

SŁABY UNIWERSALIZM

BORIS GROYS

PRZEŁOŻYŁA: MARIA WODZIŃSKA I FILIP WESOŁOWSKI

PRZEKŁAD PRZEJRZAŁA: EWA MAJEWSKA

Abstrakt: Niniejszy esej podejmuje temat zadania awangardy i formułuje je jako rozwinięcie Benjaminowskiego słabego mesjanizmu, jako „słaby uniwersalizm” – budowanie demokratycznej sztuki. Między twórczością Malewicza, Beuysa, Warhola czy twórców nowych mediów istnieje pewne podobieństwo, polegające na dążeniu do dzieła transhistorycznego, zawierającego warunki możliwości wszystkich dzieł, również czytelnego dla jak największej publiczności. Podstawą przekładu jest esej Groysa „The Weak Universalism”, opublikowany w czasopiśmie *e-flux* 15/2010.

Słowa kluczowe: awangarda, słaby mesjanizm, słaby uniwersalizm, nowoczesność, Walter Benjamin.

Dziś wiemy, że wszystko może być dziełem sztuki. Albo raczej że wszystko może zostać zmienione w dzieło sztuki przez artystę. Widz lub widzka nie może dziś odróżnić dzieła sztuki od „zwykłej rzeczy”, bazując jedynie na własnym doświadczeniu wizualnym. Widz musi najpierw wiedzieć, że konkretny obiekt jest używany przez artystkę lub artystę w kontekście jego albo jej praktyki artystycznej, aby uznać go za dzieło sztuki lub jego część składową. Kim jest artystka i jak odróżnić jego albo ją od nie-artystki (*non-artist*) i czy takie rozróżnienie jest w ogóle możliwe? To pytanie wydaje mi się dużo ciekawsze niż to, jak rozgraniczać dzieło sztuki i „zwykłą rzecz”.

Istnieje długa tradycja krytyki instytucjonalnej. Przez kilka ostatnich dekad rola kolekcjonerek, kuratorek, dyrektorek muzeów, galerzystek, krytyczek sztuki itd. była szeroko analizowana i krytykowana przez artystów. Ale co z samymi artystami? Współczesny artysta w oczywisty sposób też jest figurą instytucjonalną. Współcześni artyści są w większości gotowi zaakceptować fakt, iż ich krytyka instytucji sztuki jest krytyką od wewnątrz. W naszych czasach artysta mógłby być zdefiniowany po prostu jako profesjonalista odgrywający konkretną rolę w strukturze świata sztuki, opartego – jak każda inna biurokratyczna organizacja lub kapitalistyczna korporacja – na podziale pracy. Można też uznać, że częścią tej roli jest krytyka świata sztuki, mająca na celu zmienianie go w bardziej otwarty, bardziej inkluzywny i bardziej świadomy, a co za tym idzie – również bardziej wydajny i dochodowy. Ta strategia jest zdecydowanie możliwa do przyjęcia – choć jednocześnie niezbyt przekonująca.

Deprofesjonalizacja sztuki

Pamiętamy dobrze znaną maksymę Josepha Beuysa: „Każdy jest artystą”. Maksyma ta ma długą tradycję, sięgającą wczesnego marksizmu i rosyjskiej awangardy, a co za tym idzie – jest dziś prawie zawsze charakteryzowana – i była już tak opisywana w czasach Beuysa – jako utopijna. Zdanie to jest z reguły rozumiane jako wyraz utopijnej nadziei, że w przyszłości ludzkość, która obecnie składa się przede wszystkim z nie-artystów (*non-artist*), będzie składała się z artystów. Możemy się zgodzić co do tego, że taka nadzieja jest mało prawdopodobna, ale nigdy nie sugerowałbym, że jest utopijna, jeżeli figura artysty jest definiowana w ten sposób. Wizja świata całkowicie przekształconego w świat sztuki, w którym każdy człowiek musi wytwarzać dzieła sztuki i walczyć o szansę na wystawienie ich

na tym czy innym biennale, nie jest pod jakimkolwiek względem utopijna, jest raczej dystopijna – tak naprawdę jest całkowitym koszmarem.

