

JOHN ROBERTS University of Wolverhampton

REWOLUCYJNY PATOS, NEGACJA I AWANGARDA SUSPENSYWNA*

Niedawna debata na temat awangardy i sztuk wizualnych miała tendencję do rozwidlania się na dwa odrębne stanowiska: tych, którzy uważają, iż awangarda (konstruktywizm, produktywizm, dadaizm, surrealizm) to kategoria czysto historyczna, która została obecnie wyparta, oraz tych, którzy są zdania, że awangarda to wciąż niedokończony projekt. Zarazem jednak wspomniane dwa stanowiska są wewnętrznie podzielone. W grupie pierwszej znajdują się ci, którzy oplakują przejście awangardy do przeszłości, ale również tacy, którzy nie życzyliby sobie jej powrotu w jakiegokolwiek formie, toteż lekceważą twierdzenia, że jej ideały mogą nam towarzyszyć. Postawę pierwszych daje się interpretować jako rodzaj fatalizmu romantycznego, a drugich jako pewien nihilizm kulturowy, nierzadko obstający za powrotem do jednego z wariantów klasycyzmu albo broniący postmodernizmu. Z kolei na przeciwnym biegunie znajdują się ci, którzy widzą awangardę jako nieustający znak jednego z rewolucyjnych i postkapitalistycznych programów kulturowych, oraz ci poststrzegający ją bardziej pragmatycznie, jako kategorię, która – daleka od bycia martwą – pozostaje energicznie żywotna dzięki ponawianej wciąż werbalizacji i dzięki adaptacji w bardzo różnych warunkach społecznych i politycznych. W rzeczy samej, pojęcie, zgodnie z którym coś tak historycznie transformującego jak awangarda miałoby się zakończyć przed rozwinięciem i przepracowaniem własnych implikacji, jest z punktu widzenia drugiego stanowiska wulgarnym historycyzmem; podobnie jak modernizm nie zakończył się w 1900 roku, tak też postsowiecka awangarda historyczna nie skończyła się w 1935 roku.

To antyhistorycystyczne stanowisko wywarło olbrzymi wpływ na rozwój kategorii neoawangardy, poczynając od wczesnych lat dziewięćdziesiątych, kiedy to Hal Foster opublikował esej *What's Neo about the Neo-Avant-Garde? (Co jest neo w neoawangardzie?)*¹. Foster całkiem słusznie atakuje mieszaną fatalizmu romantycznego i „konieczności” charakteryzującą *Teorię awangardy* Petera Bürgera (1974)², pierwszą ważną ocenę krytycznego dziedzictwa awangardy w świetle powojennego

* Przekład według: J. Roberts, *Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde*. „New Literary History” 2010, nr 4.

¹ H. Foster, *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?* Jw., 1994, nr 70.

² P. Bürger, *Teoria awangardy*. W: P. Bürger, *Teoria awangardy*. – B. Lindner, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*. Przeł. J. Kita-Huber. Red. nauk. K. Wilkoszewska. Kraków 2006.

modernizmu. Słabość historycyzmu Bürgera tkwi w nadmiernym utożsamieniu krytycznych losów sztuki lat dwudziestych i trzydziestych z sytuacją, w której powstawała, tak jakby horyzonty krytyczne oraz ideały sztuki tego okresu dało się wyrazić jedynie w relacji do ich bezpośrednich horyzontów społecznych i politycznych. Bürger ma skłonność do postrzegania sztuki uprawianej w imię awangardy po latach pięćdziesiątych XX wieku jako swego rodzaju odchodzenia od tych horyzontów w stronę pastiszu lub społecznej nieistotności, wzięwszy pod uwagę społecznie niesprzyjające warunki dla praktyki awangardowej na Zachodzie.

Zarazem jednak, żeby oddać słuszność Bürgerowi, konstruktywizm i produktywizm nie istnieją bez rewolucyjnych przemian, na które były one odpowiedzią oraz których są produktem. W tym też sensie nie ma awangardy bez przeobrażających świat przemian historycznych rewolucji rosyjskiej. To fakt: awangardy jako odrębnego zestawu ideałów społecznych i kulturowych (raczej niż jako nazwa nadana przez francuskich komentatorów z końca XIX wieku wszystkim, co artystycznie „zaawansowane” w teorii) nie można oddzielić od zrywu, jakim była rewolucja w Rosji. Ale założenie, że awangarda umarła wraz ze stalinowską i nazistowską kontrrewolucją, a zatem że stanowi w przeważającej mierze „nieudany projekt” (termin preferowany zarówno przez zwolenników, jak i przez krytyków awangardy), czyniłoby awangardę zakładniczką sił społecznych i politycznych, będących poza jej kontrolą, tak jakby awangarda odpowiadała za własne kontrrewolucyjne zniszczenie. W konsekwencji: to, jak teoria sztuki przekazuje tę ideę porażki, ma kluczowe znaczenie dla sposobu, w jaki sztuka awangardowa po latach pięćdziesiątych XX wieku potrafi wytworzyć dla siebie samej życie po życiu w warunkach zaawansowanego kapitalizmu. Z tego powodu pojęcie końca u Bürgera nie jest ściśle równoznaczne z samą kontrrewolucją, tak jakby autentyczna praktyka i myślenie kończyły się wraz z 1935 rokiem. Dla Bürgera odnowa i rozwój awangardy w formie neoawangardy muszą stawić czoła niespotykanej wcześniej potędze powojennej instytucji sztuki, wraz z jej absorpcją i represyjnym tolerowaniem radykalnych transgresji w sztuce. W rezultacie to życie po historycznej porażce awangardy jest obecnie umiejscawiane w wewnętrznych strukturach instytucji sztuki, oddzielone – mówiąc językiem szkoły frankfurckiej – od zbiorowego uczestnictwa i transformacji samego życia świata.

