

SPIS TREŚCI

Przedmowa

Daniel Muzyczuk

7

CZĘŚĆ I SUWERENNE UTOPIJNE ESTETYKI

Uniwersalność
i uniwersalność.
Korespondencja i jej
przeciwieństwa

Esther Leslie

21

Biała historia naszych
płócien. Malewicz
i doświadczenie koloru

Paweł Mościcki

57

Mathesis awangardowego
obrazu: od euklidesowej
optyki do ikoniki opartej
na kategoriach przez
Benjaminą i Peirce'a

Rocco Gangle

119

Nicowanie torebek,
odkładanie świąt,
przesadzanie topoli:
od Benjaminą do
Białoszewskiego

Adam Lipszyc

161

ILUSTRACJE

194

CZĘŚĆ II ARTYKULACJE KRYZYSU

Modernizm w godzinie
zero. Zniszczenie
a kwestia uniwersaliów

Barrett Watten

257

Trzy obrazy w kryzysie

Tom McDonough

311

Przemieszczona
nowoczesność
i modernizm uchodźczy

Tomasz Majewski

343

Nieprzekładalność
a czysty język

Jarosław Lubiak, Małgorzata Ludwisiak

369

Iluzje totalności.
Globalna współczesność
i kondycja muzeum

Peter Osborne

407

Postłowie

Paweł Polit

447

NOTY BIOGRAFICZNE, BIBLIOGRAFIA, INDEKS

459, 469, 481

TABLE OF CONTENTS

Preface

Daniel Muzyczuk

11

PART I SOVEREIGN UTOPIAN AESTHETICS

The Universal
and the Universal:
On Correspondence
and Its Opposites

Esther Leslie

39

The White History of Our
Canvases: Malevich and the
Experience of Colour

Paweł Mościcki

87

Mathesis of the Avant-Garde
Image: From Euclidean
Optics to Categorical Iconics
via Benjamin and Peirce

Rocco Gangle

139

Turning Bags Inside Out,
Putting Holidays Aside,
Replanting Poplars:
From Benjamin
to Białoszewski

Adam Lipszyc

177

ILLUSTRATIONS

194

PART II ARTICULATIONS OF CRISIS

Modernism @ Zero Hour:
Destruction and the
Question of Universals

Barrett Watten

285

Three Images in Crisis

Tom McDonough

327

Dislocated Modernity
and Modernism in Exile

Tomasz Majewski

355

Untranslatability vs
Pure Language

Jarosław Lubiak, Małgorzata Ludwisiak

387

Illusions of Totality: Global
Contemporaneity and the
Condition of the Museum

Peter Osborne

427

Afterword

Paweł Polit

453

BIOGRAPHICAL NOTES, BIBLIOGRAPHY, INDEX

463, 475, 481

W książce tej jest szczelina, której nie da się ani usunąć, ani zakryć. Czy nie jest to niezręczność w publikacji podsumowującej konferencję na temat uniwersalistycznych tendencji w sztuce nowoczesnej? Byłoby tak z całą pewnością, gdybyśmy naszą książkę wydawali w latach 30. XX, kiedy marzenie o realizacji wspólnego celu, polegającego na wprowadzeniu w życie radykalnych idei awangardy, wydawało się możliwe do ziszczenia. Nie jest tak dziś, kiedy świadomi jesteśmy rozpadu całych formacji i katastrofy, jaka spotkała artystów z tego kręgu i całą ludzkość. Ta publikacja nie traktuje jednak o samej katastrofie ani o ideach, zwykle łączonych z modernizmem w działaniu społecznym. Dystans czasowy pozwala nam na przyjęcie perspektywy, z której różne elementy krajobrazu, mogące w widzeniu bliskim wydawać się sobie odległe, nagle teraz mogą być uzgodnione. Można również użyć innego porównania, gdzie połączone elementy powodują elektryczne wyładowania, ujawniające nieodkryte obszary. To tutaj należy szukać znaczenia pojęcia konstelacje, które wykorzystaliśmy jako tytuł konferencji i publikacji. Pojawia się ono jako klucz do zrozumienia pracy historyka materialistycznego, a jej działanie Benjamin opisuje tak: „Do myślenia przynależy nie tylko ruch myśli, lecz także powstrzymanie ich w bezruchu. Gdy myślenie zatrzymuje się nagle w przesyconej napięciami konstelacji, wywołuje w niej szok, dzięki któremu krystalizuje się jako monada. Materialista historyczny zbliża się do przedmiotu historycznego tylko i wyłącznie wówczas, gdy ten wychodzi mu naprzeciw jako monada. W tej strukturze rozpoznaje on znak mesjańskiego powstrzymania biegu wydarzeń, czyli – innymi słowy – rewolucyjną szansę w walce na rzecz uciśnionej przeszłości”¹. Wobec tego stawką staje się ocalenie modernizmu mimo klęski – czy też może raczej właśnie dzięki niej.

