

TEORETYZM GRZEGORZA SZTABIŃSKIEGO

Między intelektualizmem a cerebralizmem awangardy
albo
lekcja poziomego myślenia

Między-rzeczy wymagają swoistego myślenia poziomego. Ich zakres może być rozszerzany poprzez znajdowanie nowych przykładów w otaczającym świecie. Sam zauważam ich coraz więcej, zwłaszcza wówczas, gdy słowo „rzecz” pojmuję w szerokim, filozoficznym znaczeniu.

Grzegorz Sztabiński, *Między-rzeczy* (2001)

W polskiej myśli teoretycznej trudno znaleźć przykłady równie ambitnego i – co ważne – niezwykle aktualnego przedsięwzięcia, jakiego podjął się Grzegorz Sztabiński w swej rozprawie habilitacyjnej *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych* (1991)¹. Stefan Morawski słusznie określił tę książkę mianem *świetnej*, bowiem jest to przede wszystkim bardzo ważna i płodna lekcja myślenia o awangardzie, i nie tylko o niej. Awangarda od dziesięcioleci stanowi ważny przedmiot historycznych badań i teoretycznych spekulacji, które są interesujące same w sobie jako pewien rodzaj literatury naukowo-filozoficzno-ideologicznej, tworzonej przez intelektualistów reprezentujących najczęściej postępowe grupy w społeczeństwie, przeważnie myślicieli nieprzystosowanych do obowiązującego *status quo*. Powikłana (czy wręcz aporetyczna) struktura awangardyzmu pozostaje nadal – niezależnie od postmodernistycznych przewartościowań - wyzwaniem dla filozofów sztuki i miejscem, w którym próbują oni stworzyć swoją nową tożsamość wyzwoloną od tego wszystkiego, co narzuca *sensus communis*. Że gra idzie doprawdy o poważną stawkę, o nas samym, z osobna i razem, i o nasze rozumienie siebie i świata, świadczy choćby to pozbawione najmniejszej przesady przekonanie Wolfganga Welscha o *narodzinach postmodernistycznej filozofii z ducha nowoczesnej sztuki*. Rzeczywiście, gdy czytamy teksty postmodernistów, a zwłaszcza Derridy, to jego pedantyczne śledzenie nierozstrzygalników czy uporczywe przekłuwanie bębena (*tympanum*) ucha akademickiej (analitycznej) filozofii, która od dziesięcioleci konserwuje przywiązanie do *common sense'u*, analizuje go, ale i strzeże jego pozycji w dyskursie publicznym, przypominają się nam manifesty dadaistów, którzy na równi

¹ Grzegorz Sztabiński, *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1991.

pochylej stawiali zarówno *tak* i *nie*, bowiem byli zarazem przeciwko dada i sobie. Co ma z nimi i z ich ciągle żywym dziedzictwem począć dziś teoretyk, estetyk czy moralista, jak zresztą z całą awangardą jako radykalizacją doświadczenia bohemy i jej symbolicznej agresji?

Sztabiński dobrze o tym wie. Smakuje awangardowe dzieła, delektując się komentarzami i każdą inną formą pisarską, towarzyszącą materialnej produkcji awangardzistów. Świadomie porwał się na to trudne zagadnienie. Bo czyż i tak właśnie poststrukturalistyczna myśl nie mogła uczyć się *samo-odporności sensu* - również od dada, tak jak tekstualnego efektu oscylacji od op-artu, co dawno temu dostrzegli komentatorzy Derridy? Być może dlatego Sztabiński podjął problem intelektualizacji w sztuce awangardowej i uczynił go aż przedmiotem habilitacyjnej rozprawy? Trudno u nas, w Polsce, o lepszego, bardziej zdeterminowanego i wytrwałego badacza tej kwestii – malarza mocno przywiązanego do modernistycznej tradycji, do jej geometrycznego i spekulacyjnego nurtu, a zarazem filozofa doskonalącego *noesis* i *aisthesis* w oparciu o pogłębione studia procesów semiozy – a wszystko w jednej osobie. Na tę swoistość osobowości twórczej Sztabińskiego od lat wskazują wszyscy niemal komentatorzy jego dzieła i myśli – Stefan Morawski, Grzegorz Dziamski czy Jan Berdyszak, który nawet przyrównał Sztabińskiego do Leona Chwistka. Doprawdy, Sztabiński to jest rzeczywiście *homo duplex*.

TEORETYZM – MIĘDZY INTELEKTUALIZMEM A CEREBRALIZMEM

Nawiązując do koncepcji awangardy włoskiego teoretyka Renato Poggiolo, który wśród dyspozycji awangardowej umysłowości (jeśli taka istnieje?) wyróżnił między innymi tzw. cerebralizm, Sztabiński musiał - przynajmniej *implicite* - konfrontować swe poglądy również z dociekaniem przedstawiciela szkoły frankfurckiej Petera Bürgera, a z polskich autorów Stefana Morawskiego i Andrzeja Turowskiego, by wymienić tylko tych polskich badaczy, szczególnie oddanych propagowaniu myśli awangardowej w naszym kraju, którzy ponadto zdecydowanie opowiedzieli się za lewicowym i emancypacyjnym etosem tej formacji radykalnego modernizmu. W rozważaniach wspomnianych autorów pojawiła się zdecydowanie kwestia racjonalności awangardy – ów niektórych irytujący fenomen *ostentacyjnego intelektualizmu* (wyrażenie Morawskiego), czy też w końcu owe docieranie do *awangardowej powierzchni* (o czym pisał Turowski, badający komunikacyjne utopie awangardy, ale spoglądając już na nie z perspektywy dekonstrukcji), mianowicie problem jej uwikłania w określone typy racjonalności (pierwotnej, klasycznej, instrumentalnej,

dialektycznej czy transgresyjnej). Chociaż śladów tej konfrontacji, jeśli idzie o jej impet, wprost nie odnajdujemy u Sztabińskiego, poza wyraźnym wyjściowym i nieco polemicznym odniesieniem do Poggiolego (brak na przykład niewątpliwie niezbędnej dyskusji z Bürgerem), trzeba tu od razu mocno podkreślić, że jego refleksja jest wolna od jednostronnych politycznych deklaracji, przekraczając historyczne i ideologiczne (głównie heglowsko-marksowskie) ograniczenia awangardyzmu i jego teorii. Sztabiński podjął kwestię intelektualizacji możliwie najszerzej, bez dogmatycznego założenia jakiegoś określonego modelu racjonalności, choćby nawet drogiego samym awangardzistom (jak właśnie u Bürgera odwołującego się do pojęcia *Aufhebung*, skoro dialektyczny model myślenia zyskiwał wówczas wśród radykalnych przedstawicieli artystycznej lewicy na popularności). Problematyka ta jest oczywiście kluczowa i trzeba powiedzieć, że Sztabiński to doskonale rozumie i słusznie o d n o s i główne dążenia awangardy i własne próby ich problematyzacji do tej uniwersalnej wartości, jaką pozostaje dla nas – mimo wszystko - rozumność człowieka (notabene, w ostatnich dekadach poddana poróżnieniu w dekonstrukcji lub *schizoidalnej analizie* czy modyfikacji w postaci tzw. rozumu transwersalnego, jak u Welscha).

