściwe, by przeciwstawić temu czyste – w każdym z możliwych znaczeń tego słowa – piękno renesansowych obrazów. Dla prerafaelitów wzorem była bowiem sztuka wczesnego renesansu, której formy naśladowali i której twórców, takich jak Fra Angelico, podziwiali także za czystość moralną i poświęcenie Bogu. Wraz z wyzwaniem się wartości formalnych w sztuce wszystkie te zasady zostają podważone.

W filozofii dzieje się dokładnie to samo. W swoim sławnym *Liście o humanizmie* Heidegger *expressis verbis* unieważnia centralną pozycję podmiotu, nakazując mu podporządkowanie się siłom bycia, które są zbyt wielkie i nazbyt tajemnicze, by je zrozumieć¹. Sztuka podąża tą samą drogą, którą otworzyła krytyka Heideggera. Wraz z pierwszymi awangardami przestała służyć jakimkolwiek celom. Stała się krytyczna, nieprzewidywalna i wieloforemną. Taka pozostaje do dzisiaj.

Czy oderwanie się sztuki od humanizmu i jej ucieczka od afirmacji antropocentryzmu przekształciły ją w to, co nie-ludzkie? Na czym jednak miałyby zasadzać się nie-ludzkość sztuki i czy negowałaby ona samą sztukę, która – jako sztuczna właśnie – stanowi przecież wytwór człowieka i z tego względu do tej pory zmuszona była służyć jego celom? Czy każde tworzone dziś dzieło sztuki jest nie-ludzkie, czy tylko to, które – jak chociażby bioart – przekracza ludzką perspektywę i jest złożone z tkanek, bakterii, komórek? Bioart jest nie-ludzki, bo koncentruje się na tym, co stanowi część wspólną wszystkich żywych organizmów, a artyści z tego nurtu wykonują swoje prace,

¹ M. Heidegger, *List o humanizmie*, tłum. J. Tischner [w:] idem, *Znaki drogi*, Warszawa 1995.

postępując się „mokrymi mediami”, jak grupa Tissue Culture & Art, lub przekształcając żywe organizmy, jak Eduardo Kac lub Joe Davis². Czy nie-ludzka jest może także sztuka, która eksploruje granice między codziennością a sztuką, pozwala bowiem tej ostatniej na roztopienie się w tym, co znane, a co wyraźnie jest już widoczne w działaniach artystów Fluxusu, w akcjach artystycznych opisanych przez Nicolasa Bourriauda w jego *Sztuce relacyjnej* lub w długoterminowych projektach wpisanych przez Claire Bishop w ramy sztuki partycypacyjnej? Sztuka byłaby tu nie-ludzka w tym znaczeniu, że podążając drogą pierwszych awangard, desakralizowałaby samą siebie i swojego twórcę, a tym samym kwestionowałaby pozycję bytu ludzkiego jako uprzywilejowanego, krytykując jego działania jako indywiduum i zarazem jako członka społeczeństwa; ujawniałaby jego wady i słabości. Może byłaby też nie-ludzka jako trudna do przyswojenia, przeintelektualizowana, nierozrywkowa, zbyt złożona? Do tego znaczenia odsyła zdanie Adorna: „Dla dobra człowieczeństwa nieludzkość sztuki musi przewyższyć nieludzkość świata”³. Dzieła Schönberga mogą według niego ujawnić nieludzkość świata, ale tylko wtedy, gdy będą jeszcze bardziej mechaniczne, bardziej nie-ludzkie od przedmiotów masowej konsumpcji; ponieważ władza muzyki nad ludźmi, znana ze sztuki masowej, potrafi objawić się też w muzyce oddalającej się od ludzi⁴. Czy wobec tego jedyna sztuka godna dziś tego miana, jak chciałby Adorno, to sztuka nie-ludzka?

Przewodnikiem w poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania będzie filozofia wnikliwego czytelnika Adorna, jakim był Jean-François Lyotard. Myśl Lyotarda koncentruje się właśnie na tym, co nie-ludzkie (*l'inhumain*), które staje się jednym z centralnych terminów jego złożonej i wielowątkowej filozofii. Słowo „nie-ludzkie” piszę – podobnie jak Monika Bakke w swojej książce o posthumanizmie⁵ – stosując dywiz, choć może lepiej byłoby ująć partykułę „nie” w nawias i pisać o tym, co (nie)ludzkie. W ten sposób problemem stanie się tutaj Lyotardowski rozumienie tego, co nie-ludzkie, a nie złożony problem związków między posthumanizmem a tym, co nieludzkie w jego wielu odmianach. Zauważmy przede wszystkim, że sam Lyotard wielokrotnie powtarza w *L'Inhumain*, że nieludzkość systemów, brutalność i przemoc należy odróżnić od nieludzkości tego, czego człowiek pozostaje zakładnikiem⁶. Istnieje bowiem nie-ludzkie i nieludzkie, co więcej, to, co nie-ludzkie przeciwstawia się temu, co nieludzkie, i walczy z tym. Każdy system: filozoficzny, polityczny, społeczny – jest nieludzki, a tym samym zmusza też do zapomnienia o tym, co mu umyka, udając, że to coś w ogóle nie istnieje; natomiast afekt, uczucie, emocja, powiązane z wrażliwością, są właśnie tym, czego system nie jest w stanie zawłaszczyć⁷. Mówiąc o tym, co nie-ludzkie, Lyotard ma bowiem na myśli siły, nad którymi człowiek nie potrafi zapanować, a takimi siłami, o których wiemy już co najmniej od czasu publikacji *Namiętności duszy* Kartezjusza, są między innymi afekty. Zdaniem Lyotarda

² *Bioart: transformations du vivant*, pod red. E. Daubner, L. Poissant, Québec 2012.

³ T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 179.

⁴ *Ibidem*, s. 108.

⁵ M. Bakke, *Biotransfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2015.

⁶ J.-F. Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris 2014, s. 9.

⁷ *Ibidem*, s. 10.

wspominane siły skłaniają, a nawet nakazują tworzenie. Z tej perspektywy to nie dzieło sztuki jest determinowane przez akt tworzenia podmiotu, ale to podmiot jest wyznaczany i determinowany przez dzieło sztuki. Tak rozumiane dzieło pozwala też – jak konstatuje filozof – ocalić czas⁸, ponieważ nakazuje zwolnić i zanurzyć się w jego przepływie, nakazuje szukać straconego czasu i pozwala go do pewnego stopnia odnaleźć. Według Lyotarda negacja sztuki staje się w ten sposób negacją jej modernistycznych wyznaczników, podporządkowywania się znanym regułom i komunikowalności. Sztuka ma się stać postmodernistyczna – jej istotą jest teraz eksperyment, a ona sama stara się też przedstawić nieprzedstawialne, nie oglądając się melancholijnie za utraconą przeszłością.

I.