Przekonanie, według którego ideały awangardy poniosły klęskę w kontrrewolucji i liberalnej adaptacji w powojennych instytucjach sztuki, jest stałym motywem w *Kant after Duchamp* (Kant po Duchampie, 1996) Thierry’ego de Duve’a, a także u Jacques’a Rancièr’a w jego niedawnym „neoawangardyzmie”, poglądzie, który dobrze wpisuje się w antyheglizm, antymarksizm oraz w odmianę anarchistyczną³. Awangarda jednak w ogóle nie była projektem nieudanym, jeśli przez porażkę rozumieć rezultat, który nie pozostawia dających się wyzyskać zasobów artystycznych, żadnego intelektualnego i kulturowego naddatku. Jeżeli awangarda stanowiła zestaw praktyk określanych przez bezpośrednie społeczne i polityczne wymogi

³ Th. de Duve, *Kant after Duchamp*. Cambridge 1996. – J. Rancièr: *The Future of the Image*. Transl. G. Elliott. London 2007; *The Emancipated Spectator*. Transl. G. Elliott. London 2009. Polski przekład: J. Rancièr, *Los obrazów*. W: *Estetyka jako polityka*. Przeł. J. Kutyla, P. Mościcki. Przedm. A. Żmijewski. Pośl. S. Žižek. Warszawa 2007.

rewolucji październikowej, to była zarazem projektem, który przekraczał te wymogi, do tego stopnia, w jakim jego żądania emancypacyjne wobec sztuki i życia społecznego znacząco wyprzedzały wszystko, co dało się pomyśleć w Związku Radzieckim w latach dwudziestych i trzydziestych. W tym sensie „porażka” awangardy jest dokładnie jej sukcesem o otwartym zakończeniu: operując w pewnym oddaleniu od instrumentalnych i praktycznych konieczności właściwych transformacji rewolucyjnej, awangarda ustawiła parametry dla całej gamy praktyk badawczych i pytań dotyczących sztuki, pracy, wartości oraz sfery publicznej, które przetrwały wspomnianą kontrrewolucję. Jeżeli w Związku Radzieckim awangarda „ponosi klęskę”, to ponosi klęskę k o n s t r u k t y w n ą.

Różni się to od stwierdzenia, jakie wypowiada Bürger, że pomimo porażki awangardy niektóre z jej strategii zdołały przetrwać w osłabionej postaci w powojennej instytucji sztuki. Awangarda przetrwała raczej dzięki zasadniczym pytaniom, jakie porażka radzieckiej awangardy stawia sztuce i instytucji sztuki. W rzeczy samej, to ze względu na te daleko idące pytania, które zadaje sobie samej, awangarda rosyjska stanowi nadrzędny model całej praktyki awangardowej, obojętnie, czy nowa sztuka zależy bezpośrednio od niej. Tym, czego dostarcza, jest odczucie awangardy jako kategorii odzwierciedlającej warunki własnych możliwości. Tak więc, dla przykładu, gdy radziecka awangarda zbyt łatwo poddaje się pozytywistycznej adaptacji partii komunistycznej do nowej kultury maszynowo-technicznej – gdy produktywizm wkracza w system fabryczny i aktywnie podporządkowuje się dyscyplinie zarządzania fabryką i procesowi produkcji – teoretyczne korzyści z tych eksperymentów znacznie przewyższają wszelkie zarzuty stawiane *a priori*, wobec tego rodzaju „nieartystycznych” kolaboracji. Produktywizm uczy się z tych prób, iż możliwa rola sztuki w jakościowej transformacji stosunków produkcji w systemie fabrycznym i względem prawa wartości ulega poważnemu ograniczeniu oraz że sztuka nie jest w stanie tak łatwo znieść alienację pracy lub ją uśmierzyć w takim systemie, nawet w sprzyjających warunkach rewolucyjnych⁴. Wartość sztuki polega raczej na sposobie, w jaki zaprzęga ona własną wyzwoloną pracę do krytyki podziału na pracę intelektualną i fizyczną, wysiłek artystyczny i produkcyjny, w warunkach wolnej wymiany. To naturalnie z tego powodu Borys Arwatow, czołowy teoretyk produktywizmu w Związku Radzieckim w latach dwudziestych, szybko zdał sobie sprawę z ograniczeń właściwych tej postaci fabrycznego interwencjonizmu, opowiadając się za produktywizmem, który rozszerzałby interdyscyplinarne i oparte na współpracy horyzonty awangardy na projektowanie środowiska, architekturę i dramaturgię uliczną⁵.

To właśnie w tym punkcie autorefleksji i samokrytyki w przestrzeni samej awangardy uobecnia się antyhistorycyzm Fostera. Zasadniczo awangardę odzyskuje się jako kategorię heurystyczną czy też program badawczy, który w duchu filozofii nauki Imre Lakatosa wciąż ma niezrównany centralny rdzeń eksperymentalnego potencjału, z powodu właściwych mu sprzeczności i rozziewów⁶. Dlatego

⁴ Zob. M. G o u g h, *The Author as Producer. Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley, Calif. – Los Angeles, Calif., 2005.

⁵ B. A r v a t o v, *Kunst und Produktion* (1926). München 1972.

⁶ I. L a k a t o s, *The Methodology of Scientific Research Programmes*. „Philosophical Papers” t. 1 (1979).

też, pomimo burzliwej tożsamości historycznej awangardy radzieckiej, a także mimo ograniczonych warunków społecznych i politycznych dla rozwoju jej głównego programu, radziecka awangarda wciąż potrafi stawiać najbardziej wymagające i rzeczowe pytania sztuce i jej instytucji: Czym jest artysta? Czym jest dzieło artystyczne? Co stanowi o wartości sztuki? Jaka rolę odegrać może twórczość artystyczna w ogólnej emancypacji pracy produkcyjnej? Jakże istnieją postępowe możliwości i ograniczenia relacji sztuki z rozumem pozaestetycznym?