Ja sam w drugiej połowie lat 90-tych również rozważałem to zagadnienie jako problem awangardyzacji *aisthesis* w kontekście postmodernizmu i zmięczeniu awangardowych utopii czy dystopii². Muszę zaznaczyć, że krytycyzm ten czy rewizjonizm jest nieobecny w myśli Sztabińskiego, który wydaje się raczej immunizowany na pokusy takiej krytyki i rewizji. Przeciwnie, widać fascynację dokonaniem awangardy, szczególnie twórczością Mondriana i Rodczenki. Postawa ta, wolna od popędliwej krytyki, nakierowana raczej na opis i aprobatę niż negatywną ocenę i diagnozę przyczyny powstawania zgubnych skutków ubocznych awangardyzmu, sytuuje Sztabińskiego pomiędzy gorliwymi obrońcami modernistycznego etosu (jak Morawski, Turowski czy Piotr Piotrowski) a jego rewizjonistami (Boris Groys) czy ironistami (jak ja sam). Rewizjoniści wzgl. ironiści usiłują od paru dekad osłabić i rozluźnić tę awangardową tradycję, która stała się w pewnych kręgach dominująca i tym samym uciążliwa.

To samo, jeśli chodzi o myśl Sztabińskiego, o jej metodyczną otwartość, o tę ciągle obecną dobrą wolę (*charis*) czy nawet daleko idące zrozumienie czy szlachetny kredyt wyrozumiałości wobec awangardowych ekscesów, można powiedzieć o jego interpretacjach tego ważnego nurtu sztuki awangardowej, jakim był abstrakcjonizm i

²Kazimierz Piotrowski, *Awangarda w defensywie. O awangardyzacji aisthesis*, „Kultura współczesna” 2000, nr 3, s. 19 – 39.

jego pochodne, szczególnie nurt geometryczny. Starał się go opisać możliwie wszechstronnie i nawet z pewnym rzadkim już dziś może pietyzmem w swej ostatniej książce *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej* (2004)³. I w tej publikacji dominuje metodyczny historyczny dystans, ale i zrozumienie dla potrzeby nowej aplikacji starych problemów do odmiennych realiów i do innej logiki sytuacji, a więc panuje i tu umiar, dbałość o wszechstronne naświetlenie tematu – centralnego również dla jego twórczości. Nie sposób zatem nie ustosunkować się do tych dwóch kwestii. Zwłaszcza pierwsza jest niewątpliwie dla nas obu wspólna.

Sztabiński słusznie sytuuje zagadnienie intelektualizacji sztuki awangardowej w możliwie szerokiej perspektywie, wskazując, że proces ten sięga greckiego antyku, kiedy to powstały przesłanki, by wyodrębnić typ racjonalności poetycznej oprócz teoretycznej i praktycznej (u Arystotelesa), a przy tym wtedy to doszło do odkrycia paideutycznej funkcji geometrii (słynny napis w platońskiej Akademii), co niestety stanie się jednak z czasem przyczyną czy pokusą – zwłaszcza w epoce nowożytnej - uprawiania człowieka *more geometrico*, wraz z koncepcją *człowieka maszyny* uwalniającą niebezpieczny modernistyczny transhumanizm. Awangarda – szczególnie futurizm - byłaby dziejowym przypadkiem tej jednostronnej intelektualizacji, w której można odnaleźć zarówno momenty radykalizacji tego procesu, jak i jego impas czy wręcz degenerację w postaci cerebralizmu (Poggioli), czy – jak ja uważam – w daleko posuniętej ekspansji umysłowości pierwotnej, redukującej klasyczną rozumność do sprytu czy chytryści zinstrumentalizowanego rozumu lub też – w łagodniejszej wersji - do dowcipu operującego ironią czy asteizmem. Mentalność ta (konceptualizację jej proponuję nakreślić pomiędzy Clausewitzem, poprzez Balzaca i Nietzschego, a Adornem i Welschem) i trikomania zostały wyzwolone przez awangardyzację *aisthesis*, czyli modelowanie czy metaforyzowanie sztuki (i *aisthesis*) w oparciu o tę językową anomalię, jaką była owa brzemienne w skutkach figura *sztuki awangardowej*. Wysilek Sztabińskiego, który jednak nie skupia się na tej genetycznej figuratywności awangardowego dyskursu ugruntowanej w militarnej metaforze, zmierza właściwie w kierunku wykazania, że we wszelkich poczynaniach awangardy zawsze szło o jakąś formę intelektualizacji czy racjonalizacji, nawet w takich zjawiskach, jak *alogizm*, czy w kierunkach, jak dadaizm czy surrealizm uchodzących za aintelektualne czy wręcz antyintelektualne. Widząc jednak, że o intelektualizacji typowej dla filozofii klasycznej czy nowożytnego postkartezjańskiego racjonalizmu trudno w tych

³ G. Sztabiński, *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004.

przypadkach – jak dada czy surrealizm - mówić, wprowadza on pojęcie *teoretyzmu*, próbując śledzić, gdzie to tylko możliwe, ziarna rozumności i ratować awangardę przed zarzutem większej czy mniejszej degeneracji rozumu poddanego owej paramilitarnej mobilizacji. Rozumność awangardy – w jego najgłębszym przekonaniu - bynajmniej nie została w jej aktach zredukowana do owej pejoratywnej *mózgowości* (cerebralizmu).