Można powiedzieć – i faktycznie często tak twierdzono – że Beuys rozumiał figurę i rolę artysty w sposób romantyczny i utopijny. Równie często mówi się, że ta romantyczna i utopijna wizja jest *passé*, ale ta diagnoza nie jest dla mnie zbyt przekonująca. Tradycja, w której funkcjonuje nasz współczesny świat sztuki – włączając w to nasze współczesne instytucje sztuki – powstała po Drugiej Wojnie Światowej. Tradycja ta bazuje na praktykach artystycznych historycznej awangardy oraz na ich rozwoju i kodyfikacji w latach 50. i 60. XX w. Nie wydaje się, by uległa ona od tamtego czasu jakiegóż poważnej zmianie. Wręcz przeciwnie, w ostatnich latach tylko się umocniła. Nowe pokolenia zawodowych artystów znajdują dostęp do systemu sztuki głównie przez sieć szkół artystycznych i programów edukacyjnych, które na przestrzeni ostatnich dekad stawały się coraz bardziej globalne. Ta zglobalizowana i raczej ujednolicona edukacja opiera się na tym samym kanonie awangardowym, który dominuje w instytucjach sztuki współczesnej, zawierającym nie tylko twórczość samej awangardy, ale również sztukę powstałą później, w tej samej awangardowej tradycji. Dominującym trybem produkcji sztuki współczesnej jest akademizm późnowangardowy. Dlatego wydaje mi się, że próba odpowiedzi na pytanie o to, kim jest artysta, wymaga cofnięcia się do historycznej awangardy – i do ówczesnej definicji roli twórcy.

Edukacja artystyczna – zupełnie, jak edukacja w ogóle – musi być oparta na konkretnych typach wiedzy lub na konkretnym mistrzostwie, które ma być przekazywane z pokolenia na pokolenie. Zatem pojawia się pytanie: Jaki rodzaj wiedzy i mistrzostwa jest przekazywany przez współczesne szkoły artystyczne? Jak wszyscy wiemy, pytanie to budzi obecnie wiele wątpliwości. Rola preawangardowej akademii sztuki była dokładnie zdefiniowana. Mieliliśmy tam do czynienia z powszechnie uznanymi kryteriami technicznego mistrzostwa – w malarstwie, rzeźbie i pozostałych technikach twórczych – których można było nauczyć studentów sztuki. Dziś szkoły artystyczne częściowo powracają do takiego rozumienia edukacji artystycznej – szczególnie na polu nowych mediów. Faktycznie, fotografia, film, wideo, sztuka cyfrowych mediów itd. wymagają konkretnych umiejętności technicznych, których szkoły artystyczne mogą nauczyć. Ale oczywiście sztuka nie może być zredukowana do umiejętności technicznych. Dlatego też możemy dziś zaobserwować powrót dyskursu o sztuce jako formie wiedzy – dyskursu, który staje się konieczny, gdy sztuka ma być nauczana.

Twierdzenie, że sztuka jest formą wiedzy, wcale nie jest nowe. Sztuka religijna dążyła do prezentowania religijnych prawd w wizualnej, obrazowej formie widzowi, który nie umiał zrozumieć ich bez [malarskiego] zapośredniczenia. Tradycyjna sztuka mimetyczna pretendowała do ukazywania naturalnego, prawdziwego świata w sposób, w jaki zwykły widz nie umiał sam go postrzegać. Obie formy działania sztuki były krytykowane przez wielu myślicieli, począwszy od Platona, a kończąc na Heglu. Strategie te były również popierane przez wielu teoretyków, od Arystotelesa po Heideggera. Bez względu na to, co można powiedzieć o właściwych im filozoficznych zaletach i wadach, oba te twierdzenia, traktujące sztukę jako konkretną formę wiedzy, zostają zdecydowanie odrzucone przez historyczną awangardę wraz z wbudowanymi w nie tradycyjnymi kryteriami mistrzostwa. Za pośrednictwem awangardy zawód artysty został zdeprofesjonalizowany.

Deprofesjonalizacja sztuki stawia artystów w dość niezręcznej sytuacji, ponieważ jest ona często interpretowana przez publiczność jako powrót artysty na pozycje zawodowo niedookreślone. Co za tym idzie, współczesny artysta zaczyna być postrzegany jako „zawodowy nieprofesjonalista”, a świat sztuki jako przestrzeń „spisku sztuki” (używając terminu Baudrillarda; 2006). Społeczna efektywność tego spisku zdaje się zagadką, możliwą do rozwikłania jedynie przy użyciu narzędzi socjologii (zob. pisma Bourdieu i kontynuatorów).