Heurystyczna definicja awangardy Fostera weszła zatem w roboczy sojusz z powszechnym wzrostem nowych form towarzyskości i praktyki w sztuce od połowy lat dziewięćdziesiątych, co w innym miejscu określiłem jako powstanie „wtórno produktywizmu”⁷. Jest to idea, według której neoawangarda, jako adaptacja pewnych kluczowych założeń krytycznego programu awangardy, dzieli pragmatyczne odczucie sztuki – jako zmiennego poligonu doświadczalnego dla różnych interwencji społecznych, form eksperymentalnych oraz transformacyjnych działań i wydarzeń – z partycypacyjnymi, interdyscyplinarnymi i nieartystycznymi kolaboracjami nowej sztuki. Wiele z nich ma cyfrowe podstawy, w których aktywistyczne tryby sztuki czy rodzaje interakcji społecznych zakorzenione są w sieciowych możliwościach nowych technologii medialnych, generując elastyczny i mobilny model awangardowego interwencjonizmu, który nie opiera się już na wyjściowej idei produktywizmu rozumianego jako transformacja stosunków produkcji wewnątrz fabryki, lecz na cyfrowym rozszerzeniu interdyscyplinarnego modelu Arwatowa na wielorakie lokacje społeczne. Nieokreśloność, nomadyzm oraz międzyrelacyjność nowych cyfrowych praktyk artystycznych zbiegają się, technicznie i afektywnie, z nowymi formami produkcji, mającej za podstawę komputery w miejscu pracy, tak aby stworzyć produktywizm przepływu i taktyczną improwizację w szeregu miejsc społecznych i kulturowych⁸. W rzeczy samej, nowe formy towarzyskości, wymiany i cyfrowej *praxis* zaczęły wypełniać pojęcie awangardy jako przestrzeni dla społecznego eksperymentu w dokładnie taki ahistoryczny sposób, jakiego domagał się Foster (choć trzeba zaznaczyć, że wraz z rozszerzaniem się nakazu nowej sztuki partycypacyjnego i opartego na współpracy użycie określenia „neoawangarda” zaczęło ustępować, tak jakby dla artystów liczył się nie sam akt nazywania, ale krytyczny duch programu). Zarazem jednak istnieje pewien wyraźny sens, w którym większa część sztuki współczesnej jest właśnie neoawangardowa w tych kategoriach, w jakich wyraża ponownie zerwanie historycznej awangardy z malarskim modernistycznym obiektem na rzecz definiowania sztuki jako pracy interdyscyplinarnej, wielodyscyplinarnej, wielowątkowej, postobiektywnej; zespołu technik i praktyk, które przez cały czas przekraczają ograniczone estetyczne granice osobnego modernistycznego obiektu.

Rozum estetyczny i rozum nieestetyczny

Zarazem jednak, jeżeli Foster i nowa sztuka partycypacyjna rekalkulują kategorię awangardy za pomocą heurystycznej obrony możliwości społecznego eksperymen-

⁷ J. Roberts, *Productivism and Its Contradictions*. „Third Text” 2009, nr 5.

⁸ Zob. G. Lovink, D. Garcia, *The ABC of Tactical Media*. Na stronie: <http://www.ljudmila.org/nettime/zkp474.htm> (data dostępu: 21 IV 2024).

towania sztuki, odbywa się to za cenę patosu awangardy w ujęciu Bürgera. Neoawangarda może zapewnić awangardzie nowe warunki poszukiwań badawczych, ale pytania stawiane przez program badawczy nierozzerwalnie łączą się z procesem rewolucyjnym, który pierwotnie zdefiniował i ustrukturyzował jej możliwości. Krytyka Bürgera niesie zatem ze sobą pewne nierozwiązywalne problemy historyczne. Tym, co definiuje awangardę w jej postaci neoawangardowej, jest fakt, że stanowi ona kategorię kontrrewolucyjną i posttermidorańską w całej rozciągłości. Polityczna porażka to składowa jej programu ponownej adaptacji. Nie ma wobec tego sposobu, by uniknąć historycznych realiów tego, co zostało utracone na rzecz produkcji sztuki w jakimkolwiek neoawangardowym zapośredniczeniu i przedłużeniu jej ciągłości. Jakakolwiek ciągłość neoawangardy z podstawowym programem historycznej awangardy nie może podważyć faktu, że to, co udało się osiągnąć awangardzie radzieckiej, było wynikiem instytucji publicznych, mobilizacji politycznej i sieci społecznych ustanowionych przez proces rewolucji październikowej. Co prawda, Foster oraz inni obrońcy neoawangardy przyznają, że tak właśnie było, ale cele emancypacyjne nie są wbudowane w tę kategorię jako granica-horyzont programu badawczego lub jako warunek jego nieustających możliwości. W konsekwencji sama kategoria neoawangardy ma skłonność do swobodnego oddalania się od kontrrewolucyjnej formacji i historii, tak jakby sztuka współczesna była w stanie wybrać najlepsze elementy schedy po awangardzie bez przeszkód w postaci niepożądanych kwestii politycznych. Mimo iż neoawangarda nie jest dokładnie zdefiniowana w sposób pozytywistyczny jako neutralny program badawczy na podobieństwo nauk ścisłych, w niniejszym tekście zakłada się, że eksperymentalne możliwości nowej sztuki są swobodnie dostępne lub można je realizować bez politycznych nakazów, które ukształtowały główny program historycznej awangardy.

Właśnie dlatego w praktykach wywodzących swoje myślenie z neoawangardy widać ogólne dążenie do całkowitego uwolnienia się od rewolucyjnego patosu, tak jakby przepaść między rzeczywistością a ideałem była niepotrzebną i kapryśną narosłą na dziedziectwie awangardy. To po części wyraz nieprzerwanego filozoficznego wpływu postmodernizmu (o awangardzie najlepiej myśleć, jeśli w ogóle, jako o całkowicie wolnej od jakiegokolwiek wielkiej narracji na temat powszechnej emancypacji ludzkości), ale także rezultat łatwego sojuszu, jaki nowa sztuka zawiera między rezydium kulturowego nihilizmu (historia nie ma decydującego wpływu na sprawczość w terażniejszości) a idea, że po modernizmie i postmodernizmie sztuka stanowi łatwo dostępną technikę demokratyczną; wszystko jest możliwe kulturowo, artyści zaś wraz ze swoimi nieartystycznymi sojusznikami mogą odgrywać postępową rolę.