Różnicę w naszych ujęciach awangardy można łatwo ująć i podsumować: Sztabińskiemu przyświeca Concordia, a mnie raczej Discordia. Niemniej, czytając erudycyjne analizy Sztabińskiego, które są niezwykle ciekawe dla mnie, bowiem znajduję w nich uzupełnienie własnych rozważań nad kolejnymi dopełnieniami rozumienia figuratywności awangardowego dyskursu, mianowicie nad operacyjną i strukturalną figuratywnością, trudno nie odnieść wrażenia, że poza opozycją intelektualizmu a intelektualizmu ostentacyjnego czy cerebralizmu, która to opozycja przekłada się na opozycję prawodawczej (czynnej) lub receptywnej (biernej) aktywności i dominacji czystego intelektu oraz równie jednostronnego somatycznego (materialistycznego) ujęcia władz poznawczych, operuje on w sposób cichy i łagodny pojęciem rozumności jako mocy normotwórczej i korygującej, ale też przekraczającej poszczególne opozycje ustanowione przez własne wytwory. Rozum wydaje się być tu mocą operującą pomiędzy tymi skrajnościami, które są zapewne pułapką zarówno dla artysty, jak i dla filozofa. Dobrze, że Sztabiński nie wykląda nam jakiejś gotowej koncepcji rozumu, lecz swą koncepcją *teoretyzmu* – o której za chwilę – zaciekawia nas i nakłania do własnych poszukiwań istoty tego, co błyskotliwe, a co – dodajmy - kontemplowali zarówno Balzac, jak i Nietzsche, a co dane jest nam obserwować w każdym błysku nie tylko ludzkiego oka.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że koncepcja *teoretyzmu* wyrasta bezpośrednio z praktyki artystycznej, a ściślej z malarskiej samego Sztabińskiego, który jest absolwentem PWSSP w Łodzi im. Władysława Strzemińskiego. Twórca unizmu, jak wiadomo, może być wzorem takiej postawy, jaką opisuje Sztabiński. Jego obrazy unistyczne i doktryna może stanowić jeden z przykładów teoretyzmu, który sytuuje się pomiędzy praktyką obrazu i teorią doktryny, pomiędzy skrajną reifikacją malarskiego płótna a jej konceptualizacją, pomiędzy rzeczą a jej przedstawieniem. Ponadto, unizm rości sobie pretensję do ostateczności, lokując siebie w dziejowym procesie rozwoju malarskiej praktyki i jej gatunkowego logosu, przy czym rozpoznanie absolutnej prawdy (esencji) malarstwa stawia kwestię: co dalej? Pewnie i Sztabiński

dobrze to rozumie, a co ja widzę jasno i wyraźnie, że dla modernizmu (wraz z jego strategiami historyzmu, esencjalizmu i utopii, których ekonomie w radykalnej wersji przecież wykluczają się) taka konkluzywność teorii jest zarówno siłą napędową, jak i źródłem impasu. Propozycja teoretyzmu Sztabińskiego byłaby więc może Salomonowym wyjściem, czymś co sytuje się pomiędzy wymogiem oglądowości i konkluzywności teorii w jej klasycznym rozumieniu a modernistycznym postulatem nowości relatywizującej poprzednie wyniki czy włączającej je w doskonalszą całość zgodnie z koncepcją postępu, racjonalizacji (uwyraźnienia, funkcjonalizacji, puryfikacji) i kumulacji sensu - aż do jego agonalnej *kulturowej krystalizacji*, o której pisał Arnold Gehlen, wskazując właśnie na abstrakcję geometryczną⁴.

Ja rozpoznaję tę przygodę awangardyzmu jako doświadczenie takiej właśnie aporii, takiego właśnie fundamentalnego konfliktu czy napięcia pomiędzy strategią esencjalizmu, historyzmu i utopii. Podobnie Sztabiński wskazuje na wewnętrzne i zewnętrzne powody pojawienia się tej szczególnej formy pisarstwa o sztuce, tej osobliwej postaci komentarza, ale i doktrynerstwa bohemy i awangardy, jaka zdominowała sztukę w modernizmie. Obszar aktywności awangardowej stawał się coraz bardziej rozległy i skomplikowany w rezultacie dziejowej specjalizacji i komplikacji, by wymienić za Sztabińskim intensyfikację dotychczasowych dążeń artystycznych i konieczność podjęcia takich kwestii, jak:

1. fundamentalna kwestia *mimesis* i związana z nią potrzeba refleksji nad doskonalonymi sposobami (formami) przedstawiania rzeczywistości w sztuce, podjęta ponownie przez impresjonizm wraz z jego iluzją czystego widzenia i spontanicznej, aintelektualnej percepcji (faktycznie wyniesiono ideał czysto receptywnego poznania, eliminując intelekt jako moc czynną);
2. odrębna kwestia możliwości ujęcia transcendencji w sztuce w ramach metafizyki obrazu u czołowych abstrakcjonistów klasycznej awangardy: Kandinsky'ego, Malewicza i Mondriana;
3. problemy artystycznego przebudowania rzeczywistości, a więc kwestia utopii - typowa dla awangardy, zwłaszcza purystycznej i konstruktywistycznej, zarówno w jej laboratoryjnej, jak i produktywistycznej odmianie;

⁴ Arnold Gehlen, *Über kulturelle Kristalisation*, [w:], *Wege aus der Moderne, Schlüsseltexte der Postmoderne-Disussion*, Hrsg. von Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, s. 133 – 143.

4. konfrontacja sztuki ze sferą irracjonalną w dada i surrealizmie;
5. przejście od formalistycznego do funkcjonalnego (w tym instytucjonalnego) ujęcia sztuki: począwszy od Duchampa aż do Kosutha (i Dickiego).

Z drugiej strony, obok konieczności racjonalizacji tych dążeń, wzrasta potrzeba apologetyki tej sztuki, która – jak wiemy – często bywała oskarżana o niezrozumiałość i solipsyzm formy, czyli o alienację czy właśnie o cerebrazm. Teoretyzowanie artystów miało nie tylko ugruntować ich twórczość czy nadać jej dynamizm i społeczne usprawiedliwienie, lecz też złagodzić konflikty spowodowane niedostatkami komunikacji, co jest szczególnie konstytutywnym wymiarem sztuki ugruntowanym czy usankcjonowanym przez wspomnianą piątą kwestię omawianą przez Sztabińskiego (notabene, modernizacja – jak wykazał to Habermas w swej teorii komunikacyjnego działania – wiodła do społeczeństwa, które staje się społeczeństwem właśnie w komunikacji).