Deprofesjonalizacja sztuki podjęta przez awangardę nie powinna jednak być rozumiana jako dosłowny powrót do zawodowej niedookreśloności. Jest ona zabiegiem artystycznym, który raczej przeobraża praktyki artystyczne jako takie, aniżeli sprawia, że konkretny artysta powraca do pierwotnego stanu nieprofesjonalności. W efekcie, deprofesjonalizacja sztuki jest sama w sobie zabiegiem wysoce profesjonalnym. Relacje między deprofesjonalizacją sztuki a jej demokratyzacją omówię w dalszych partiach tekstu, ale najpierw muszę wytłumaczyć, dlaczego wiedza i mistrzostwo są konieczne dla procesu deprofesjonalizacji sztuki.

Słabe znaki awangardy

W książce *Czas, który zostaje* Giorgio Agamben (2009) opisuje – używając przykładu świętego Pawła – wiedzę i mistrzostwo niezbędne do stania się profesjonalnym apostołem. Ta wiedza ma charakter mesjański: dotyczy nadchodzącego końca świata, który znamy, kurczącego się czasu, niedoboru czasu, w którym żyjemy – niedoboru czasu, który unieważnia każdą profesję

właśnie dlatego, że każda profesja potrzebuje perspektywy *longue durée*, długiego trwania i stabilności świata jako takiego. W tym sensie profesją apostoła jest, jak pisze Agamben, praktyka „nieustannego odwoływania każdego powołania” (2009, 85). Można ją też nazwać „deprofesjonalizowaniem każdej profesji”. Kurczący się czas wyczerpuje się, opróżnia wszystkie nasze znaki kulturowe i aktywności, zamieniając je w znaki zerowe, lub raczej, jak nazywa je Agamben, słabe znaki (2009, 21). Takie słabe znaki obwieszczają nadchodzący koniec czasu, są osłabiane przez to nadchodzenie, manifestują już brak czasu, który byłby potrzebny do namysłu i tworzenia znaków silnych, głębokich. Jednak równocześnie te mesjańskie słabe znaki triumfują nad silnymi znakami naszego świata, znakami władzy, tradycji i siły, ale także nad znakami buntu, pożądania, heroizmu lub szoku. Mówiąc o słabych znakach tego, co mesjańskie, Agamben ma oczywiście na myśli „słaby mesjanizm” – termin wprowadzony przez Waltera Benjamina. Należy jednak pamiętać (nawet jeżeli Agamben o tym zapomina), że w greckiej teologii termin *kenosis* charakteryzował figurę Chrystusa – jego życie, cierpienie i śmierć – jako zhańbienie ludzkiej godności i opróżnienie znaków boskiej chwały. W tym rozumieniu figura Chrystusa również staje się słabym znakiem, który można łatwo (błędnie) odczytać jako znak słabości – kwestia dokładnie analizowana przez Nietzschego w *Antychryście*.

Chciałbym zasugerować, że artysta awangardowy jest zsekularyzowanym apostołem, posłańcem czasu, który przynosi światu wiadomość, że czas się kurczy, że mamy do czynienia z niedoborem czasu, a nawet jego brakiem. Nowoczesność faktycznie jest epoką permanentnej utraty znanego nam świata i tradycyjnych warunków życia. To czas ciągłych zmian, historycznych przelamań, nowych końców i nowych początków. Życie w nowoczesności oznacza brak czasu, uczucie permanentnego niedoboru, brak czasu ze względu na fakt, iż projekty nowoczesności zostały w większości porzucone bez ich realizacji. W tym sensie czas nam współczesny nie jest postmodernistyczny, ale raczej ultramodernistyczny, ponieważ niedobór czy wręcz brak czasu staje się w nim coraz bardziej oczywisty. Wiem to, ponieważ każdy jest dziś zajęty – nikt nie ma czasu.

W czasach nowoczesnych mogliśmy zobaczyć, jak wszystkie nasze tradycje i odziedziczone style życia skazane były na upadek i zniknięcie. Jednocześnie nie wierzymy współczesnemu nam czasowi – nie wierzymy, że jego mody, style życia czy sposoby myślenia będą miały jakikolwiek długotrwały skutek. W gruncie rzeczy już w momencie pojawienia się nowych trendów i mód natychmiast wyobrażamy sobie ich nieunikniony upadek, który

nastąpi stosunkowo szybko. Faktycznie, kiedy pojawia się nowy trend, pierwsza myśl, która przychodzi nam do głowy, to: ale jak długo on potrwa? I zawsze odpowiadamy, że to nie potrwa zbyt długo. Można powiedzieć, że nawet nie nowoczesność, ale wręcz – i to w dużo większej skali – nasze czasy są chronicznie mesjańskie, lub raczej, chronicznie apokaliptyczne. Wszystko, co istnieje i co powstaje, niemal automatycznie postrzegamy z perspektywy nieuniknionego upadku i zaniku.