Ta odurzająca mieszanka woluntaryzmu i afirmatywnej *praxis* zdołała uzyskać hegemonię w rozległym zasięgu nowej sztuki poza oficjalnymi kanałami świata artystycznego i z pewnością ma wpływ na praktyki społeczne, które działają wewnątrz publicznej galerii czy systemu muzealnego. Estetyka relacyjna i estetyka postrelacyjna, nowe wspólnotowe i partycypacyjne formy praktyki artystycznej, jak też szeroko rozpowszechnione formy cyfrowej interaktywności i interwencji – wszystkie one na różne sposoby wpisują się w nowy etos: sztuka jest ni mniej, ni więcej, tylko zespołem zróżnicowanych praktyk artystycznych i nieartystycznych oraz umiejętności, które znajdują wyraz jako społecznie ustanawiany moment wymiany między wytwórcą a publicznością w kontinuum innych społecznie ustanawianych

wymian⁹. W tych kategoriach nowy demokratyczny etos miał tendencję do utożsamiania partycypacyjnego postępu sztuki z jej ogólną ekspansją w sferę nieartystycznych praktyk oraz nieartystycznych rodzajów wiedzy czy też w to, co możemy nazwać rozumem nieestetycznym¹⁰. W rzeczy samej, to właśnie interdyscyplinarna relacja między sztuką a rozumem nieestetycznym znamionuje i determinuje możliwy postęp społeczny i transformacyjne zdolności nowej sztuki.

W tym miejscu neoawangardowe praktyki dzieła swoje kluczowe założenia z głównym programem historycznej awangardy: użyteczność sztuki leży, zgodnie ze słynną koncepcją Waltera Benjamina „autora jako wytwórcy”, w jej zdatości do wyrażania lub interweniowania w problemy realnego świata, czy to praktyczne czy ideologiczne¹¹. Jednakże dla większej części współczesnej neoawangardy (partycypacyjne formy sztuki jako praktyka społeczna, aktywistyczne i cyfrowe formy wymiany oraz interwencji) pojęcie artysty-wytwórcy staje się nieodłączne od aktywisty i technika. Benjaminowska koncepcja wytwórcy była bez wątpienia współmierna z pojęciem artysty jako aktywisty i technika, lecz opierał się on również pogładowi, iżby zdolności artysty były zwyczajnie wymienne z tymi umiejętnościami praktyk nieestetycznych. Rozpuszczenie funkcji i przydatności artysty w funkcji aktywisty lub technika oznacza usunięcie wyjątkowo krytycznej funkcji jego czy jej jako wytwórcy z zaawansowanych relacji produkcji sztuki: jego umiejętności wytwarzania nieinstrumentalnych „eksperymentów myślowych” pozbawionych bezpośredniej użyteczności, a tym samym przywrócenie rozumowi estetycznemu uniwersalnej emancypacyjnej treści: wolnej, niewyobcowanej pracy.

Nowe partycypacyjne i społeczno-aktywistyczne formy działalności neoawangardowej zapominają o owym fakcie, spychając sztukę bezpośrednio w sferę rozumu nieestetycznego w celu zabezpieczenia tego, co do czego żywią nadzieje, że będzie „maksymalną” użytecznością czy efektywnością sztuki. To wszystko jednak podporządkowuje artystę dominującym, instrumentalnym interesom kultury w imię lewicowej lub demokratycznej użyteczności, w sposób zasadniczy osłabiając decydującą rolę rozumu estetycznego w kapitalizmie: uosabianie przez sztukę nieinstrumentalnych form pracy i poznania jako negacji dominujących trybów (nie)uwagi oraz ich obwodów władzy i wiedzy. Obrona mocy negacji sztuki oznacza wobec tego brak zgody na przedwczesne podporządkowanie jej, mówiąc językiem Hegla, absolutnym czy idealnym warunkom emancypacji, zanim jeszcze te absolutne warunki staną się historycznie osiągalne. Z kolei niechęć nowej sztuki do pełnej asymilacji posttermidorańskiej kondycji neoawangardy rozpuszcza rewolucyjny patos związany z jakimkolwiek roboczym rozumieniem awangardy w późnym kapitalizmie. Bez dystansu i negacji, bez strukturalnego poczucia, że sztuka traci to, co wyróżnia ją (warunkowo) jako „nie-kapitalistyczną” na skutek przeistoczenia się w kapitalistyczną codzienność, neoawangarda staje się w istocie albo formą dekoracji społecznej, albo formą pracy społecznej. W tym sensie bardziej

⁹ Zob. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*. Przeł. Ł. Białkowski. Kraków 2012.

¹⁰ Zob. G. H. Kester, *Conversation Pieces. Community, Communication in Modern Art*. Berkeley, Calif. – Los Angeles, Calif., 2004.

¹¹ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2011.

produktywne jest mówienie o awangardzie w obecnym okresie jako o kategorii suspensywnej¹².