Postawa Lyotarda wobec kategorii podmiotu jest niejednoznaczna. Wpisuje się on w szeroki kontekst krytyki podmiotowości, zwłaszcza w jej Kartezjańskim wydaniu, i z tej perspektywy należy niewątpliwie do zajadłych krytyków fenomenologii, która restytuuje pojęcie subiektywności, nawet jeśli ujmuje podmiot jako przepracowany i nieprzejrzysty dla siebie samego. To, co interesuje Lyotarda najbardziej, to oczywiście siły wywłaszczające podmiotowość, pozbawiające go nie tylko jego transparencji, jak Freudowska podświadomość, lecz także autonomii, jak struktury językowe czy uwikłanie kulturowe. Podmiotowość okazuje się niestabilna i rozproszona. Jednak Lyotard, wyrugowawszy podmiot z obszaru własnej filozofii, zdaje się zarazem odwoływać do tego, co po nim pozostało, nie dając mu całkowicie zniknąć. Widoczne jest to zwłaszcza w jego komentarzach do filozofii Kanta, w których pojawiają się odwołania do podmiotowości afektywnej, podmiotowości nieustannie znajdującej się „w stanie narodzin”⁹. Dla Lyotarda ważna staje się w tym kontekście Kantowska zasada *sensus communis*, która wiąże się ze sferą materialną i z odczuwaniem; w jego ujęciu *sensus communis* to uczucie (*le sentiment*), sfera doznaniowości, i to właśnie ona łączy ludzi i pozwala ustanowić się, specyficznym zresztą przez niego rozumianej, podmiotowości, którą w jednym z komentarzy do filozofii Kanta określa też mianem podmiotowości „jak gdyby”¹⁰. *Sensus communis* według Lyotarda nie jest zgodą co do tego, co jest piękne, a świadczy raczej o pewnej kompatybilności odnośnie do sfery odczuwania, dysponującej władzą zrywania intryg. Ostatecznie jednak w oczach Lyotarda „*sensus communis* jest hypotypozą”¹¹, a więc figurą retoryczną. Jak trafnie podsumowuje intencje Lyotarda Iwona Lorenc:

„Według Lyotardowskiej interpretacji, Kantowski *sensus communis* urzeczywistnia ideę bezpośredniej komunikowalności, »dzieciństwa wspólnoty«, »transsubiektywności« wcześniejszej od konstytucji indywidualnych podmiotów. Ma ona charakter zmysłowo-uczuciowej wspólnoty idealnej,

⁸ Ibidem, s. 11.

⁹ Idem, *Sensus communis, le sujet à l'état naissant* [w:] idem, *Misere de la philosophie*, Paris 2000, s. 13–41.

¹⁰ Idem, *Judicieux dans le differend* [w:] idem, *La faculté de juger*, Paris 1985, s. 216. Trzeba tu wspomnieć o niemieckim filozofie Hansie Vaihingerze, który także nawiązywał w swoich rozważaniach do Kanta i pisał o filozofii „jak gdyby”. Por. H. Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob*, Verlag von Felix Meiner, Leipzig 1922 (pierwsze wydanie 1911).

¹¹ Idem, *Sensus communis, le sujet à l'état naissant*, op. cit., s. 41.

której istotą jest milczące współuczestnictwo, nie dające się przełożyć na pojęcia. W obrębie tej wspólnoty porozumienie jest możliwe dzięki »krążeniu form«, których rolą jest konstytuujące wspólnotę przenoszenie uczuć¹².

Zanurzeni jesteśmy we wspólnocie odczuwania, która poprzedza wyłonienie się poszczególnego indywiduum. Indywiduum się jednak pojawia. Ponadto Lyotardowski sprzeciw wobec podmiotowości, jego „transcendentalizm bez podmiotu”¹³ i zawarte tym razem w *Poróżnieniu* opisy zdań, które cierpią, wydają się nie do końca przekonujące i pozostają na poziomie postulatów. Bogdan Banasiak słusznie podkreśla w swoim komentarzu do *Poróżnienia*, że musi istnieć ktoś, kto wypowiada opisywane przez Lyotarda zdania¹⁴. Można więc uznać, że Lyotardowski podmiot zostaje wywłaszczony i uwrażliwiony (w tym znaczeniu, że jego zdolność do receptywności, odbioru wrażeń okazywała się ważniejsza od jego aktywności), ale nie zostaje definitywnie zanegowany.

To, czemu okazuje się podporządkowany, to także siły określane przez Lyotarda terminem Rzeczy (*la Chose*). Jak widzimy, jest to Rzecz pisana wielką literą. W jednym ze swoich tekstów Lyotard postuluje: „należy zbadać status świata i bezcielesnego chaosu powiązanego z afektem, a więc status Rzeczy”. Czym jest Rzecz? Nakazuje ona i wywłaszcza w ten sposób, że Ja nie jest już panem samego siebie. Znaczenie tego pojęcia sytuuje się na przecięciu wielu horyzontów. Jeden z nich zostaje wyznaczony przez filozoficzną tradycję, w której ważną rolę odgrywają z jednej strony Kant wraz z niepoznawalną rzeczą samą w sobie, a z drugiej – Hegel, posługujący się dwoma niemieckimi terminami: *die Sache*, która zostaje przez niego ujęta jako przedmiot samowiedzy, a więc przedmiot umysłowy, oraz *das Ding* – rozumiane tu jako zmysłowa konkretyzacja. Złożoność Heglowskiego ujęcia rzeczy i jej status dobrze oddają słowa Małgorzaty Kwietniewskiej: „Towarzysząc wiernie myśli Hegla, musimy uznać, że nie uda nam się nigdy uchwycić samoistności rzeczy, gdyż samoistność ta jest w rzeczy tym samym, co sprzeczność”¹⁵. Kolejnym horyzontem jest z kolei myśl Jacquesa Lacana, dla którego rzecz opiera się porządkowi symbolicznemu, a więc językowi, i zostaje powiązana z Realnym i tak jak Realne ma więcej niż jeden sens¹⁶. Niewątpliwie warto podkreślić tu także Husserlowski powrót do „rzeczy samych” czy przeciwstawienie – przez podążającego tym tropem Henri Maldineya – płynnej i nieuchwytnej rzeczy przedmiotowi, zniewolonemu przez schematy poznawcze podmiotu. Wydaje się, że wszystkie te znaczenia wybrzmiewają w filozofii Lyotarda. Píše on zresztą, że są dwa rodzaje rzeczy. Z jednej strony rzecz, o której myśl wie, że nie potrafi jej pomyśleć, a z drugiej strony ta rzecz, o której myśl

¹² I. Lorenc, *Gry językowe a „inne” przedstawienia w koncepcji Lyotarda*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 16, s. 108.

¹³ M. Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille’a do Derridy*, Warszawa 2000, s. 123.

¹⁴ B. Banasiak, *Poróżnienie, albo „zadanie myślenia”* [w:] J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, tłum. B. Banasiak, Kraków 2010, s. XXVI.