Pamiętajmy, że Sztabiński studiował w Łodzi w latach, gdy formułowano zarówno tautologiczną koncepcję dzieła sztuki (Kosuth), wedle której sztuka jest definicją sztuki, jak też instytucjonalną definicję sztuki (Dickie). Był to czas postępującego kryzysu esencjalizmu w teorii sztuki, zwłaszcza pod wpływem anglosaskiej estetyki analitycznej (antyesencjalizm Chwistka nie był wówczas znany i właściwie dopiero obecnie jest odkrywany dzięki piszącemu te słowa⁵). Były to też czasy zacierania różnicy pomiędzy teorią a praktyką, głównie z powodu oddziaływania myśli Frankfurczyków z ich koncepcją *kritische Theorie*. Dziamski wspomina, że młody Sztabiński próbował krytykować konceptualizm Kosutha, co zresztą przyznaje też sam zainteresowany. Kosuth, w okresie konfrontacji z kontekstualizmem Świdzińskiego⁶, od pewnego już czasu - od 1974 czy 1975 roku - wyrzekł się tautologicznego modelu sztuki, modelowania dzieła sztuki na wzór zdania analitycznego i ugruntowywania sztuki w Wittgensteina niedenotacyjnej koncepcji znaczenia pojętego jako u ż y c i e wyrażenia, na rzecz modelu *sztuki zantropologizowanej*. Sięgając po poglądy szkoły frankfurckiej, odżegnywał się od fetyszyzowania teorii (stąd została przywołana przezeń koncepcja *teorio-praktyki*), a hermeneutyka pomagała mu wskazywać na dziejowy wymiar tworzenia sensu sztuki, odkrywania jego głębi i przeciwdziałania jego wyjąłowieniu przez

⁵ K. Piotrowski, *Antyunizm Leona Chwistka – o defensywnej fazie awangardy lat trzydziestych*, „Artium Questiones” 2004, XV, s. 139 – 179.

⁶ por. K. Piotrowski, *Hommage a Świdziński*, [w:] *Świdzińskie Studies*, spam.art.

neopozytywistyczny (formalistyczny) model języka i – co ważne - teorii. Można powiedzieć, że Sztabiński postępował tą drogą nakreśloną zarówno przez swych mistrzów formy, jak Strzeminski, jak też tych, którzy przeciwstawiali się jej absolutyzacji w latach 70-tych (Kosuth formalizm uważał jedynie za rodzaj idei, a nie aspekt niezbywalny sztuki). Ale, pamiętajmy, Sztabiński ustrzegł się skrajności konceptualizmu i nigdy nie zaakceptował tendencji do dematerializacji sensu sztuki mimo niebezpieczeństwa popadnięcia w tzw. konceptualizm stylistyczny, przed którym przestrzegwał Kosuth.

Trzeba byłoby tu szczegółowych studiów, by ukazać, jak ten proces rzeczywiście dokonywał się w twórczości i refleksji teoretycznej Sztabińskiego, czego rezultatem był właśnie teoryzm. To kwestia przyszłości, by wykazać, o jakie tu aprobaty i negacje chodziło. Nie ma tu na to ani miejsca, ani czasu nie starczyło, by tego dokonać. Faktem natomiast jest, że Sztabiński nadal podziwiał i kontynuuje wysiłki tych czołowych awangardzistów w kolejnych cyklach swej twórczości, by wymienić *Pejzaże logiczne* (głównie w latach 70.), *Obiekty* i *Symbolizacje* (w pierwszej połowie lat 80.), *Autocytaty* i *Cięcia* (od drugiej połowy lat 80.) i *Między-rzeczy* (od 2001). Badając te obrazy i instalacje, te formalne struktury i towarzyszące im teksty, a nawet performances, można powiedzieć, że Sztabiński nigdy nie pozwolił sobie na wyrugowanie formalnych (czysto malarskich) zagadnień ze swej twórczości. Konceptualizm nie stanowił dla niego realnej opozycji czy konkurencji wobec formalizmu, lecz raczej jego wzbogacenie czy dopełnienie. *Pejzaże logiczne* wręcz przypominają jakby punkt wyjścia tego neopozytywistycznego nurtu w konceptualizmie, mianowicie Carnapa rozważania nad logiczną budową świata. Sztabiński dawałby jakby tego neopozytywizmu malarski odpowiednik, ugruntowany na planimetrycznej sieci nieustannie przekształcanej, przemieszczanej, pozwalającej lokalizować i reprodukować fragmenty korony drzewa. Struktury te łączą w sobie fundamentalne dylematy ontologii, stawiając ponownie kwestię identyczności i odwzorowania, symetrii i asymetrii, jednoznaczności i analogii, odrębności i powtórzenia, całości i fragmentu, skończoności i nieskończoności, systemu i anomalii, abstrakcji i naturalnego, organicznego kształtu, itp., a wszystko to łączy jedna podstawowa kwestia - rzeczy i obrazu (przedstawienia).

Z nią właśnie Sztabiński borykał się w kolejnych cyklach. Widać, jak zmieniają się ich tytuły – paralelnie do zmian w świadomości filozofów, którzy musieli w końcu zmierzyć się z nowym – dla niektórych potwornym – nurtem desymbolizacji przez rozplenie, z manią cytowania, różnicowania i iteracji, wskazywania na dominację

performatywnej funkcji języka. Sztabiński w tym czasie oczywiście próbuje ustosunkować się wobec tych przemian (pamiętam, gdyśmy się poznali na początku lat 90-tych w IS PAN w Warszawie, gdy miał referat o transawangardzie i cytacie w sali im. Juliusza Starzyńskiego). Postmodernistyczną manię cytatu ogranicza więc przez autocytat, a hegemonię performatywności, której akty są wedle Derridy jakoby *starsze* od aktów konstatuujących (przy czym to stwierdzenie nie jest faktem, lecz *artefaktem*), poddaje refleksji w rozważaniach nad czynnością cięcia. Zwrócenie uwagi na akt cięcia nie tylko przypomina Heideggerowskie rozważania o *rysie* i o epistemologii ręki, czyli o pojmowaniu jako chwytaniu, czyli o fundowaniu czy ograniczaniu intelektu przez wyobraźnię czy przez to, co cielesne i skończone, a co Sztabiński *implicite* porusza we fragmencie traktującym o cięciu w analizie, ale też w rytuale (przy obrzędowym kaleczeniu ciała), a więc nie tylko w aspekcie poznawczym czy magicznym, lecz i poniekąd opresyjnym i dyscyplinującym, przypominając też o nieusuwalnym – filozoficznym właśnie – pytaniu o to, co jest cięte. Czym to jest, co pojęciujemy, chwytając czy tnąc *to* coś?

MIĘDZY-RZECZY: LEKCJA POZIOMEGO MYŚLENIA O AWANGARDZIE.