Awangarda suspensywna

Przez „awangardę suspensywną” (*suspensive avant-garde*) chcę powiedzieć, że tym, co obecnie wyróżnia awangardę jako kategorię produktywną, jest to, w jaki sposób, na jakich warunkach oraz w jakim celu negocjuje ona patos własnej posttermidorsiańskiej kondycji. To znaczy, w jaki sposób awangardzie udaje się realistycznie ocenić własny stan i perspektywy. Jeżeli zmieszanie techniki artystycznej z rozumem nieestetycznym osłabia siłę negacji sztuki i sprowadza rolę artysty do neobiurokraty albo urzędnika państwowego, to alternatywa polegająca na przyjęciu destrukcyjnego dziedzictwa awangardy jako nieustającej wojny *re s e n t y m e n t ó w* prowadzi do szaleństwa, rozpaczy i delirium. Co prawda, to drugie stanowisko jest dzisiaj raczej marginalne, lecz wciąż ma ono wystarczającą siłę dla tych, których pociąga fatalizm romantyczny, by myśleli oni o artyście przede wszystkim jako o proroku i strażniku. Oto awangardowa mitologia „czasów ostatecznych”: redukcja awangardy do odejmującego resekwencjonowania jej historycznych posunięć formalnych jako sposób na przeczekanie oraz ponowne ożywienie „rewolucyjnych” języków artystycznych przeszłości. Jest to jeden z problemów związanych z niedawnym wejściem Alaina Badiou do debaty na temat awangardy¹³. Odrzucając konwergencję polityki i sztuki w historycznej awangardzie jako romantyczne rozpuszczenie sztuki w tym, co w żadnej mierze nie jest podatne na zmianę – zbiorowym procesie politycznym – Badiou argumentuje, że rewolucyjna funkcja sztuki polega na jej wierności negatywnym strategiom własnego pierwotnego programu estetycznego (abstrakcja), które ustanawiają nierelacyjny oraz samodystansujący się związek z kapitalistyczną codziennością. Stanowisko to czyni z awangardy akademicką formę *autopoiesis*.

Wobec tego, jeśli awangarda ma zachować ciągłość ze swoimi podstawowymi ideami i założeniami oraz myśleć o sobie jako o otwartym problemie badawczym, musi uznać, że zagadnienia i pytania, przed którymi staje, lub też problemy, jakie stawia, są strukturalnie regulowane przez ograniczone miejsce sztuki w kulturze burżuazyjnej. Innymi słowy, w okresach nierewolucyjnych awangarda z konieczności znajduje się p o m i ę d z y siłami totalnej rewolucyjnej *praxis* (czy raczej pamięcią o tych siłach) a pragmatycznymi wymogami *autopoiesis*. Zamknięta jest zatem w aktywnej, lecz i podporządkowanej relacji z historycznymi formami swojego podstawowego programu społeczno-politycznego. To właśnie rozumieniem przez konstytutywne miejsce patosu rewolucyjnego w awangardzie posttermidorsiańskiej. To, co osiągalne społecznie i politycznie w imię sztuki, zapośredniczone zostaje przez determinującą utratę, która wynika z procesu podporządkowania. Z tego powodu kluczową kwestią dla awangardy w jej unikaniu z jednej strony transgresyjnej

¹² Więcej na temat awangardy suspensywnej zob. J. Roberts: *On the Limits of Negation in Badiou's Theory of Art*. „Journal of Visual Arts Practice” 2008, nr 3; *Avant-Gardes after Avant-Gardism*. „Newspaper of the Platform »Chto Delat? / What is to be Done?«” 2007.

¹³ Zob. np. A. Badiou: *The Century*. Transl. A. Toscano. Cambridge 2007; *Destruction, Negation, Subtraction – on Pier Paolo Pasolini. Graduate Seminar, Art Center College of Design, Pasadena, February 2007*. Na stronie: <http://www.lacan.com/bapas.htm> (data dostępu: 23 V 2024).

psychozy, a z drugiej – estetycznej czy biurokratycznej uległości, jest pytanie o to, jak negocjuje ona ów proces podporządkowania. Inaczej mówiąc, w jaki sposób ustanawia autonomiczną przestrzeń dla swoich programów badawczych w poprzek podziału między rozumem estetycznym i nieestetycznym, opierając się na maksymalizacji ograniczonych zasobów i możliwości krytycznych. Podporządkowując sztukę czy to rozumowi estetycznemu (czystość oderwania), czy też nieestetycznemu (bezpośrednia użyteczność), intelektualna i kulturowa manewrowość sztuki ulega umniejszeniu. Potrzebne jest natomiast niedualistyczne i nietożsamościowe stanowisko w sprawie autonomii sztuki, stanowisko, które uznaje, że siła sztuki w epoce jej totalnej administracji polega właśnie na jej oporze wobec przeciwstawnych ścieżek „skuteczności społecznej” i wzniosłości estetycznej.

W konsekwencji tym, co znamionuje autonomię sztuki w ramach owych ograniczeń, jest stopień, w jakim potrafi ona utrzymać przejście między rozumem estetycznym a nieestetycznym jako redefinicję i ekspansję relacji tych dwóch sfer. Jedną z kluczowych funkcji pełnionych przez artystę w naszej kulturze jest to, iż on lub ona mają zdolność włączenia oraz wyzyskania różnorodnych praktyk artystycznych oraz pozaartystycznych równocześnie bez pełnego zaangażowania ideologicznego i inwestowania społecznego w te aktywności. Ideologiczne niezaangażowanie jest kluczowe, gdyż to dzięki niemu sztuka może zabezpieczyć własną autonomię i elastyczność swego programu badawczego na podstawie opcjonalnego dystansu, jaki potrafi wytworzyć zarówno wobec reifikacji rozumu estetycznego, jak i asymilacji rozumu nieestetycznego. Tym, co odróżnia sztukę od innych praktyk: społecznych, naukowych, filozoficznych czy rzemieślniczych, jest to, iż jedynie ona stanowi praktykę działającą na podstawie bezpośredniego poczucia własnej niemożliwości i nietrwałości. To znaczy, przykładowo: fizyka, tkactwo albo inżynieria nie szukają ucieczki od legitymizujących tradycji i instytucjonalnego wsparcia fizyki, tkactwa czy inżynierii, aby zdefiniować własne (tymczasowe) miejsce w świecie wraz z warunkami swoich przyszłych możliwości. Mogą one dostarczać immanentnej krytyki własnych kluczowych założeń i tradycji, lecz nie upatrują swojej przyszłości w odejściu od „fizyki”, „tkactwa” albo „inżynierii”. Sztuka zaś, biorąc pod uwagę jej zdolność do nieograniczonej ideacji, transcendentalnego przekraczania samej siebie, nigdy nie jest tożsama z tradycjami nadającymi jej wartość i legitymizację. Swoje możliwości definiuje wręcz w kategoriach własnego ostatecznego rozpadu jako kategorii i dlatego jako warunku swojej wolności poszukuje wyjścia z historycznie ograniczonej kategorii sztuki jako takiej.