Wszystkie teksty zamieszczone w tym tomie wykorzystują wieloznaczną figurę konstelacji tak na planie historycznym, gdzie niczym na płaskiej powierzchni spotykają się wydarzenia w swojej pojedynczości, jak również jako zasadę konstrukcyjną, w sensie rekonfiguracji materiału źródłowego takiej, aby możliwe się stało odzyskanie strzaskanej przeszłości. Benjamin i jego myśl niekoniecznie traktowane są jako zasada fundująca ową odzyskaną jedność – raczej jako ważny punkt odniesienia, który przynosi nadzieję dla schedy po modernizmie w obliczu katastrofy. Pierwsza część publikacji zawiera eseje, których autorzy starają się wykryć za pomocą Benjaminowskiego zestawu

pojęć suwerenne estetyczne reżimy, będące sposobami na ustanowienie uniwersalizmu. Tutaj fragment i montaż walczą z redukcją i rozważaniami nad konstrukcją dzieła sztuki.

Autorzy dwóch pierwszych tekstów odnajdują ślady w notatkach Benjamina odnoszących się do zabaw dziecięcych. Esther Leslie ujawnia jego zainteresowanie wycinankami, a Adam Lipszyc pokazuje pończochy jako przedmiot napędzający myślenie o pamięci. Wycinanki i tajemnica zawarta w inwencji dzieci w nadawaniu imion wszystkim obiektom rzeczywistym i nierealnym stanowi dla Leslie esencję uniwersalistycznego projektu Benjamina, którą widzi również u Paula Klee i Kurta Schwittersa. Grzebanie w śmietniku, którego główną przyczyną była I wojna światowa, jest realizacją podstawowej strategii awangardy – montażu. Autorka widzi jednak w tym działaniu strategię ocalającą fragmenty potrzaskanego życia. Fragment jest podstawą estetyki romantycznej. Tacy moderniści jak Ernst Bloch, Theodor W. Adorno czy Benjamin i Schwitters jednak czynią z fragmentu paradoksalnie fundament suwerennej i uniwersalistycznej strategii rekonstrukcji przez rekonfigurację czy właśnie tworzenie konstelacji.

Te twory mają jednak tendencje do rozpraszania się. Ich elementy pozostają w ciągłym ruchu, odzwierciedlającym ducha destrukcji, którego cień dostrzega Paweł Mościcki w twórczości Kazimierza Malewicza. Abstrakcja i redukcja to właściwie strategie przeciwstawne Benjaminowskiemu ocalaniu przeszłości. Łączy je jednak dążenie ku uniwersalizmowi, który tym razem zakłada Hegłowski koniec historii w zupełnym rozproszeniu na powierzchni płótna. Mościcki szkicuje więc wprowadzenie do społeczno-politycznej historii białego monochromu. Malewiczowski *Biały kwadrat na białym tle* jest mesjańską próbą wybawienia przeszłości. Jest zapisem teraźniejszości, ale właśnie to sprawia, że możemy o nim myśleć jako o obrazie dialektycznym.

Narodziny abstrakcji stają się dla Rocco Gangle'a pretekstem do przemyślenia powiązań sztuki z matematyką. Wykorzystuje wypracowane przez Benjamina pojęcia śladu, związania poetyckiego oraz nazwy do przedstawienia wizji sztuki, która bazując na teorii kategori zbliża się do naukowej ścisłości i uniwersalizmu abstrakcji matematycznej. Wypracowany w obrębie dwudziestowiecznej matematyki zestaw terminów zaskakująco przystaje do idei będących wynikiem wynalezienia abstrakcji. Tutaj jednak, w przeciwieństwie do koncepcji Malewicza,

ślad w swej pojedynczości, a nie idealny znak, staje się podstawą nowej interpretacji sztuki nowoczesnej.