¹⁵ M. Kwietniewska, *Rzecz w ujęciu Hegla*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica” 2007, nr 19–20, s. 228.

¹⁶ J. Lacan, *Séminaire, livre IV, La relation d’objet*, Paris 1994, s. 31.

nawet nie wie, nie zdaje sobie sprawy z tego, że nie umie jej pomyśleć¹⁷. Ta ostatnia staje się właśnie tematem jego rozważań. To jest właśnie istota tego, co nie-ludzkie, bo nie-zapisywalne (*iniscrutable*)¹⁸. Nie daje się ona przełożyć na język pojęć i uczynić w pełni widzialnym, a tym samym zrozumiałym. Tylko sztuka pozwala nam do niej dotrzeć, choć umożliwia wyłącznie konfrontację z cieniem, resztką, reprezentacją – z niereprezentowalnym, skrytym za tym, co zostaje zaprezentowane. To lęk, który skrywamy, o czym Lyotard pisze, komentując znaną powieść George'a Orwella *Rok 1984*:

„Relacja między tym, co nieludzkie w strachu Winstona, a więc między Rzeczą, która go zamieszkuje, a tym, co nieludzkie w Wielkim Bracie, jest otwartym konfliktem. To, co nieludzkie w Wielkim Bracie, to, co nieludzkie w nieustannym przymusie rozwoju¹⁹, jest tym, co chce przewyciężyć opór, niepozwalający Rzeczy na całkowitą artykulację – złożoną i całkowitą”²⁰.

Zarazem jednak artysta stara się ją wyrazić, ponieważ „uwiera” go ona. Czuje się też wobec niej zadłużony, zmuszony do tego, by nieustannie spłacać dług związany z tym, że istnieje, tworzy, działa. Rzecz to „monstrum”, które nas zamieszkuje i które mimo tego, że stanowi synonim czegoś przerażającego, nakłania do pisania, nakazuje „twórcze” działanie, wyzwala w nas „twórczy” akt. Może dzieje się tak właśnie dlatego, że „tworząc”, zagłuszamy wypełniający nas strach i spłacamy nasz tajemniczy dług, jakim czujemy się obciążeni. Posługuję się tu słowem „twórczość”, ale ujmuję je w cudzysłów. Trzeba bowiem pamiętać, że Lyotard bardzo wyraźnie odcina się od słowa „kreacja”. Nieustannie je krytykuje, co zresztą wydaje się zgodne z jego tokiem myślenia. Tworzenie jako kreacja, jako *creatio ex nihilo*, implikuje powrót do tezy o sile podmiotowości i jej niezmierzonej mocy, o jej centralnej pozycji w szeroko rozumianej strukturze: świata, języka, kultury i tak dalej. Jak Lyotard sam to ujmuje:

„Kultura współczesna wierzy w celebrowanie sztuki, uznając dzieło za efekt »kreacji«, a artystę za »kreatora«. Czysta performatywność *Fiat Lux*, paradygmat wzniosłości, który znamy od Longina, staje się ideałem kultury, której obsesją okazuje się być *performance*. Kreacja reprezentuje optymalną wydajność: to dwa słowa, które tworzą teraz świat. Człowiek zajął miejsce Boga: teologia trwa w kreacjonistycznej estetyce”²¹.

¹⁷ W swoim komentarzu podążam drogą wyznaczoną przez analizy Géralda Sfeza. G. Sfez, *Logique du vif. Lyotard en éclaircissement*, Paris 2016, s. 318.

¹⁸ Ibidem, s. 319.

¹⁹ Lyotard posługuje się tu francuskim słowem *développement*, które dosłownie oznacza rozwój, ale w późnej filozofii francuskiego myśliciela staje się terminem *stricto* filozoficznym, odsyłającym do nieustannego rozwoju technologicznego, nad którym człowiek nie panuje i któremu ostatecznie zostaje podporządkowany. Rozwój staje się w ten sposób także figurą tego, co nieludzkie, której Lyotard przeciwstawia właśnie to, co nie-ludzkie w jego własnym ujęciu. Nie-ludzkie reprezentuje to, czego nie da się zakodować i wymienić na cyfrowe, przekazywalne dane. Jest tym, co destabilizuje ogólnie narzucone społeczne regulacje. Dzięki temu nie jesteśmy zautomatyzowanymi trybikami w maszynie rozwoju. Por.: J.-F. Lyotard, *Une fable postmoderne* [w:] idem, *Moralités postmodernes*, Paris 1993, s. 79–94.

²⁰ Lyotard, *les déplacements philosophiques*, pod red. F. Frandsena, N. Bruggera, D. Pirotte, tłum. E. Danino, Paris 1993, s. 152.

²¹ J.-F. Lyotard, *Fakt malarski dzisiaj*, tłum. M. Murawska [w:] *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, pod red. J. Migasińskiego, M. Pokropskiego, Warszawa 2017, s. 252.

A przecież Lyotard zdezonizował człowieka. Interesuje go przede wszystkim to, co nie-ludzkie.

Próbując zmierzyć się z Lyotardowską koncepcją Rzeczy, zakorzenioną w filozofii Lacana, choć niekoniecznie z nią tożsamą, odwołamy się do słów Michała Pawła Markowskiego, który w książce *Czarny nurt*, wykorzystując Lacanowskie narzędzia pojęciowe do interpretacji tekstów Gombrowicza, wyjaśnia:

„życie na tym polega, że odstania się w nim wcześniej czy później coś, czego nie daje się zsymbolizować, a co symbolizacji się domaga, gdyż inaczej jest nieznośne (jak Iwona, której nikt nie może znieść, jak Zuta, do której nie można się włamać, jak Fryderyk, który dotkliwie milczy). Włamanie się w Realne, tak boleśnie traumatyczne, możliwe jest jedynie za pomocą języka, a tym samym porządku symbolicznego, który pojawia się wraz z językiem”²².

Realne, odstaniając znaczenie Rzeczy, nie daje się ujarzmić porządkowi języka, uwiera, ale zarazem trzeba pamiętać, że dla Lacana Realne oznacza też to, co najbardziej intymne i bliskie. Jest tym, co wewnętrzne, i jednocześnie tym, co całkowicie zewnętrzne. Sytuuje się na granicy naszego doświadczenia²³. Tak jak Rzecz w ujęciu Lyotarda²⁴. Jest ona aktywna, nakazuje, znajduje się jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz; jest bowiem także obcością, jaką w sobie znajdujemy i której nie da się oswoić; stawia opór. Jest obcym ciałem w naszym własnym ciele, staje się „pasożytem”.