Nieprzypadkowo przemiany twórczości Sztabińskiego wieńczy cykl prac i koncepcja *między-rzeczy*. Jej chyba najważniejszy aspekt określa on następująco, podkreślając, że właściwie chodzi przede wszystkim o sposób istnienia: *W przypadku ponad-rzeczy, przeciw-rzeczy, hiper-rzeczy droga myślenia (relacja) biegnie pionowo; prowadzi ku czemuś, co jest wyższe, ważniejsze lub co pojawia się zamiast czegoś innego. Między-rzeczy natomiast nie kierują uwagi poza siebie, ku niczemu nie wznoszą, niczego nie zastępują. One są, ale istniejąc pomiędzy realnością a przedstawieniem, między rzeczywistą pragmatyką życia a niepraktycznością. Możliwości „bycia pomiędzy” jest wiele. Właściwie są one nieograniczone. Dla ich uchwycenia należy jednak pamiętać, żeby nie zagubić jednej ze stron, żeby nie koncentrować się na jednym z członów relacji zapominając o drugim. Między-rzeczy wymagają swoistego myślenia poziomego. Ich zakres może być rozszerzany poprzez znajdowanie nowych przykładów w otaczającym świecie. Sam zauważam ich coraz więcej, zwłaszcza wówczas, gdy słowo „rzecz” pojmuję w szerokim, filozoficznym znaczeniu⁷.*

⁷ G. Sztabiński, *Między-rzeczy*, Galeria Grodzka, BWA Lublin, IX – X 2001 [kat.].

Opuszczony tu początek tekstu dodaje i sugeruje, że Sztabiński wychodzi od potocznej, spontanicznej i bezrefleksyjnej intuicji rzeczy jako konkretnego, materialnego, zmysłowo dostępnego przedmiotu, który daje się łatwo pochwycić czy pociąć. Jest to doksalne doświadczenie rzeczy, przy czym nie wydaje się, że zgodziłby się z reizmem Kotarbińskiego, który swego czasu zredukował rzeczywistość, eliminując pozostałe kategorie Arystotelesowskie, a intuicję substancji sprowadził do intuicji konkretnej rzeczy, w tym konkretnej fizycznej osoby (czymże więc byłyby wszelkie cięcia, skoro istnieją tylko rzeczy?). Sztabiński takim radykalnym reistą nie jest, skoro mówi o innych rodzajach bytowania, które Kotarbiński nazwałby hipostazami. Sztabiński nazywa je *ponad-rzeczami* (np. symbole), *hiper-rzeczami* (symulakry), *przeciw-rzeczami* czy *między-rzeczami*. I rzecz dziwna, widzimy, jak skłania się szczególnie ku tej kategorii *między-rzeczy*, przywiązuje do niej jakąś wyjątkową uwagę, jakby bronił jej przed deprecjacją, jakby był apologetą wszelkich między-rzeczy odrzucanych przy budowie naszego gmachu wiedzy i sztuki – porzucanych najpierw dla symboli jasnych i wyraźnych, a później dla symulaków, czyli kopii bez oryginałów. Tu i tam gmach wznosi się zawsze wertykalnie, w porządku pionowym, nawet jeśli tylko symuluje się jego wznoszenie, natomiast między-rzeczy – podkreśla ich apologeta - zawsze pojawiają się horyzontalnie, w porządku poziomym – może skromniej, łagodniej, ciszej, nie męcząc oka, jak powiedziała Ozenfant w oparciu o swoją naukę o tropizmach percepcji.

Skoro dane są nam owe między-rzeczy, to możliwe jest jakieś istnienie pomiędzy rzeczami. Trudno nam powiedzieć, że *to coś* (*aliquid*) istnieje pomiędzy rzeczami, bowiem wyrażenie *to coś* już podstawi intuicję *res*, czyli *coś*, *co jest czymś*, a nie *niczym*, by użyć tu najogólniejszej definicji przedmiotu, jaką znam z rozprawy Łukasiewicza o zasadzie sprzeczności u Arystotelesa. Jeśli istnieją między-rzeczy, to możemy też mówić, że występuje ku nam wraz z *-nimi* też właściwy *-im modus essendi*, który implikuje z kolei właściwy mu *modus intelligendi*, *modus agendi* czy *modus vivendi*, a więc też *modus operandi*, *modus procedendi*, *modus significandi* - analogicznie do łacińskiego stwierdzenia, że *modus est in re* czy *modum habet omne, quod est*. Jeśli istnieją między-rzeczy, to również musi istnieć możliwość myślenia, działania, operowania, postępowania, oznaczania czy w ogóle życia między rzeczami, a nie tylko na sposób rzeczy, ku rzeczom czy ponad rzeczami, czyli tylko i wyłącznie przez urzeczowienie. *Modus essendi* bowiem jako rodzaj czy zakres istnienia jest przyczyną czy prymarną możliwością wymienionych sposobów czy rodzajów aktywności. Różne sposoby czy rodzaje istnienia umożliwiają te różne *modi*, jeśli istnienie (akt) zawsze poprzedza istotę, czyli jakąś treść (*res*) istniejącą.

Trzeba doprawdy filozofa o duszy artysty, by wpaść na tę intuicję w kontekście rozważań nad awangardą. Trudno oprzeć się wrażeniu, że jest to intuicja trafna, która pozwala przybliżyć się ku awangardzie w oparciu o tę kategorię między-rzeczy. Teoretyzm awangardy jest właśnie taką między-rzeczą, sytuując się między intelektualizmem klasycznej i nowożytnej (postkartezjańskiej) tradycji, która teorię pojmuje jako ponad-rzecz w porządku określonym przez właściwy jej *modus significandi*, a cerebralizmem (materialistyczną czy somatyczną redukcją rozumności awangardy) i tym samym jej licznych doktryn czy teorii do takich właśnie materialnych emanacji – do konkretnej materialnej rzeczy, skoro wszystko jest materialne i mechaniczne. Również dialektyczne ujęcie problemu intelektualizacji awangardy jest redukcją jej dyskursu do kategorii przeciw-rzeczy, bo czymże jest redukcja tego dyskursu do dialektycznej opozycji teorii i praktyki (czy *teorio-praktyki* jako dialektycznej syntezy)?

Moje intuicje są podobne do Sztabińskiego i cieszę się, że mogę jego poglądy uzupełnić choćby o krytykę koncepcji Bürgera, którą sformułowałem w latach 90-tych. Przypomnę krótko zasadniczą myśl, by wykazać podobieństwo między nami, chociaż inny punkt wyjścia, mianowicie w moim ujęciu wskazujący na fundamentalną rolę metafory (w ujęciu teorii napięcia Ricouera) czy retorycznego kontekstu w konstytuowaniu dyskursu awangardy.