Niemożliwa do przenicowania siatka jest jednym z elementów, za pomocą których, według Adama Lipszyca, Białoszewski nieświadomie dokonuje korekty Benjaminowskiej konstelacji. Zastąpienie pończoszki, która oddaje Proustowskie odzyskanie czasu utraconego, przez siatkę, która zawsze będzie skrywać niepokojący nadmiar, jest gestem umożliwiającym przedstawienie podmiotu, który niezdolny jest do wysiłku ocalenia przeszłości. Doświadczenie katastrofy (w wypadku Białoszewskiego nawet więcej niż jednej) uwidocznione w strukturze tej książki poprzez szczelinę, jest brutalną korektą, nie pozwalającą wierzyć w całkowite podźwignięcie świata z ruin.

¹ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. A. Lipszyc, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 321–322.

idealne proporcje mogą być wytwarzane i badane w ikonach poprzez eksperymenty dokonywane na nich. Znaki ikoniczne w znaczeniu peirce'owskim są w tym względzie medium znaczącym, w którym konkretne ślady i idealne uniwersalizmy komunikują się ze sobą i wzajemnie przenikają.

To znaczenie ikony, którego nie można zredukować do żadnej zwykłej korelacji formalnych i strukturalnych właściwości między dwiema domenami, wskazuje na bardzo ogólny, a jednak określony kontekst, z którego możemy postrzegać innowacje modernizmu i sztukę awangardową. W szczególności oferuje teoretyczne rozwiązanie tego problemu, który Benjamin traktował jako konstytutywny dla obrazu w malarstwie: stosunek między śladem i nazywaniem kompozycji. Ikona w znaczeniu nadanym jej przez Peirce'a wymaga materialnej i immanentnej instancji, która charakteryzuje ślad, lecz otwiera również pole determinacji przez zewnętrzne relacje, które nawiązują do benjaminowskiej ogólnej koncepcji języka jako konstytuowanego przez „bezstronność” i „przekładalność”²³. A zatem teoria znaku ikonycznego Peirce'a pozwala nam jasno zrozumieć, jak wymiary „śladu” i „nazwy” lub „kompozycji” w malarstwie mogą być połączone.

Pojęcie ikony wydaje się szczególnie trafne w odniesieniu do modernizmu i awangardowego obrazu, ponieważ funkcjonuje bez żadnego zasadniczego odniesienia do interpretowanego znaczenia lub ludzkiej subiektywności. Interpretant znaku ikonycznego określony jest strukturalnie. Mógłby w zasadzie być innym dziełem sztuki lub obserwującym podmiotem. W ten sposób pole lateralnych i różnorodnych relacji immanentnych dla samych dzieł sztuki – czasem zwrotnych, czasem asymetrycznych warunków pozostawiania śladu lub nazywania między sobą – może być rozumiane jako nadrzędne w stosunku do koncentrycznych i syntetycznych relacji promieni wizualnych zorientowanych do indywidualnego obserwatora, które są charakterystyczne dla sztuki renesansu. W nowoczesnej, awangardowej sztuce lingwistyczność obrazu (co Benjamin określał „nazywaniem”) zostaje uwolniona od koordynacji z niezależną optyką i wydaje się rozwijać w kierunku nowej organizacji obrazu, które w duchu Peirce'a możemy określić jako ikonikę.

SEMIOTYKA I MATEMATYKA: TEORIA KATEGORII

Jaką pozycję zajmują te rozważania w stosunku do matematycznej syntezy obrazu artystycznego i świata naturalnego, która stworzyła się w renesansie? Czy nowa matematyka, która tutaj została wykorzystana, może nawiązywać do transformacji modernistycznego wizualnego obrazu? Czy może się okazać, że symultanicznie występujące tendencje w nowoczesnym malarstwie (ani dialektyczne, ani sprzeczne) ku abstrakcji, immanentyzacji i materialności stały się wątpliwe dla matematycznej ekspresji? Pytania te nie mają tylko natury krytycznej lub historyczno-sztucznej; są one również matematyczne i matematyczno-filozoficzne. Odzwierciedlają w istocie główne kwestie w podstawach współczesnej matematyki i wskazują na dyskusje toczące się w filozofii matematyki.