Trzeba też zaznaczyć, że w jednym z tekstów Rzecz zostaje przez Lyotarda nazwana transcendentną ideą²⁵, stając się w ten sposób pewnym postulatem, a być może rodzajem idei regulatywnej. Rzecz jako idea regulatywna ujawnia się najpełniej wtedy, gdy odwołamy się do jej związków z ontologią zdań, ponieważ Rzecz zostaje zaszyfrowana w nieświadomości, nie pisarza czy malarza, ale właśnie, jak dobitnie twierdzi Lyotard, języka, którym się posługują²⁶. Byłaby więc z tej perspektywy pewnym regulatywnym tłem, z którego wyłania się sam język, a którego nie jesteśmy świadomi. Jean-Michel Salanskis uważa, że można wyróżnić powiązanie Rzeczy z wymiarem językowym, odsyła więc bardziej do energetyki Freudowskiego popędu i sił stłumienia, a także tego, co skryte w systemie reguł samego języka²⁷. To ona pozwala na poszukiwanie i zastosowanie nowych reguł i przekształcanie zastanych układów, czego najdoskonalszym wyrazem jest oczywiście dzieło sztuki. Zaświadcza ono jednak o długu wobec Rzeczy, zaświadcza więc zawsze bardziej o niepokoju, niż uspakaja. Rzecz pozwala tym samym na demontaż zastanych i znanych reguł języka (także wizualnego), by wyzwolić nowe. Nawiedza język.

Pamiętamy również, że Lyotarda poza sztuką interesuje także inna domena działań, którą stanowią splecione ze sobą wymiary etyczny i polityczny wraz z eksploatowanymi

²² M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 24.

²³ J. Lacan, *Séminaire livre IV*, op. cit., p. 31.

²⁴ Trzeba jednak raz jeszcze podkreślić, że Lacanowskie Realne ma służyć tu jako trop interpretacyjny, odstaniający znaczenie Rzeczy, która niewątpliwie nie da się z nim jednoznacznie utożsamić. Zawiera w sobie także inne znaczenia. Tym bardziej, że Lyotard odnosi się do całości teorii Lacana krytycznie. Por.: G. Bennington, *Lyotard: Writing the event*, New York 1988.

²⁵ Lyotard, *les déplacements philosophiques*, op. cit., s. 149.

²⁶ J.-F. Lyotard, *La peinture, anamnèse du visible* [w:] idem, *Misère de la philosophie*, Paris 2000, s. 104.

²⁷ Wykłady Jeana-Michela Salanskisa na Université Paris X Nanterre 2015/2016.

przez niego pojęciami krzywdy i sprawiedliwości. Lyotard, który od pierwszych swoich tekstów ujawnia metafizyczne inklinacje, przeciwstawia nakaz płynący od strony Rzeczy nakazowi Prawa. Prawo zwraca się do nas bezpośrednio w drugiej osobie liczby pojedynczej. Nie ma tu trzeciego, który mógłby potwierdzić jego prawomocność i właśnie dlatego jest ono etyczne. Prawo jest głosem, który słyszymy, głosem niepozwalającym nam przejść obojętnie wobec krzywdy. Ten wątek rozważań Lyotarda jest niewątpliwie głęboko zakorzeniony nie tylko w tradycji judaistycznej, lecz także w filozofii Kanta z jego imperatywem kategorycznym i w filozofii Levinasa, z której czerpie swój radykalizm, swoistą przemoc zmysłowości, jakiej zostajemy wydani, a która jest, jak można sądzić, bliska opisywanej przez Levinasa podatności na zranienie, powiązanej z oddaniem się innemu. Lyotardowi chodzi bowiem o to, żeby usłyszeć wołanie pokrzywdzonego i zaświadczyć o jego cierpieniu, a dokładniej, chodzi o to, by stać się na nie wrażliwym. O krzywdzie nie da się bowiem opowiedzieć w języku pretendującym do uniwersalności, nie da się jej przedstawić, można wobec niej jedynie milczeć²⁸. Dlatego tu również potrzebna jest sztuka. To ona próbuje i może przedstawić nieprzedstawialne.

Prawo, o którym pisze Lyotard, przeraża jednak zarówno tych, którzy chcą podążyć za jego głosem, jak i tych, którzy twierdzą, że go nie słyszą²⁹. Jest jak dźwięk, jak muzyka, która nie poddaje się werbalizacji czy też uniwersalizacji, a więc nie jest to głos, który mówiłby językiem zrozumiałym dla kogokolwiek. Prawo nie poddaje się władzy idiomu, jak pisze Lyotard, nie jesteśmy bowiem w stanie go zawłaszczyć, jego głosu uczynić swoim własnym, a tym samym przyswoić jako systemu czy normy. Jest przemocą, a zarazem głosem ciszy. Tak rozumianemu Prawu Lyotard przeciwstawia Rzec³⁰. W *La peinture. Anamnèse du visible* stara się to wyjaśnić:

„Jeśli chodzi o rzecz, która zajmuje sztukę i pisarstwo, to jest prawdą, że *nakazuje*, ale niczego nie żąda. To właśnie najpełniej odróżnia ją od głosu. Nie kieruje się do ciebie, w ogóle się do nikogo nie kieruje. Nie jesteś dla niej »ty«. Nie oczekuje od ciebie żadnego działania, ponieważ nie jest też odbiorcą komunikatu. Nie mówi językiem nieznanym, nieprzekładalnym, bowiem wcale nie mówi. Można powiedzieć, że zamieszkuje u ciebie, ale tak, jakby pozostawała jednocześnie na zewnątrz. W istocie, ponieważ jest już tutaj, i ty nic o niej nie wiesz, nawet jej nie słyszysz, także jako jakiegoś obcego ci głosu; ponieważ nie jesteś zdolny odmierzyć czasu, ona już tu jest, i ponieważ jej »już« nie jest przeszłością, to ty sam zostajesz wystawiony przez nią za drzwi, poza swoją własną historię”³¹.

Będąc źródłem nauki, sztuki, a nawet myślenia, Rzec należy też do porządku gestu. „Nazywam ją gestem – pisze Lyotard – nie jest bowiem niczym innym niż sposobem,

²⁸ Nie ma tu miejsca na rozwinięcie tych, znanych zresztą, wątków filozofii Lyotarda związanych z niemożliwym do uzgodnienia poróżnieniem, problemem ofiar Auschwitz, świadectwem ich krzywdy, a także negacji istnienia obozów koncentracyjnych przez Fourissona. Por. J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, op. cit.

²⁹ G. Sfez, *Logiques du vif*, op. cit., s. 321.

³⁰ Trzeba też przypomnieć ostrą krytykę Jacques’a Rancière’a wymierzoną przeciwko filozofii Lyotarda i postułowemu tu „uzależnieniu zmysłowemu”, które zdaniem Ranciera wynika z Prawa Mojżeszowego i, co mniej oczywiste, zostaje też przez filozofa utożsamione z prawem McDonalda, a więc z władzą konsumpcyjnego kapitalizmu. Por. J. Rancière, *Malaise dans l’esthétique*, Paris 2004, s. 140–141.