Wedle tego ujęcia, które nie odwołuje się wprost, jak Sztabińskiego, do jakiejś nawet miękkiej ontologii między-rzeczy, ekonomia dyskursu awangardy nie da się właśnie ujednoznaczyć czy rozpoznać wyłącznie jako ekonomia dialektycznej negacji i destrukcji mieszczańskiej idei autonomii sztuki i estetyzmu, co głosi lewicowa teoria awangardy Bürgera, nawiązująca do dialektyki Hegla, ponieważ niestabilny sens historycznej awangardy, zwracającej się także przeciwko sobie jako *samo-odpornej*, jest produkowany przez metaforę. Metaforyczne wyrażenie *sztuka awangardowa* nie da się zredukować do stabilnych i budujących je znaczeń - ani do wykształconej w mieszczańskiej kulturze autonomicznej sztuki, ani do życia, ani tym bardziej do ich dialektycznej syntezy w sensie Heglowskim. Ekonomia dyskursu awangardowego nie jest bowiem tożsama z ekonomią dialektycznego myślenia w sensie projektu Hegla czy jego Marksowskiej modyfikacji. Metafory *sztuki jako przedniej straży* mieszczańskiego społeczeństwa nie da się dialektycznie ująć i rozwiązać poprzez wyniesienie i zniesienie (*Aufhebung*). To, że awangarda zyskiwała poklask i azyl właśnie w społeczeństwie mieszczańskim, nie zaś w systemach autorytarnych, które niszczyły

burżuazyjny, liberalno-demokratyczny porządek, podobnie jak artystyczną awangardę, daje też wiele do myślenia. Nie sposób wykluczyć z naszego oglądu *sztuki awangardowej* owego ambiwalentnego stosunku do tradycji sztuki mieszczańskiej - jej krytyki, ale i – paradoksalnie - modernizacji idei autonomii sztuki. Jedną ze strategii awangardy było rozpoznać logikę autonomicznego rozwoju dotychczasowej sztuki i znaleźć w niej swoje miejsce, aby proces ten, zastopowany przez bezpłodny już estetyzm, dalej kontynuować i przyspieszać, czyli modernizować. Kto ignoruje te zależności, zamiast dać teorię awangardy, uprawia kosztem różnorodności awangardy po prostu własną politykę - prawicową (jak Poggioli, który wskazywał na luźny związek awangardy z rewolucyjną retoryką) czy lewicową (jak Bü rger, który ten związek przeceniał). Figuratywne wyrażenie *sztuka awangardowa* jest więc dla mnie wyrażeniem okazjonalnym, historycznym, ukształtowanym na przestrzeni ostatnich stuleci, którego nie można zredukować do budujących je pojęć - ani do mieszczańskiej kategorii autonomicznej czy czystej sztuki, ani też do usiłującej zniweczyć tę autonomię paraspołecznej aktywności (do życia), ani do ich dialektycznej syntezy w sensie Heglowskim. Dlatego nie bez podstaw pozostaje pytanie podniesione przez młodszych historyków awangardy, choćby przez znawcę włoskiego futurizmu Hansgeorga Schmidta-Bergmanna: czy historyczna awangarda była dana w ogóle jako coś jednolitego, czy też była zawsze fantazmatem - fikcją, którą powinno używać się jako pojęcie gwałtem sprowadzające do jednego znaczenia to, co różne i nieporównywalne?⁸ Nie sądzę tak jednostronnie awangardy jako fikcji i dodaję w nawiązaniu do koncepcji wypowiedzi performatywnych Austina, że jest to figuratywność ugruntowana w realiach historycznych, w procesach modernizacyjnych i napięciach społecznych. Jest to właśnie nie tyle fikcyjność, lecz genetyczna figuratywność awangardy, czyli jej *modus essendi* jest tożsamy z różnymi *modi relativi*, wśród których pozostaje istotny *modus realis*, a który wiąże tę fikcję z niepowtarzalnym historycznym kontekstem.

Sztabiński idzie również dalej – poza fikcyjność - w swym rozpoznaniu teoretyzmu, odsuwając na bok koncepcję hiper-rzeczy Baudrillarda wraz z jego rozumieniem hiperealności, w której zanikła źródłowa oryginalna realność. Dyskurs awangardy nie jest dlań tylko grą symulaków, podobnie jak dla mnie. Jeśli jednak ja zadawałam się wykazywaniem figuratywnego czy aporetycznego wymiaru awangardowego dyskursu, jego napięcia pomiędzy konstatającą i performatywną funkcją, ale

⁸Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus, Avantgarde und Politik - zur Einführung*, [w:] *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reibek bei Hamburg 1993, s. 9.

figuracywnością ugruntowaną w realiach historycznych, to Sztabiński idzie w podobnym kierunku, ale śmieiej, ku miękkiej ontologii rozwijanej raczej w perspektywie horyzontalnej niż wertykalnej (w tej ostatniej dominuje oczywiście kategoria hiper-rzeczy z Absolutem albo przeciwnie – z symulakrami - u szczytu). Chociaż takiej Hiper-rzeczy Sztabiński zdaje się nie wykluczać, to jednak trzyma się perspektywy bardziej zmysłowej, doksalnej, metaforycznej, retorycznej czy hermeneutycznej, przywołanej najpierw przez wczesnego Heideggera z jego wskazaniem na *Mitsein*, a zradykalizowanej przez dekonstrukcjonizm, który wskazał na różnicę w systemie, ale jako efekt gry r ó ż n i. Między-rzecz zostaje tu dookreślona między rzeczą i jej przedstawieniem (ponad-rzecz), ale zawsze – zgodnie z intuicją Sztabińskiego i podaną definicją - w relacji horyzontalnej. Czuje się te impulsy hermeneutyki i tekstualizmu (dekonstrukcjonizmu) w tym wyniesieniu między-rzeczy i właściwego im horyzontalnego porządku przypominającego wymiar tekstu, który jest raczej porządkiem diakrytycznym niż reprezentacji (przedstawiania). Poza tym to pojęcie między-rzeczy bardziej przynależy do porządku *aisthesis* niż do porządku *noesis*, skoro *noeta* (idee, co duchowe) właściwy między-rzeczom *modus intelligendi* myśli jako *aistheta*, jako tzw. estetyczne myślenie, jak powiedziałby za Baumgartenem Welsch. Inne *modi* korzystają z tego, co noetyczne, jakby to było tym, co estetyczne. Właśnie na tym polega teoretyzm, że teoria nie jest dodatkiem do dzieła, zewnętrznym komentarzem, lecz stanowi przejaw estetycznego myślenia, będąc tu pojęta jakby *aistheta*.