W dwudziestym wieku (z jego własną, modernistyczną dynamiką) pojawiły się dwa matematyczne obszary, które rywalizują o miano podstawowych dyscyplin, czyli dobrze określonych obszarów, które byłyby na tyle ogólne i elastyczne, aby służyć jako wspólny język, wewnątrz którego każda inna matematyka może być formułowana i osadzona. Pierwszym i dominującym, a także najlepiej znanym obszarem w podstawach matematycznych jest teoria zbiorów, która powstała w tym samym czasie co modernistyczna awangarda w dziedzinie malarstwa i literatury. Przełomowe badania Georga Cantora dotyczące rygorystycznej koncepcji nieskończoności w matematyce oraz zachęta do poddania matematyki programowi formalnej aksjomatyzacji ze strony Davida Hilberta doprowadziły w 1908 roku Ernsta Zermelo do ustanowienia aksjomatyzacji teorii zbiorów (z późniejszymi poprawkami Abrahama Fraenkela), która nawet dziś dla wielu, jeśli nie dla większości matematyków stanowi wspólny język i podstawę matematyki. Tym sposobem teoria zbiorów stała się elementarnym sposobem badania myślenia w wielu gałęziach matematyki, tworząc ich bazową jedność. W istocie cała matematyka może być „zredukowana” do różnych rodzajów zbiorów i ustanawianych przez nie struktur.

Jednak zbiory nie stanowią tutaj jedynej możliwości. Drugim obszarem matematyki zdolnym do posłużenia jako ogólna baza czy

też wspólny grunt dla całej matematyki powstałej później, w latach czterdziestych dwudziestego wieku, stając się w pełni rozwiniętym, autonomicznym obszarem badań już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Ten obszar to teoria kategorii, która wyodrębniła się z algebraicznej topologii. Jest wiele interesujących porównawczych i kontrastowych właściwości, które łączą i oddzielają teorię zbiorów od teorii kategorii. Chciałbym wskazać tutaj na jedną doniosłą, lecz również łatwą do zdiagnozowania różnicę między tymi dwiema gałęziami: jak mianowicie postrzegają one relację i determinację.

W teorii zbiorów zbiór jest określony tylko przez należące do niego elementy. Innymi słowy, panuje swego rodzaju „atomistyczna” koncepcja zbiorów. Dany element jest lub nie jest częścią danego zbioru, a zbiór „jest” niczym innym niż kolekcją swoich elementów, niezależnie od jakichkolwiek relacji i różnic, które mogą między nimi zachodzić. Tym sposobem zbiór wszystkich liczb całkowitych i zbiór wszystkich liczb całkowitych oprócz 5, stanowią dwa całkowicie różne zbiory. Podczas kiedy „z zewnątrz” jesteśmy w stanie postrzegać je jako „prawie identyczne”, formalny mechanizm teorii zbiorów traktuje je jako całkowicie różne. Podobnie kiedy teoria zbiorów stosowana jest do relacji, postrzegane są one po prostu jako pewien rodzaj zbioru (ogólnie i w uproszczeniu jako zbiór zorganizowanych par). Innymi słowy dla teorii zbiorów relacje i struktury są po prostu rodzajami przedmiotów – są niczym innym niż kolejnymi zbiorami.

Teoria kategorii postrzega determinację jedynie jako relacje strukturalne. Pobieźnie i schematycznie można powiedzieć, że kategoria składa się z jakiegokolwiek systemu przedmiotów (na przykład nieodróżnialnych „punktów”) i strzałek (przebiegających od jednego „punktu” do innego „punktu” i z powrotem), które podlegają trzem prostym aksjomatom. Możemy je nieformalnie²⁴ wyrazić następująco:

Identyczność: każdy przedmiot ma obojętną strzałkę identyczności.