³¹ J.-F. Lyotard, *La peinture, anamnèse du visible*, op. cit., s. 106.

w jaki organizuje się czas, przestrzeń i materia (kolor dla malarza, słowa dla pisarza)³². Gest malarza przestaje być już gestem podmiotu, a staje się gestem Rzeczy, co dobitnie widać w książce Lyotarda poświęconej sztuce Karela Appela, zatytułowanej wymownie *Gest koloru*. Gest, o który chodzi, nie jest gestem malarza, ale koloru właśnie, gestem malowania,

„malarstwem ujętym jako gest, który Appel przeciwstawia myśleniu. Każde wielkie dzieło malar-
skie jest takim śladem, czasami mawiałem także, że w ten właśnie sposób wymyka się ono pochwyceniu przez mędrkującego myśliciela, który skazany jest na krążenie wokół niego”³³.

Prawo żąda, Rzecz nakazuje. Prawo jest kwestią etyki, Rzecz jest związana ze sztuką. W konsekwencji jednak okazują się one ze sobą powiązane, jedno i drugie przemawia bowiem głosem milczenia. Tak jak fraza-afekt (*la phrase-affect*), która jest niezbędna dla języka, ale jednocześnie, jak twierdzi Lyotard, zrywa łańcuchy powiązań, zaburza i niepokoi³⁴. To ona jest domeną sztuki. Fraz-a-fekt jest – jak wskazuje tytuł artykułu, w którym zostaje wyłożone jej znaczenie – suplementem do *Poróżnienia*. Jest więc dodatkiem do tego, czego w *Poróżnieniu*, „mojej książce filozoficznej”³⁵, jak pisze Lyotard, zabrakło³⁶. *Poróżnienie* jest książką o języku, o ontologii zdań, ich mocy i funkcjonowaniu. Fraz-a-fekt, wyptywając z rozważań zawartych w *Poróżnieniu*, jest więc zdaniem, ale jest też frazą – pozostaje niewypowiedziana, a zarazem wybrzmiewa. Jest niema i milcząca, ale dźwięczy. Zostaje przez podążającego tropem Arystotelesa Lyotarda utożsamiona z *phone*, z dźwiękiem, i przeciwstawiona *logosowi* – temu, co wyartykułowane i posiadające znaczenie, a także odbiorcę, nadawcę i desygnat. Fraz-a-fekt jako *phone* ma zdolność wywierania doznań, działa lub nie działa, zawsze tu i teraz³⁷; jest jak krzyk, który wyrwa się z czyjejs piersi. Nie kieruje się do nikogo, ale może na kogoś natrafić, dotykając go i wybudzając. Jest jednocześnie stanem afektywnym i znakiem tego stanu. Lyotard nie pisze tego wprost, ale frazami-afektami posługują się artyści; to nici, z których uplecione są dzieła sztuki: plastyczne, muzyczne i literackie.

II

Rzecz ujawnia to, co nie-ludzkie; jest tym, co nie-ludzkie, nie-możliwe bowiem do opanowania, zawłaszczenia, kierowania. Według Lyotarda to, co ludzkie, to, co humanistyczne, zawsze było drążone gdzieś od środka przez swoje własne przeciwieństwo. Zamieszkwane, a raczej nawiedzane przez to, co nie-ludzkie³⁸. „Czysty” humanizm jest więc tylko iluzją, tak jak iluzją, jak się przekonamy, okazuje się sztuka z nim powiązana,

³² Idem, *Flora danica, la sécession du geste dans la peinture de Stigg Brogger*, Paris 1997, s. 15.

³³ Idem, *Karel Appel. Un geste de couleur*, Leuven 2009, s. 26.

³⁴ Idem, *La phrase-affect (D'un supplément au Différent)* [w:] idem, *Misère de la philosophie*, Paris 2000, s. 49.

³⁵ Idem, *Poróżnienie*, op. cit.

³⁶ Trzeba też podkreślić, że *Fraz-a-fekt* jest z jednej strony interpretowana jako zerwanie z *Poróżnieniem*, co postuluje w swoich tekstach Gerald Sfez, a z drugiej – zostaje ujęta jako jego wierna kontynuacja, o czym przekonuje w swoich interpretacjach Jean-Michel Salanskis.

³⁷ Idem, *La phrase-affect*, op. cit., s. 49.

³⁸ Idem, *L'Inhumain*, op. cit., s. 10.

sztuka humanistyczna. Z tej perspektywy to, co nie-ludzkie, jest też domeną dziecka³⁹, a więc domeną *infans* (łac.), w której *phone* nie przekształciło się jeszcze w *logos*; jego świat nie został jeszcze zagarnięty przez świat dorosłych. Przed dzieckiem otwierają się zawsze dwie drogi, które – wydaje się, że zgodnie z intuicjami samego Lyotarda – poetycko opisuje Rilke:

„albo dziecko staje się dorosłym i po mieszczańsku rozsądnym zadatkim na porządnego obywatela, wstępuje do zakonu swoich czasów i przyjmuje jego święcenia, albo dojrzewa dalej, rozwijając się z głęboko ukrytego nasienia swego osobliwego dzieciństwa, a to znaczy, że staje się człowiekiem wszystkich czasów: artystą”⁴⁰.

Lyotardowi, podobnie zresztą, jak jego współczesnym, zależy na ujawnieniu przemocy dyskursu, przeciwko której można się bronić, odwołując się do tego, co poza dyskurs wykracza, ale też do tego, co jego zdaniem nie da się do niego sprowadzić – do figury, jak pisze w pierwszej swojej książce *Discours, figure*, a więc do sztuki. Lyotard przywołuje więc istnienie „milczącego sensu” jako sfery stojącej u podstaw wszelkiego dyskursu⁴¹. Dlatego eksperymentuje z językiem, czego najdobitniejszym przykładem jest dialog, jaki prowadzi sam ze sobą w *Co malować?*. W tej książce jego myśl nieustannie ściera się sama ze sobą, przeczy sobie, gmatwa, by szukać obecności zmysłowej i tracić ją w tej samej chwili, w której ją odnajduje. W *Filozofii i malarstwie w dobie eksperymentu* Lyotard pisze wprost, że chce być jak Denis Diderot i dąży do pokazania, że to, co jest, nie może się przedstawić we własnej osobie, a rozmówcy, którym oddaje głos, nigdy nie są oryginalni i zawsze pochodzą z różnych, przeciwstawiających się sobie scen, wciąż zamieniających się miejscami. Zresztą nie ma niczego poza sceną: świat jest z nich złożony. Scena to pewna rama, w jaką ujmujemy rzeczywistość, jej uwikłanie w schematy poznawcze, ale przede wszystkim procedura generowania przedstawień⁴². Można przywołać tu też mniej subtelne, a tym samym bardziej dosłowne opisy Ervinga Goffmana, który ujmuje życie społeczne, posługując się właśnie metaforą teatru⁴³, w którym tworzymy – wnosimy, powiedziałby Lyotard – sceny, by na nich odgrywać społeczne role. Żadne oko nie jest w stanie poznać wszystkich scen i z tego powodu słowa (a także punkty widzenia) zajmujące osobne pozycje, mogą (muszą?) nieustannie zamieniać się miejscami⁴⁴. Dlatego Lyotard ma odwagę pisać o obecności (*la présence*), choć nie jest to obecność znana z filozoficznej tradycji, nie jest to uobecnienie, ale obecność zdekonstruowana i skompromitowana, bo niemożliwa. To obecność, którą opisuje wielogłos. To właśnie jej niemożliwość jest dla Lyotarda najbardziej intrygująca. Dlatego obecność

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ R.M. Rilke, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, tłum. T. Ososiński, Warszawa 2010, s. 65.