Myślenie Sztabińskiego od dziesięcioleci inspirowane ścisłym kontaktem z *aisthesis*. Kto wie, powtórzmy, czy teoretyzm, wykazujący podobieństwo do tekstualizmu, nie jest jakimś śladem czy echem właśnie Baumgartenowskiego projektu estetyki jako *ars pulcre cogitandi* czy *ars analogi rationis*. Czy *Pejzaże logiczne* nie są właśnie taką wizualizacją tego estetycznego myślenia, które Baumgarten nazywał *logica* resp. *gnoseologia inferior* czy *scientia cognitionis sensitivae*, a zarazem określał je mianem właśnie *ars*? Sztabiński doskonale wyczuwa ten niedokreślony status zarówno estetyki jako teorii, jak i samej sztuki, dla której ma ona spełniać funkcję latarni. Teoretyzm Sztabińskiego, którego nie sposób oczywiście zredukować do tekstualizmu ze względu na implikowaną miękką ontologię między-rzeczy, niewątpliwie korzysta z tej postkartezjańskiej tradycji przeciwstawienia idei jasnych i wyraźnych temu co zmysłowe i cielesne, czyli co jasne, ale niewyraźne, oraz tej modyfikacji Leibniza, który wskazał, że jednak istnieje tu prawo ciągłości pomiędzy poznaniem noetycznym i doksą tak, jak istnieje zmierzch i ranek pomiędzy dniem i nocą. Teoretyzm świetnie trafia w tę tradycję, akcentując przechodność.

Doskonałym komentarzem mogą tu być obrazy Sztabińskiego, wychodzące od intuicji pokrewnej pangeometryzmowi klasycznej awangardy (Lissitzky czy Mondrian, czy – bliżej spoglądając - i malarstwem systemowym, jak wskazywał słusznie Morawski), operujące zarówno rygorystyczną planimetrią i obrazem (figurą, schematem) organicznego kształtu drzewa, jak też opozycjami jasności i ciemności. Szczególnie domykającym refleksję byłby tu wspomniany cykl *Cięcia*, w którym Sztabiński rozważa nie tylko pozytywny, ale też destrukcyjny sens tego aktu, jego poznawczy aspekt, ale też rytualny, przejawiający się w przemocy.

Sztabińskiego koncepcja *między-rzeczy* staje się coraz bardziej dla naszych rozważań centralna, odnosząc się do problematyki tożsamości i różnicy, tożsamości i powtórzenia, do sprzeczności czy paradoksalnego napięcia, jakie wiąże się z repetycją i intuicją sieci jako prymarnej struktury typowej dla modernistycznej wyobraźni – warunek oryginalności i zarazem przyczyna operowania kopią bez oryginału, podstawa jej kreatywności i zarazem więzienie, by przypomnieć dociekania Rosalind Krauss. Kategoria *między-rzeczy* pozwala to myślenie Sztabińskiego o teoretyzmie awangardy dopełnić przez jego miękką ontologię, właśnie nie redukując awangardy ani do sztuki autonomicznej (czystej, formalistycznej, bezużytecznej, mieszczańskiej), ani do samego życia (czy ideologii rewoltującej życie). Pojęcie *między-rzeczy* zachowuje napięcie między tymi rzeczami, a przy tym umyka pułapce radykalnego postkantowskiego formalizmu, jak u Herbarta, który wychodził od aporii (sprzeczności) rzeczy i kończył na amplifikacji relacji, które tylko jesteśmy w stanie poznać (notabene, czy *między-rzeczy* Sztabińskiego nie przypominają *realiów* Herbarta?). Koncepcja Sztabińskiego, widząca *stan rzeczy* bardziej pluralistycznie i w różnych modyfikacjach, bardziej otwarcie, sytuuje się właśnie pomiędzy tradycją filozofii klasycznej (przez przywołanie tego uprzywilejowanego pojęcia *theoria* czy transcendentального pojęcia *res*) i nowożytną myślą postkartezjańską, która uruchomiła proces jednostronnej radykalizacji tej tradycji (rozdzielenie *res cogitans* i *res exstensa*, wyrugowanie analogii w poznaniu na rzecz ujednoznacznienia pojęcia bytu, prawdy, dobra i piękna) aż do czasów nowoczesnych, gdzie powszechnie zaczęto kwestionować nie tylko sensowność metafizyki i ontologii, ale i w ogóle filozofii i nauki. Teoria w sensie klasycznym (ogląd, kontemplacja prawdy jako adekwatności intelektu i rzeczy) została poddana radykalnej instrumentalizacji jako ekspozycja hipotez, a prawda przejawiała się jedynie w postaci chwilowego panowania rozmaitych filozoficznych,

ideologicznych i artystycznych izmów (które same w sobie są przecież zajmujące).

Kiedyś wybitny historyk logiki, dominikanin ojciec Józef Maria Bocheński powiedział podczas swej wizyty na KUL-u w końcu lat 80-tych, że wy tu powinniście uczyć się raczej filozofii analitycznej niż neotomizmu, bo ona jest właśnie współczesną scholastyką, czyli wzorem ścisłości. Logiczna analiza języka (czy rozmaite logiki) miała wedle niego stanowić rezerwuar pomysłów dla różnych dziedzin życia, jak prawo czy ekonomia (sam budował *logikę religii* i analizował pojęcie *autorytetu* dla niej kluczowe). Dlaczego tego samego nie można powiedzieć o artystach, którzy może są bardziej ku temu predestynowani, bowiem pozostają najbliżej tego, co konkretne i zmysłowe, a co racjonalizują w owej logice niższej (*logica inferior*), nawet niekiedy może *piekielnej*, skoro bywa tak, że sztukę potępia się w imię wyższych od niej racji. Awangarda tak właśnie postępowała, jak tego wymagał Bocheński od logiki i filozofii analitycznej. Tak rozumiał funkcję laboratorium formy Strzemiński, pojmując unizm jako model organizacji społecznej. Wydaje się, że nie są to cele obce również Sztabińskiemu.