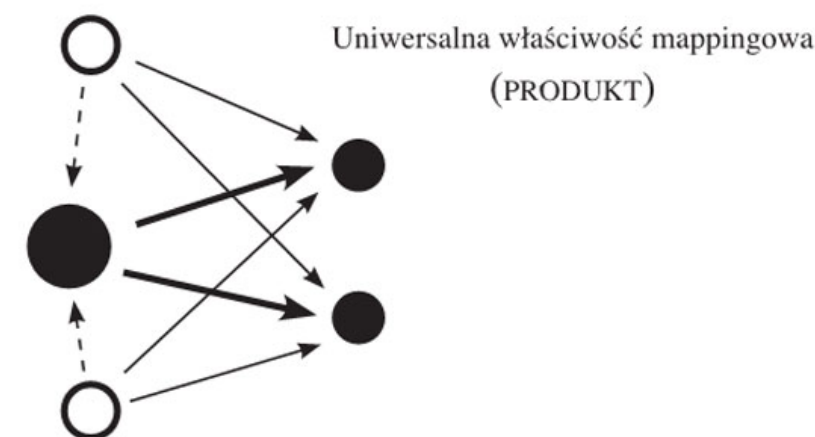
Kompozycja: strzałki połączone „początek z końcem” łączą się, by stworzyć nowe strzałki.

Łączność: kompozycyjny porządek strzałek-ścieżek nie ma znaczenia.

Tak więc relacje według teorii kategorii postrzegane są nie jako rodzaj przedmiotu, ale raczej jako zintegrowany zestaw kompozycji. Te systemy (kategorie teorii kategorii) są z kolei naturalnie organizowane

ze względu na możliwe mapowania między nimi (zwane funktorami). Idąc dalej, funktory mogą być mapowane lub przekształcane w inne funktory przez naturalne transformacje i tak dalej. W teorii kategorii liczą się więc tylko relacje między przedmiotami jakiegokolwiek danej kategorii, a te relacje są charakteryzowane holistycznie i strukturalnie, jedynie na podstawie tego, jak rozkładają się względem innych relacji w ramach danej kategorii.

Powoduje to, że izomorfizm funkcjonuje w kategoriach jako główna podstawa uniwersalizmu. Przedmioty dzielące te same relacje z innymi przedmiotami i kompozycjami (z „perspektywy” danej kategorii) są z punktu widzenia kategorii nieodróżnialne i stanowią dla wszystkich instancji „ten sam” przedmiot. W istocie jedną z ważniejszych właściwości teorii kategorii jest to, że przedmioty o uniwersalnych właściwościach mappingowych (UWM) można określać przez takie relacyjne determinacje. Na przykład „produkt” teorii kategorii z dwóch przedmiotów w danej kategorii jest determinowany jako przedmiot zaopatrzony w parę strzałek przebiegających ku dwóm przedmiotom w taki sposób, że dla każdego innego „produktopodobnego” przedmiotu (z jego parą strzałek podążających ku dwóm danym przedmiotom) dokładnie jedna strzałka istnieje z „produktopodobnego” przedmiotu do rzeczywistego produktu (w taki sposób, że wszystkie istotne relacje redukują się). Przedstawia to ten intuicyjny diagram:



Łatwo dowieść, że wszystkie przedmioty wypełniające definicję produktu są izomorficzne. Innymi słowy uniwersalizm produktu wynika jedynie z jednostkowości jego determinującej roli w systemie relacji. To immanentna i relacyjna determinacja uniwersalności – zamiast wewnętrznej i absolutnej. Ten interesujący filozoficznie sposób determinacji matematycznej uniwersalności można również stosować zwrotnie

do samego „systemu” kategorii. Każda kategoria jest determinowana wewnętrznie przez swój własny system komponowalnych relacji. Jednak te wewnętrzne relacje są (z punktu widzenia teorii kategorii) przekładalne (do i z danej kategorii) na grupę zewnętrznych relacji, czyli na wszystkie możliwe mappingi (funktory) ze wszystkich innych możliwych kategorii. Innymi słowy wewnętrzne właściwości dowolnej kategorii mogą być dokładnie zbadane tylko przez zewnętrzne relacje z innymi kategoriami w ten sam schematyczny sposób, który obserwowaliśmy wcześniej w koncepcji znaku ikonicznego Peirce'a.

Pouczający przykład: w tym wypadku każda kategoria C jest izomorficzna do kategorii funktorów i naturalnych transformacji od 1 , ostatecznej kategorii, do C ²⁵. Sami matematycy są tu mniej ważni niż obserwacja, którą wytwarzają. Izomorfizm między kategorią, każdą kategorią, oraz unikalny system funktorów z ostatecznej kategorii (kategoria 1 : „jeden punkt, jedna strzałka”) do tej kategorii stanowi wynik fascynujący, nawet jeśli z punktu widzenia matematyki trywialny. Jednak z semiotycznego punktu widzenia Peirce'a można dojść do wniosku, że logika teorii kategorii jest w istocie ikoniczna, w epistemicznym peirce'owskim sensie. Zajmuje się raczej relacjami jako cząstkowymi przypadkami niż reprezentującymi obrazami jako kategoriami.