Dzieje się tak, gdyż jako ucieleśnienie wolnej pracy w wyalienowanej formie (formie towarowej) praca immanentna w stosunku do sztuki niesie obietnicę w sensie podobnym jak u Theodora Adorna¹⁴, świata pracy produkcyjnej i relacji społecznych przekształconych w emancypacyjny obraz wyzwolonego rozumu estetycznego. Wobec tego zapowiada świat, gdzie zniesiony zostanie hierarchiczny podział na pracę wytwórczą i pracę artystyczną, intelektualną i fizyczną, na artystę i nie-artystę. Dlatego właśnie praca artystyczna jako ucieleśnienie nieskończonej ideacji nie przypomina żadnej innej praktyki: suwerenność sztuki jako pracy wolnej

¹⁴ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994.

bezustannie wystawia na próbę rozszczenia do prawdy tych, którzy chcieliby sprowadzić emancypacyjne znaczenie sztuki do „estetyki” lub „użyteczności społecznej”. I to również z tego powodu wolna praca właściwa sztuce reprezentuje nie tylko krytykę instrumentalnych ujęć wolności, pod jakimi podpisują się pozytywistyczne modele rozumu nieestetycznego, ale także tych tradycji i instytucjonalnych ustaleń sztuki, które ograniczałyby jej transcendentalne przekraczanie samej siebie jako przewyższania własnego statusu wyalienowania. W konsekwencji sztuka z konieczności działa „poza” kulturowymi i społecznymi kontekstami oraz układami instytucjonalnymi, które powołują ją do istnienia, wskutek jej samookreślenia i samostanowienia. W tym sensie autonomię sztuki lepiej jest rozumieć nie jako kolejną nazwę dystansu sztuki wobec świata, lecz jako coś współmiernego do pojęcia determinującej negacji. Chcę przez to powiedzieć, iż graniczna tożsamość sztuki – jej zdolność do poruszania się w obszarze rozumu estetycznego i rozumu nieestetycznego, sztuki i niesztuki – jest warunkiem jej odnowy. To z kolei mam na myśli, mówiąc o suspensywnej funkcji awangardy. Awangarda posttermidorańska dokonuje systematyzacji nietożsamościowej funkcji sztuki jako warunku koniecznego jej otwartości czy też jej mocy niewyczerpanej ideacji.

Tak więc rozpoznanie faktycznych ograniczeń strukturalnych nie oznacza, dla totalnej rewolucyjnej *praxis* w obecnym okresie, odrzucenia pozycji rozumu nieestetycznego w sztuce *tout court*, podobnie jak destabilizacja ideologii estetycznej za pośrednictwem koniecznej asymilacji rozumu nieestetycznego nie oznacza końca przyjemności estetycznego dystansu konstytutywnego dla widza czy dla artystycznej oceny. Raczej działania transformujące, „eksperymenty myślowe”, interwencje krytyczne oraz symboliczne tworzenie na nowo właściwe współczesnej awangardzie stają się, w swych spekulatywnych wysiłkach, *substitutami* historycznych ideałów i osiągnięć historycznej awangardy. Tym samym ustanawia się pewną interesującą mnemoniczną tożsamość awangardy w naszych czasach: awangarda jest rewolucyjna dzięki wierności wobec własnych *przeszłych przyszłości* [*futures past*]. Co istotne, nie jest to przestrzeń obietnicy na przyszłości czy też „operacja podtrzymująca”. Wręcz przeciwnie, awangarda może być w tych kategoriach suspensywna, lecz tym, co odróżnia ją od historycznych poprzedniczek i niedawnych neoawangardowych relacji, jest fakt, iż jej suspensywność stanowi *warunek* dla jej wyraźnie antykapitalistycznego i opozycyjnego charakteru. Oznacza to, że dzisiejsza awangarda przeszła w coś, co można nazwać „trzecią przestrzenią”: ani przestrzenią rewolucyjnej transformacji jako takiej (budowania kultury rewolucyjnej, wytwarzania „eksperymentów myślowych” w ramach mobilizacji klasy robotniczej), ani też obszarem pragmatycznego dostosowywania sztuki krytycznej i radykalnej do nowego, powojennego zarządzania sztuką współczesną (neoawangardy), lecz konkretną implikacją praktyk artystycznych w krytyce kapitału, państwa, praktyk pracy i oficjalnych instytucji sztuki.

W tym sensie polityczne rezultaty wiedzy i strategii stosowanych przez suspensywną, „trzecią” awangardę znacząco różnią się od jej poprzedniczek na tyle, na ile jej „eksperymenty myślowe”, manifestacje symboliczne i interwencje społeczne funkcjonują, jako zintegrowane elementy miejsca sztuki, w krytyce *całości* stosunków kapitalistycznych. Mamy tu do czynienia z radykalnym odsunięciem się od kontrhegemonicznego modelu lat osiemdziesiątych i wczesnych dziewięćdziesią-

tych, który koncentrował się głównie na instytucji sztuki. Polityka w sztuce nie jest już związana z trójkątnym modelem kontrreprezentacji (rasa, seksualność, płeć), tak jak w przeważającej mierze postępowała neoawangarda w latach osiemdziesiątych, ale z mobilizacją kolektywnych energii artystycznych w sojuszu z praktykami kulturowego samostanowienia, oddolną polityką oraz badaniami i rozwojem wiedzy kontrinformacyjnej jako środkami modelowania miejsca dla sztuki w nowych formach bycia społecznego. Część tych działań funkcjonuje pod nazwą estetyki postrelacyjnej, część zaś jako sztuka cyfrowa i internetowa¹⁵, a część istnieje w płynnych i tymczasowych miejscach produkcji i odbioru poza oficjalnym światem sztuki, w „ciemnej materii” nieoficjalnej ekonomii okazjonalnych artystów, kolektywów artystycznych pracujących na pół etatu oraz różnych ekopraktyk realizowanych na chybił trafił¹⁶. Większość tych grupowych praktyk pozostaje nienazwana i zanika, walka polityczna toczy się zaś dalej.