⁴¹ I. Lorenc, *Gry językowe a „inne” przedstawienia w koncepcji Lyotarda*, op. cit., s. 113.

⁴² Ciekawą i dogłębną analizę tego zagadnienia znajdujemy w tekście Piotra Schollenbergera. Por.: P. Schollenberger, *Aktualność wirtualnego – Lyotard o obrazach i immaterii* [w:] *Widzialność/wizualność obrazu cyfrowego. Pomiedzy fenomenologią a kulturą wizualną*, pod red. A. Łukasiewicz Alcaraz, Szczecin 2016.

⁴³ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2011.

⁴⁴ J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, tłum. M.P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 74.

zmysłowego wydarzenia, tego, że zostaliśmy przez coś pobudzeni, poruszeni, dotknięci może zostać ocalona tylko w dziele sztuki i przez nie. To ono „działa lub nie”. Sztuka przerywa władzę intrygi, jest w stanie ogłupić umysł, który zatrzymuje się i zaczyna odczuwać.

W *Co malować?* Lyotard opisuje doznanie błękitu nieba w nadmorskiej miejscowości, jakiego doświadczył chłopiec (być może był nim niegdyś sam Lyotard), jadąc na rowerze i pozwalając oblewać się słońcu i jego ciepłu. Ten poetycki opis błękitu⁴⁵ ma za zadanie ujawnić, że w sztuce chodzi właśnie o tego typu doznania, które miałyby być przywoływane przez namalowany pejzaż z Wandei, odsyłający do wakacyjnej władzy błękitu. To jest właśnie ta reszka obecności, z którą mielibyśmy do czynienia w sztuce i której sztuka służy:

„To właśnie obecność, jej brzmienie chce odtworzyć artysta przez swój obraz. Chce sprawić, by ją usłyszano. Ze swej strony obraz jest dla kogoś... nie wiem... jest wydarzeniem, tym błękitem, tym porankiem. To nie przedstawienie sprawia kłopot. Obecność nie zostaje utracona przez fakt, że się ją przedstawia. Ona przechodzi w obraz. To, czego musimy się dowiedzieć, odnosi się do tego, w jaki sposób obraz artysty będzie »patrzył« na scenę. Ale to, że jego obraz będzie dla spojzenia patrzącego pastelowym niebem o świcie widzianym oczami dziecka, wydarzy się lub nie”⁴⁶.

Trzeba jednak pamiętać, że zmysłowość, o której pisze Lyotard, jest nadmiarem i nie wiąże się z błogością, ale niepokoi i drażni. Jak opisywana powyżej Rzecz. Doznanie ujęte zostaje jako brutalne wtargnięcie czegoś, co wybudza, ale jednocześnie powoduje strach⁴⁷. Z jednej strony obawiamy się nadmiaru, który może nas pochłonąć, a z drugiej – obawiamy się, że nie odczujemy już nigdy tego, co czujemy teraz, że przestaniemy czuć w ogóle; a więc boimy się umrzeć. W doznaniu kryje się więc ambiwalencja: pobudza ono do życia, wybudza, tylko po to, by przypomnieć nam o nieuchronności śmierci. Wydaje się, że Lyotard zgadza się z Eliotem, który doskonale opisuje to pełne sprzeczności zadanie artysty i jego zdolność do poszerzania naszego pola wrażliwości: artysta „powinien odbierać i rozróżniać dokładniej nie tylko kolory i dźwięki dostępne zwykłemu widzeniu i słyszeniu, ale również sygnały niewidoczne i niesłyszalne dla zwykłych ludzi, a także pomagać zwykłym ludziom w rozszerzaniu w obie strony skali odbieranych przez nich wrażeń”⁴⁸.

Na czym polegałaby więc negacja sztuki według Lyotarda? Czy negacja tego, co ludzkie, byłaby też negacją powiązanej z tym sztuki? Do pewnego stopnia tak właśnie jest, choć negacja sztuki byłaby tu negacją tylko pewnej jej formy. Po dziarskim okrzyku: „sztuka umarła!” wybrzmiewa natychmiast gromkie: „niech żyje sztuka!”. Umarła sztuka

⁴⁵ Podkreśliśmy tylko, że błękit opisywany w *Co malować?* nie jest tym samym błękitem, który staje się tematem rozważań Lyotarda w jego książce o Jacques’u Monorym, czyli o unicestwieniu doświadczenia przez malarstwo, jak brzmiał jej podtytuł. Błękit jest tu obojętny, wyzbyty emocji, a zarazem libidynalny, bo niosący w sobie wręcz potencjał mordu i gwałtu. Por.: J.-F. Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory, Leuven 2013, s. 68.

⁴⁶ Idem, *Co malować?*, tłum. M. Murawska, P. Schollenberger, Warszawa 2015, s. 115.

⁴⁷ Idem, *Conventus* [w:] *Moralités postmodernes*, op. cit., s. 206.

⁴⁸ T.S. Eliot, *Kim jest dla mnie Dante?*, tłum. M. Heydel [w:] idem, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 96.

modernizmu, nadszedł czas sztuki postmodernistycznej, choć Lyotard z mocą podkreśla, że w modernizmie zawsze skrywało się zarzewie postmodernistycznego buntu⁴⁹. Waga i żywotność sztuki pozostają niekwestionowalne, ale Lyotard afirmuje tylko te dzieła, które wpisują się w jego koncepcję zmysłowej obecności, w konieczność pobudzenia i obudzenia duszy, która w jego filozofii jest jednocześnie ciałem, ponieważ myślenie zakorzenione jest w cielesności. Tak jak odczuwanie. Ta *anima minima*, jak nazywa duszę, odnajduje siebie tylko w zmysłowym pobudzeniu, które zawdzięcza dziełu sztuki. Jest to więc dusza ucieleśniona, bo doznająca zmysłowo, choć jednocześnie minimalna, najmniejsza, chwilowa, ponieważ wytworzona tylko na chwilę i przez chwilę, przez wtargnięcie doznania. Została zmuszona do doznawania, a przez to poddana opresji.