Wynika stąd między innymi, że *mathesis* teorii kategorii jest w stanie zajmować się różnymi konkretnymi systemami relacji, które jako schematyczne ikony bezpośrednio tkwią w świecie, a nie tylko mediować te systemy przez abstrakcyjny moment matematycznej idealizacji, którego wymaga teoria zbiorów. Na przykład istnieje naturalna kategoria (w sensie właściwym teorii kategorii) złożona ze wszystkich ludzi na Ziemi i zorganizowana przez relację „w tym samym wieku lub starszy niż”. Ten system relacji jako taki tworzy rygorystycznie określoną kategorię matematyczną. Nie jest konieczne traktowanie tego systemu relacji jako idealnego matematycznego bytu (choć można to zrobić na kilka sposobów). Zamiast tego aksjomaty teorii kategorii stosuje się bezpośrednio do tych rzeczywistych relacji na Ziemi i pozostawiają przedmioty, do których się odnoszą, nieokreślone poza relacją samej kategorii. Można zbadać różnorodne właściwości tej specyficznej matematycznej kategorii ludzi uporządkowanej przez wiek za pomocą rozmaitych metod (przez wywiady, odwołanie się do metryk narodzin itp.), które posiadają różne stopnie epistemicznej rzetelności i łatwości

użycia. Lecz różnorodność tych metod badania w żaden sposób nie podważa matematycznego rygoru i dokładności tej kategorii samej w sobie, kategorii, która nawiasem mówiąc, cały czas podlega zmianom, skoro ludzie na całym świecie umierają i się rodzą. Wszędzie gdzie aksjomaty definiujące kategorię są wypełnione, kategoria w ścisłym matematycznym sensie istnieje. Tak więc matematyczne kategorie można odnaleźć tak samo w materialnych, idealnych, fizycznych, estetycznych czy innych domenach. Kategorie przedstawiają tylko i wyłącznie strukturalne relacje, które istnieją na każdym poziomie analizy każdej z tych domen. Teoria kategorii jest tym samym dokładną, lecz bardzo ogólną nauką matematyczną dotyczącą determinacji przez system relacji, który stosowany jest wszędzie, gdzie ta determinacja zachodzi.

Główny wniosek w tym kontekście jest taki, że teoria kategorii ustanawia „międzyprzekładalność” wszystkich różnorodnych gałęzi bieżącej matematyki i funkcjonuje również poprzez dedukcyjną i relacyjną infrastrukturę, która jest naturalnie powiązana z formą znaków, które Peirce określa jako „ikoniczne”. Idąc dalej, można stwierdzić, że te same właściwości, które upodabniają teorię kategorii do semiotyki ikonicznej w relacji naturalnej, pozwalają bezpośrednio zastosować teorię kategorii do konkretnej rzeczywistości (pod właściwymi warunkami determinacji). Jeśli wcześniejsza analiza stosowności znaku ikonicznego Peirce'a do przemieszczenia przedstawiającego obrazu w sztuce modernistycznej jest w zarysie poprawna, to bliski związek między epistemicznym wymiarem znaku ikonicznego i formalnego mechanizmu teorii kategorii może sugerować płaszczyznę dla nowego, epokowego aliansu matematyki i sztuki w warunkach historycznych późnej nowoczesności oraz we współczesnym estetyczno-politycznym stanie rzeczy.

Z tej perspektywy metody teorii kategorii oferują co najmniej cztery potencjalne linie produktywnej komunikacji między matematyką i krytycznym zaangażowaniem w badanie modernistycznego obrazu artystycznego.

1) Jedno z najbardziej interesujących napięć modernistycznego malarstwa zachodzi między tendencją ku formalizmowi i abstrakcji z jednej strony, a wyraźnie przeciwną tendencją ku immanentyzacji i materialności z drugiej. Teoria kategorii zapewnia ramę teoretyczną, która jest w stanie objąć najbardziej abstrakcyjne relacje i najbardziej konkretne rzeczywistości, w szczególności kiedy stają się kluczowymi