Jak już podkreślono, wspomniane siły są w przeważającej mierze związane z tym, co uprzednio opisałem jako hegemonię rozumu nieestetycznego w nowej sztuce. I jako takie, co także wykazałem, podejścia te ustanawiają niezliczone naciski na upadek tej pracy w zinstrumentalizowane formy aktywności, szczególnie w punktach, gdzie skutek odcięcia się od kanałów oficjalnego świata sztuka uważa, że uwolniła się od instrumentalnych nacisków. Niemniej to zbiorowe dążenie do nieestetycznego rozumu powoduje niezwykle upolitycznienie kategorii awangardy, w miarę jak sztuka podporządkowuje swoją energię totalizującej krytyce sztuki, praktyki i pracy. W tym sensie „trzecia przestrzeń” wytwarza nie tylko intelektualną, ale aktywną i praktyczną relację wobec idei awangardy jako symbolu przeszłych przyszłości. Dlatego też w końcowych partiach szkicu pragnę skupić się na jednej grupie, która, moim zdaniem, najlepiej uosabia „trzecią” awangardę – na rosyjskim kolektywie artystycznym „Czto Dielat’? [Co robić?]”¹⁷. Mimo że niezwykle przysłużył się on energii politycznej wyłaniającej się przestrzeni kulturowej, nie dokonał tego kosztem relacji wobec wymogów rewolucyjnego patosu i autonomii sztuki. Grupa jest w tym aspekcie wręcz wzorowa.

„Czto Dielat’?” i trzecia awangarda

Kolektyw „Czto Dielat’?” istnieje od początku nowego tysiąclecia, a jego wciąż zmieniający się skład osobowy skupia się obecnie głównie wokół trzech głównych członków: artysty, pisarza i filmowca Dmitrija Wilenskiego, filozofa Aleksieja Pienzina oraz pisarza, tłumacza i redaktora Davida Riffa. Poza tym Wilenski i Riff są jeszcze głównymi redaktorami czasopisma grupy „Newspaper of the Engaged Platform »Chto

¹⁵ Zob. J. Stallabrass, *Internet Art. The Online Clash of Culture and Commerce*. London 2003.

¹⁶ Zob. G. Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London – New York 2010.

¹⁷ [Grupa założona w 2003 roku w Sankt Petersburgu w Rosji, gdzie do dziś ma swoją siedzibę. Tworzy ją dziewięcioro głównych członków, pochodzących z Moskwy, Niżnego Nowogrodu i Sankt Petersburga: Olga Jegorowa *vel* Capla (artystka), Nina Gastiewa (choreografka), Artem Magun (filozof), Nikołaj Olejnikow (artysta), Aleksiej Pienzin (filozof), Natalia Perszina-Jakimanskaja *vel* Gluklia (artystka), Aleksandr Skidan (poeta i krytyk), Oksana Timofiejewa (filozofka) i Dmitrij Wilenski (artysta). Oficjalna strona grupy: <https://chtodelat.org>]

Delat? / What Is to Be Done?»", wydawanego w Petersburgu po rosyjsku i angielsku. Publikacja prezentuje i rozwija wiele z projektów, które realizuje Wilenski (prace filmowe, video, archiwalne i etnograficzne), ale funkcjonuje również jako forum teoretyczne dla pozostałych twórców wewnątrz grupy czy na jej obrzeżach oraz zwolenników jej idei. W tym względzie magazyn jest właściwie pomyślany jako partyzancka i polemiczna literatura interweniująca w *praxis* samej grupy, jak i w *praxis* innych; nie jest to czasopismo akademickie ani przegląd. Na tej podstawie reprezentuje Wilenski jeden z najbardziej konsekwentnych wysiłków na przestrzeni ostatnich 10 lat, aby rozwinąć język programu badawczego w przestrzeni awangardy poprzez sięgnięcie do wspólnych zainteresowań grupy w sojuszu z jej zwolennikami z pola krytyki.

Stąd też wiele numerów pisma podnosiło kluczowe kwestie i problemy historycznej awangardy. Jak można dziś kontynuować awangardę jako projekt proletariacki? Jak wyglądałaby rzeczywista, zmysłowa (a nie dekoracyjna) użyteczność teorii?¹⁸ Jakie formy mogłaby przyjąć sztuka postępową w ramach totalizującego projektu krytyki społecznej i politycznej?¹⁹ W jaki sposób sztuka progresywna może zostać zaangażowana w projekt *Bildung* (proces indywidualnego rozwoju poprzez edukację estetyczną)²⁰. Zarazem jednak, o ile wymienione klasyczne zagadnienia historycznej awangardy są wystarczająco znane, o tyle ich umiejscowienie w ramach „trzeciej” awangardy pozbawia je jakiegokolwiek nostalgicznego czy czysto odkupieńczego charakteru. Dzieje się tak, ponieważ grupa, mimo politycznego zaangażowania i konfrontacyjnej natury, jasno stawia na koniecznie suspensywny charakter nowej awangardy. W specjalnym wydaniu na temat awangardy z 2007 roku Dmitrij Wilenski oraz Zanny Berg argumentują:

Radykalności sztuki (...) nie da się sprowadzić do samego jej związku z imperatywami społecznymi czy politycznymi, ani też do formalnej innowacji stylistycznej, lecz musi być [ona] rozumiana przez jej siłę polityczną; przez jej zdolność do kwestionowania i destabilizowania samego pojęcia tego, co polityczne, kulturowe czy artystyczne. Awangarda to zamach stanu na historię, unaoczniający nowe możliwości zarówno w sztuce, jak i w polityce²¹.