Wbrew pozorom, wbrew ogromnej roli doznaniowości w jego opisach sztuki, Lyotarda nie interesuje tylko malarstwo. Najdobitniej świadczy o tym *Co malować?*, w którym z rysunkami Adamiego zostaje zestawiona ulotna sztuka Burena czy wielkie, pokryte diagramami płaszczyzny enigmatycznych nie-obrazów Arakawy. O jego ambiwalentnym stosunku do technologii świadczy niewątpliwie także wystawa w Centre Pompidou, której był kuratorem. W tym wypadku interesowało go przede wszystkim to, co immaterialne (*les immatériaux*), zmienne, a zmysłowość została zmediatyzowana przez technologię i w ten sposób zaprezentowana. Wydarzenia zmysłowego, o którym pisze, nie powinno się też umieszczać po stronie irracjonalizmu, a powrotu do uczuć kojarzyć z romantycznym odwrotem od racjonalności. Lyotard poszukuje po prostu innej formy racjonalności, czyli tego, co ją ugruntowuje, nie chce pogrążyć się w oparach mistycznej nierozumności. Dlatego właśnie jego przewodnikiem jest między innymi Kant.

Lyotard nie jest też w swoich komentarzach do dzieł sztuki współczesnej elitarystą, jak choćby Marion, Bonfand czy Maldiney. Fenomenolodzy wybierają dzieła, które arbitralnie uznają za lepsze, *explicite* krytykując pewne przejawy sztuki współczesnej, na przykład sztukę konceptualną. Lyotard jest pod tym względem znacznie bardziej otwarty. Poza znanym stwierdzeniem, że po stronie melancholii i tęsknoty za uobecnieniem sytuują się niemieccy ekspresjoniści, a po stronie *novatio* Braque i Picasso; z jednej strony Malewicz, a z drugiej Lissitzky; z jednej – Chirico, a z drugiej – Duchamp⁵⁰, nie znajdujemy u niego krytyki współczesnego mu stanu sztuki, w czym oddala się od Adorna; choć niewątpliwie pozostaje zawziętym krytykiem współczesności, z mocą podkreślając, że funkcją sztuki nie może być podporządkowanie się zindustrializowanej kulturze i kryterium skuteczności czy przejrzystości. Jednak jego zdaniem sztuka nie daje się im podporządkować. Jest jedynym programem, którego nie da się zaprogramować⁵¹. Lyotard nie widzi spisku sztuki, jak Baudrillard⁵², a tym bardziej jej końca. Rzadko pisze też o rzeźbie, ale – jak trafnie zauważa Claire Pages – wynika to z tego, że uprzywilejowuje oko, które nie ma czytać,

⁴⁹ J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 25.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Idem, *Kontrolowanie sztuki. Epokh komunikacji*, tłum. M. Murawska [w:] *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, op. cit., s. 244.

⁵² J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.

ale doznawać, nie pozostawiając wiele miejsca na dotyk, mający w jego rozważaniach charakter nie dosłowny, ale metaforyczny⁵³. To oko dotyka lub jest dotknięte. Co więcej, malarz dodaje, a rzeźbiarz odejmuje. Malarz posługuje się plamami, które nakłada jedna po drugiej albo które przemalowuje; tradycyjnie rzeźbiarz, formując w materiale, pozbywa się jego nadmiaru. Nie zmienia to jednak faktu, że Lyotard pozostaje wrażliwy na bryłę i jej trójwymiarowość, nieustannie zadając pytania o materię, materiał, matrycę, materialność i immaterialność, a tym samym o ich złożone relacje z przestrzenią. Negacja dotyczy tu więc bardziej estetyki w jej klasycznym, zwłaszcza Heglowskim ujęciu. Jej formuła dawno się już bowiem wyczerpała. Sztuka ma się świetnie, natomiast estetyka umarła. Co nie znaczy, że pociągnęła za sobą wszelki komentarz do dzieła sztuki: „Trzeba będzie znaleźć inną nazwę, a nawet podobrazie, linię czy kolor na oznaczenie komentarza do sztuki” – pisze Lyotard⁵⁴. Trudno się z nim w tej kwestii nie zgodzić.

Czy Lyotardowskie rozważania o sztuce, zakorzenione w konkretnym czasie historycznym, operujące kategorią postmodernizmu i odnoszące się w dużej mierze do nieco zapomnianych dziś artystów, mogą dostarczyć nam narzędzi pojęciowych do opisu tego, czym jest sztuka w XXI wieku? Ujmując to inaczej: czy narzędzia pojęciowe postmodernizmu w ujęciu Lyotarda przetrwały próbę czasu? Moja odpowiedź będzie ryzykowna: uważam, że tak. Świadczy o tym także wątek tego, co nie-ludzkie, doskonale nadający się do interpretacji przejmujących konstrukcji Ursa Fischera, malowanych, czy raczej „ścieranych”, obrazów i grafik Christophera Woola, ale także odczłowieczonych dzieł Jeffa Koonsa. Może nawet nadający się do interpretacji sztuki współczesnej jako takiej, tworzonej tu i teraz. W związku z tym, w odpowiedzi na postawione na początku pytanie, czy sztuka jest dziś nie-ludzka, można zaryzykować stwierdzenie, że to, co nie-ludzkie w takim ujęciu, w jakim zaprezentował je Lyotard, znajdujemy w każdym dziele sztuki, ujawniającym nam zawsze pewien nadmiar, wymykającym się władzy dyskursu czy – w przypadku literatury – jednoznacznemu ujęciu i pobudzającemu afektywnie lub intelektualnie. Przyjmując taką perspektywę, dochodzimy do wniosku, że sztuka zawsze była nie-ludzka. Przewrotność Lyotarda polega więc na tym, że filozof właściwie chce odwrócić znaczenia pojęć i pokazuje, jak ludzkie przekształca się dzisiaj w to, co nieludzkie, a nie-ludzkie staje się w pełni ludzkie. To, co kojarzymy z ludzkością i cywilizacją, a więc postęp, nieustanny rozwój technologiczny, programowanie i cyfryzacja danych, prowadzi do zapomnienia o tym, co afektywne w nas samych, do zapomnienia o tym, czego nie da się przekształcić w cyfrowy komunikat i przestać dalej⁵⁵; w ten sposób to, co nie-ludzkie, pewien nadmiar, chaos w nas samych zostaje stłumione i ukryte,

⁵³ C. Pages, *Lyotard et la sculpture* [w:] *Lyotard et les arts*, pod red. F. Coblence, M. Enadueau, Paris 2014, s. 67.

⁵⁴ J.-F. Lyotard, *Co malować?*, op. cit., s. 17.