Uczy on nas właśnie takiego myślenia - myślenia poziomego, które ma być wyczulone na to, co istnieje między rzeczami, a nie ponad nimi czy przeciw nim. Weźmy choćby seksualność czy może miłość, jak w instalacji *Męskie – Żeńskie* (2000), które wydarzają się między osobami różnej płci a także między ich rzeczami czy reprezentacjami. I weźmy pod uwagę również religię, która jest więzią między osobami a nawet między osobami a rzeczami (np. w animizmie). Zobaczmy, jak łatwo te między-rzeczy przekształcamy w jakieś ponad-rzeczy, w jakieś ideologiczne symbole, czy w hiper-rzeczy pozbawione już źródłowego doświadczenia, a jedynie iterowane czy będące zaledwie śladem śladu *sacrum* (jak powiedziałby Vattimo), którego nie potrafimy w pełni i źródłowo doświadczyć. Energia libido czy erotyzm, przyjaźń, gościnność czy pragnienie sprawiedliwości redukowane są do jakiejś *res familiaris*, a co podporządkowuje sobie *res publica*, czy dziś coraz częściej *chremokracja*, lokująca swe nadzieje i bezpieczeństwo w tym, co użyteczne, namacalne, materialne, co może być przedmiotem korupcji (łapówki - jednego ze znaczeń greckiego słowa *chrema*)

Toteż, gdy spoglądam na instalację *Ołtarz podobieństw i różnic* (1995), mam wrażenie, że w głębi jego przesłania jest zawarty ten postulat, by mimo tych mechanicznie narzucających się - wertykalnie właśnie - symbolicznych operacji na podobieństwach i różnicach, starać się myśleć poziomo. Należy czy warto myśleć poziomo mimo skłonności do

redukcji tego intymnego zakresu istnienia do wąskiej praktyczności lub stabilnej reprezentacji, do jakiejś systemowości, która zawsze zmierza do reizacji, do swoistego cięcia, do redukcji, do zejścia na poziom Malewiczowskiego zera, jak w pracy *Cięcia – Kwadrat II* (1993). Mówiąc o ołtarzu, Sztabiński przypomina jakby sobie o potrzebie kultywowania jako pewnej konieczności tego formalnego wskazywania (*Formale Anzeige*, jak powiedziałby Heidegger o istotnym, acz nie docelowym wskaźniku rozumienia), a zarazem potrzebie wybawienia od abstrakcji i od tego procesu wykorzenia - wy-życia (*Ent-leben*), w którym milknie mowa (*Rede*) i cichnie wołanie (*Ruf*) Bytu. A przecież między-rzeczy należą do porządku myślenia poziomego. A każde myślenie jest dynamiczne i nie da się go zredukować do rzeczy, do idei jasnych i wyraźnych, mimo że musimy się posługiwać kategorią *rzeczy*, operując słowami *między-rzeczy*, *ponad-rzeczy* czy *hiper-rzeczy*, chociaż tu nie tylko chodzi o rzeczy. Sztabiński uczy raczej umiejętności przechodzenia między rzeczami i między ich odbiciami – między rzeczami samymi a ponad-rzeczami czy hiper-rzeczami, jak w *Przejściu I* (1999), *Trójkącie – Przejściu* (1999), *Odbiciu I* (1999) czy *Odbicu II* (2000).

TEORETYZM A A-CHREMATYCZNY WYMIAR ROZUMU

Teoretyzm jest właśnie taką apologią między-rzeczy, czyli apologią tego, co powstaje w wyniku odcięcia czy odrzucenia, jak awangarda została odrzucona przez totalitarne reżimy. Teoretyzm jako swoiste odcięcie się od klasycznej teorii jest lekcją myślenia poziomego, która zakłada zarówno klasyczną normę rozumności (i klasyczną definicję prawdy, w tym henologiczną koncepcję bytu jako substancji (*ousia*), z wyróżnioną kategorią *res* w wyniku cięcia na ciągłej materii myślenia i naoczności), jak i jej kartezjańską modyfikację oraz produktywną anomalię, jaka wykształciła się w wyniku historycznych procesów i jako taka jest zajmująca jak wszystkie awangardowe ekscesy i pokrewne jej filozofemy (czymże jest wyrażenie *poziome myślenie*, jeśli nie metaforą?). Niemniej, nie redukując awangardyzmu i jego teoretyzmu do tych rzeczy, czyli do nakierowanej na *res* klasycznej teorii i do jej produktywnej anomalii, czyli *ostentacyjnego intelektualizmu* czy *cerebralizmu*, myśl Sztabińskiego jest apologią dziejowej inności awangardy jako przypadku między-rzeczy, uznaniem i uszanowaniem jej dyskursu, czyli jej teoretyzmu. Teoretyzm awangardy ma swój *modus essendi* i tym samym własny *modus intelligendi* (*significandi*, *operandi*, *agendi* czy *vivendi*). Możemy się od awangardy i jej teoretyzmu uczyć myśleć *to, co jest, co jest dane czy podarowane*, nie redukując tego podarunku do wąskiej użyteczności rzeczy w jakiegokolwiek bądź ekonomii: poznawczej, religijnej czy gospodarczej.

Ale to jest możliwe, jeśli wskaże się zarazem na potrzebę pełniejszego rozwinięcia i uznania a-chrematycznego (od grec. *chrema* – rzecz) wymiaru rozumu, na który wskazuje się już od czasów Hoene-Wrońskiego (choć z dominacją w jego dyskursie Hiper-Rzeczy, czyli Absolutu), a ponownie postuluje zwłaszcza w myśli Heideggera (by przypomnieć tu jego rozważania nad niesensualną, ontologiczną zmysłowością odkrytą przez Kanta), u Vattimo z jego *pensiero debole* i *pozytywnym nihilizmem*, czy w Welscha koncepcji *transwersalnego rozumu*, w której racjonalność odnosi się do przedmiotowości (jest do-rzeczna), a *Vernunft* do racjonalności, a więc poza przedmiotowość wykracza. To wykraczanie jest możliwe dzięki p u s t c e rozumu, która jest warunkiem właściwej rozumowi uniwersalizacji i totalizacji. Mimo różnic w podejściu, dominuje tu intuicja, że rozum nie istnieje wyłącznie na sposób rzeczy, że nie jest rzeczą i nie jest ukierunkowany wyłącznie na *res* jako *coś, co jest czymś, a nie niczym* (wedle cytowanej definicji Łukasiewicza), czyli wyłącznie na byt, obecność niejako daną w zasięgu ręki, czyli skończony przedmiot, formę, strukturę, jakość postaciową (*Gestalt*) czy figurę względnie schemat, czy na wszelkie użyteczne przedmioty czy korumpujące łapówki etc., gdyż aby to czynić, rozum czy myślenie musi mieć zdolność kierowania się na nie-do-rzeczność czy wręcz – jak u Heideggera - na nicość, na niemożliwość.

Toteż wyciągając naukę z tej lekcji Sztabińskiego musiałbym przyznać, że sztuka awangardowa to nie jest tylko *res militaris* czy *res bellica*, lecz coś więcej. Mógłbym, gdybym kiedykolwiek tak nie twierdził. Taki jest ten teoretyzm Sztabińskiego. Takie są jego obrazy kierujące się poza obrazy i poza rzeczy czy lokujące się między obrazami jako między-rzeczy.