Oznacza to, że artyści muszą przemawiać „we własnym imieniu” jako część kolektywnej transformacji politycznej. Co więcej, w odróżnieniu od historycznej awangardy, nowa awangarda:

z konieczności ma za punkt wyjścia negację całości kapitalizmu. Zarazem jednak, stara się połączyć negatywność z metodą estetyczną, adekwatną do badania świata, w którym powstaje nowa podmiotowość, nie tylko jako coś destruktywnego, ale jako coś, co wytwarza życie społeczne²².

W tym świetle „Czto Diełat'?” dzieli swój model nowej awangardy na trzy kategorie czy też zasady: realizm jako metoda krytyczno-modernistyczna w duchu Ber-

¹⁸ Zob. A. Penzin, D. Vilensky, *What's the Use? What Is the Use of Art*. „Newspaper of the Platform »Chto Delat? / What Is to Be Done?«” 2007.

¹⁹ Zob. D. Vilensky, publikacja towarzysząca wystawie *Make It Better* (Muzeum Rosyjskie w Petersburgu, 9–17 IV 2003). Jw., 2003.

²⁰ Zob. Penzin, Vilensky, *op. cit.*

²¹ D. Vilensky, Z. Berg, *On the Possibility of Avant-Garde Composition in Contemporary Art, Debates on the Avant-Garde*. „Newspaper of the Platform »Chto Delat? / What Is to Be Done?«” 2007.

²² *Ibidem*.

tolta Brechta (odwzorowanie jako forma oporu, kontrnarracja oraz kontrhistorycyzacja, montaż, subwersywna afirmacja, karnawalizacja, fikcyjna rekonstrukcja); wierność rewolucyjnemu impulsowi historycznej awangardy jako krytyka totalizująca; a także obrona autonomii artystycznej jako zasada samoorganizacji. Pryncypia te umieszczają grupę w pewnej odległości od dominującej nieestetycznej ortodoksji. Po pierwsze: pod względem pierwszorzędnej wierności rewolucji październikowej i awangardy radzieckiej, a po drugie: pod względem ich oporu wobec dominującego modelu oddzielania sztuki od życia. Chodzi „nie o rozpuszczenie sztuki w życiu, lecz o jej wykrystalizowanie się w życie jako ciągle ponawiane odkrywanie, z dala od naszych reakcyjnych czasów, możliwości nowych form życia, które (jeszcze) nadejda”²³. W rzeczy samej, większa część praktyk sztuki-jako-działania-społecznego kończy się narzuceniem samemu sobie bariery dla przyszłych postępowych transformacji i sojuszy. Jak stwierdza Wilenski w rozmowie z Pienzinem:

Praktyki te przybierają formę wytwarzania pakietu usług normalizujących życie problematycznych wspólnot. Oznacza to, że dla nas są one „mało interesujące”, gdyż koniec końców charakteryzują się normalizującą naturą²⁴.

„Czto Diełat’?” to grupa niewielka, a zatem całkowicie marginalna, jeśli chodzi o maszynię i hierarchię świata sztuki oficjalnej, zwłaszcza że działa z jednego z odległych przyczółków sztuki współczesnej: Rosji. Mimo wszystko mamy tu do czynienia z czymś prawdziwym i przemieniającym, co znamionuje pojęcie „trzeciej” awangardy jako miejsca pamięci o totalnej rewolucyjnej *praxis*. Innymi słowy, główną kwestią, którą należy się zająć w odniesieniu do tego, co awangarda oznacza dzisiaj, jest to, w jaki sposób takie inicjatywy (mogące wyłonić się z dowolnego miejsca społecznego) zapośredniczają rewolucyjny patos historycznej awangardy – przepaść między rzeczywistością a ideałem – jako aktywny i produktywny. Główną funkcją totalizującej krytyki ze strony nowej awangardy nie jest zatem wytwarzanie utopijnego przyspieszenia, które odsuwa od świata, lecz przeciwnie wręcz – poszukiwanie tych punktów i zerwań w rzeczywistości, gdzie możliwe stają się, lub wyłaniają się, nowe relacje kulturalne oraz formy organizacji. Oznacza to, iż właśnie patos awangardy, jego rola jako kulturowej pamięci straty i porażki, ukierunkuje i ukształtuje tę potencjalność.

Z angielskiego przełożyła Iwona Boruszkowska
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
ORCID: 0000-0001-8021-9210

Abstract

JOHN ROBERTS University of Wolverhampton

THE REVOLUTIONARY PATHOS, NEGATION, AND THE SUSPENSIVE AVANT-GARDE

The paper refers to the connections between avant-garde and politics as well as to the issue of engagement in the context of art and politics. As the author remarks, avant-garde politicisation is the result of a number of factors, most vital of which being the deepening crisis of capitalist reproduction, un-

²³ *Ibidem*.

²⁴ Penzin, Vilensky, *op. cit.*

leashing a renewed category of reengagement between art and politics. He also sees the rise in cultural theory and philosophy of an antihistoricist relationship to the revolutionary past in Russia, in which the transformative moments of futures past in the context of Russian avant-garde as an important network of links that connects the phenomena. On the cultural level, he refers to Alain Badiou, Slavoj Žižek, and Jacques Rancière, and researching the key issues of historical Russian avant-garde, he explores the categories of mass work of art, democratization, and production as elements that influence artistic techniques (Walter Benjamin). Apart from considerations about historical avant-garde, Robert is also occupied by analyses of contemporary post-avant-garde phenomena in which the new image, technology, and a network of their distribution produce a new creative commons from below that remain outside of the main parameters of the art world. Examples to illustrate this kind of activities are discussed here collective project of artists, critics, philosophers, and writers gathered around „Chto Delat?“ whose artistic practice stressed the need to change the priorities of artistic practice and shifts emphases to allow new spaces of association as well as to exchange relationships between “professionals” and “nonprofessionals.” This produces the conditions that Roberts calls a third or suspensive avant-garde, which draw on the futures past of the historic avant-garde.