⁵⁵ Najpełniej wątek ten zostaje rozwinięty w *Baśni postmodernistycznej*. Lyotard przedstawia w niej wyobrażoną sytuację, w której słońce ma wybuchnąć, a ludzkość musi przenieść się w kosmos, żeby przetrwać. Ze względu na technologiczne braki nie może jednak pozwolić sobie na przetransportowanie tam poszczególnych jednostek, więc kumuluje wiedzę w cyfrowych komunikatach, które mają ją ocalić. Chodzi jednak o to, że bezielesne, cyfrowe dane nie zawierają tego, co okazuje się prawdopodobnie w ludzkości najciekawsze: różnicy płci, namiętności, potrzeby tworzenia. Por.: J.-F. Lyotard, *Une fable Postmoderne*, op. cit.

choć jako jedyne nie daje się kontrolować i opanować przez wymóg skuteczności i rozwoju. Może dlatego właśnie w ostatniej, niedokończonyj zresztą księżce poświęconej św. Augustynowi Lyotard wprost utożsamia to, co-nieludzkie, ze śladem boskości, który w sobie odnajdujemy⁵⁶. Wszystkie te wykładnie, jak zauważa Matthew R. McLennan, ujmują istotę ludzką jako nawiedzonyj przez to, co poprzedza ego i co okazuje się wspólne dla każdej z nich⁵⁷.

Filozofia sztuki Lyotarda nie jest wystarczająco znana, a jego liczne książki nadal czekają na komentarz. Lyotard eksperymentuje w nich z językiem, komentuje Kanta, Bergsona, Hegla, Adorna czy też Merleau-Ponty'ego, wykorzystuje pojęciowość Freuda i Lacana; zajmują go dzieła malarskie, konceptualizm Burena, ale także oryginalnie interpretowane przez niego poszukiwania Duchampa, które stają się w jego ujęciu nie tyle wyrazem negacji lub końca sztuki, ile przeciwnie – ironicznej strategii działającej i przekształcającej widzialność⁵⁸. Lyotard wiele pisze także o literaturze, czego najlepszym przykładem jest jego książka na temat André Malraux⁵⁹, poświęca też teksty kinu eksperymentalnemu, które nazywa antykinem, oraz muzyce.

Współczesna, wielopostaciowa sztuka znajduje odzwierciedlenie w tej niesystemowej filozofii. Rozważania na temat Rzeczy, która zakorzenia się w głębi nas samych i która należy do tego, co w nas nie-ludzkie, wraz z opisem wydarzenia zmysłowego błękitu składają się na jedną z licznych twarzy tej filozofii, jednak skrywa ona jeszcze wiele innych. Równie zadziwiających.

Summary

Human versus inhuman. Jean-François Lyotard's negation of art

What would inhuman art be? Would it involve the negation of art as such? Jean-François Lyotard's philosophy provides guidelines for the search for answers to these questions. Lyotard's thought is focused precisely on what he calls „inhuman”, which becomes one of the central terms of his complex and multifaceted philosophy. In his discussion of the inhuman, Lyotard refers to the forces that a human being cannot control, the affective sphere that he also identifies as the Thing. Lyotard endeavors to inverse the meaning of concepts and shows how the human undergoes a transformation into the inhuman, while the inhuman becomes fully human. Therefore, the subject of the article is the Thing, which is deep-rooted and belongs to what is inhuman in us, as well as the description of the sensuous event sparked when we are confronted with a work of art.

Słowa kluczowe: sztuka, Rzecz, humanizm, postmodernizm, Lyotard

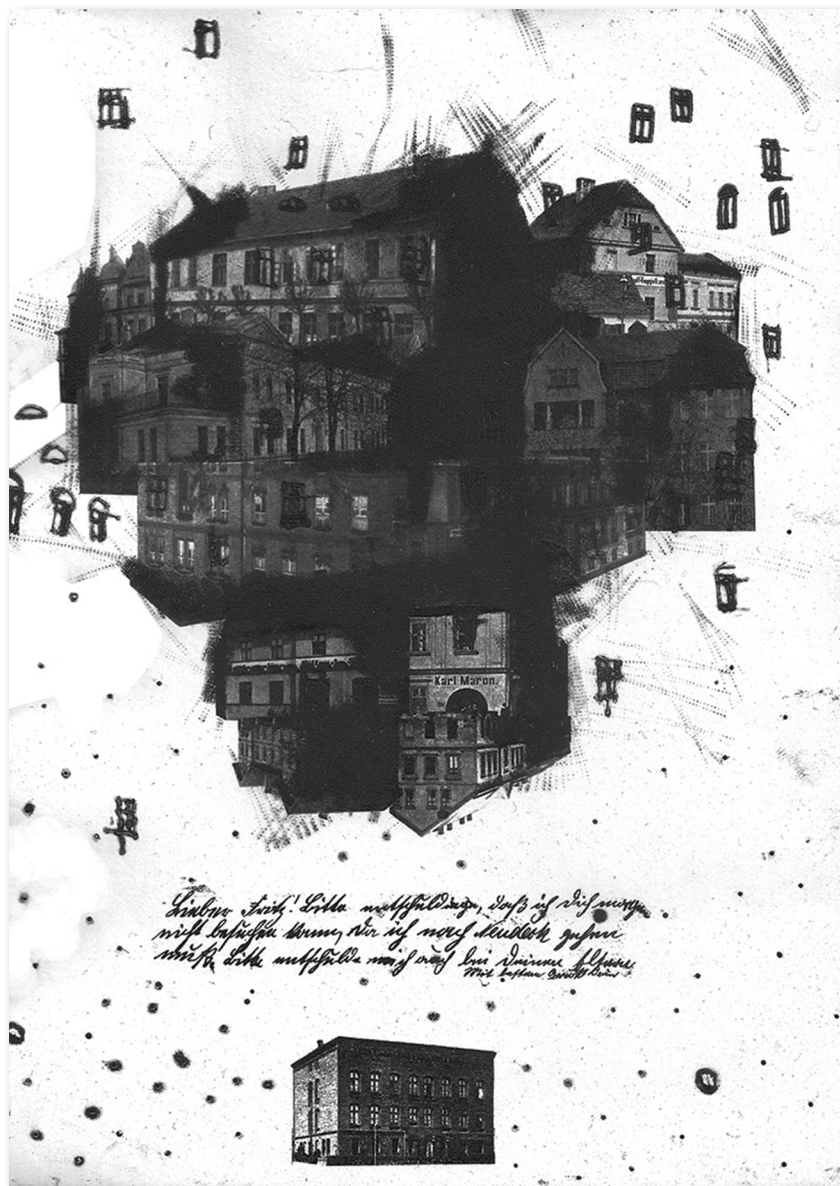
Keywords: Art, Thing, Humanism, Postmodernity, Lyotard

⁵⁶ J.-F. Lyotard, *La confession d'Augustin*, Galilée, Paris 1998.

⁵⁷ Matthew R. McLennan, *Anthro-paralogy: Antihumanism in Lyotard's Late Works* [w:] *Rereading Jean-François Lyotard. Essays on his later works*, pod red. H. Bickis, R. Shields, London – New York 2016, s. 51.

⁵⁸ J.-F. Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Leuven 2010.

⁵⁹ W księżce tej poruszane są też wątki związane z tym, co nie-ludzkie, ale odniesione do pisarstwa oraz do „Ja beze mnie” (*Je sans moi*). Por.: J.-F. Lyotard, *Signifié Malraux*, Paris 1996.



Autorka – Anna Krztoń