Awangarda jest często kojarzona z pojęciem postępu, zwłaszcza technologicznego. Rzeczywiście, istnieje wiele wypowiedzi awangardowych artystów i teoretyków sformułowanych przeciwko konserwatystom, w których podkreślają oni bezsens uprawiania starych form sztuki w nowych warunkach, wytworzonych przez nowe technologie. Te nowe technologie interpretowano – przynajmniej w pierwszym pokoleniu awangardy – nie jako szansę na budowę nowego, stabilnego świata, lecz jako maszynę obiecującą zniszczenie starego świata oraz ostateczną autodestrukcję nowoczesnej cywilizacji technologicznej. Awangarda postrzegała siły postępu przede wszystkim jako siły destrukcyjne.

Awangarda zadawała pytanie, czy artyści i artystki nadal mogą tworzyć sztukę wobec ciągłej destrukcji tradycji kulturowych oraz znanego świata wskutek kurczenia się czasu, co jest główną cechą charakterystyczną postępu technologicznego. Innymi słowy: jak artyści mogą się opierać niszczyтельской sile postępu? Jak tworzyć sztukę, która wymykałaby się ciągłej zmianie – sztukę atemporalną i transhistoryczną? Awangarda nie chciała tworzyć sztuki przyszłości, ale sztukę transtemporalną, ponadczasową. Ciągłe słyszymy i czytamy, iż potrzebujemy zmiany, że naszym celem – również w sztuce – powinna być zmiana *status quo*. Jednak to zmiana jest naszym *status quo*. Ciągła zmiana to nasza jedyna rzeczywistość. W więzieniu permanentnych zmian zmianą *status quo* byłoby zmienienie zmiany, ucieczka od zmiany. Tak naprawdę każda utopia jest po prostu ucieczką od tej zmiany.

Kiedy Agamben opisuje zniesienie wszystkich działań i opróżnienie wszystkich znaków kulturowych przez mesjańskie zdarzenie, nie pyta o to, jak możemy przekroczyć granicę dzielącą naszą epokę od tej, która nadchodzi. Nie zadaje tego pytania, gdyż apostoł Paweł również go nie zadaje. Święty Paweł wierzył, że niematerialna dusza jednostki mogłaby przekroczyć tę granicę, unikając rozpadu, nawet po końcu materialnego świata. Awangarda nie starała się jednak ratować duszy, lecz sztukę. Próbowwała tego dokonać za pomocą redukcji – ograniczając znaki kulturowe do absolutnego minimum, tak aby mogły być przemycane przez załamania, zwroty i ciągłe zmiany w kulturowych modach i trendach.

Ta radykalna redukcja tradycji artystycznej z konieczności antycypowała też skalę jej nadchodzącego zniszczenia, które miał przynieść postęp. Poprzez redukcję artyści awangardy zaczęli tworzyć obrazy, które wydawały im się tak ubogie, słabe i puste, że mogły przetrwać każdą możliwą historyczną katastrofę. W 1911 r., kiedy Wassily Kandinsky głosił w *O duchowości w sztuce* całkowitą redukcję malarskiej *mimesis*, każdego przedstawienia świata – redukcję, która ujawnia, że wszystkie obrazy są w gruncie rzeczy kombinacją kolorów i kształtów, starał się zagwarantować przetrwanie jego wizji malarstwa przez wszystkie przyszłe zmiany kulturowe, włączając w to nawet te najbardziej rewolucyjne. Świat reprezentowany przez obraz może zniknąć, jednak kombinacja kolorów i kształtów konkretnego obrazu przetrwa. W tym sensie Kandinsky wierzył, że wszystkie stworzone w przeszłości obrazy, jak i te, które dopiero powstaną, mogą być uznane za jego własne – ponieważ bez względu na to, czym te obrazy były, są lub będą, z pewnością pozostaną kombinacjami konkretnych kolorów i kształtów. Nie odnosiło się to wyłącznie do malarstwa, ale także do wszystkich innych technik artystycznych, w tym fotografii i kina. Kandinsky nie chciał stworzyć swojego indywidualnego stylu, ale raczej używał swoich obrazów jako metody kształtowania spojrzenia widza, która pozwoliłaby widzowi na dostrzeżenie niezmiennych elementów wszystkich możliwych artystycznych wariantów, powtarzalnych wzorów, będących podwalinami obrazów przemian historycznych. Co za tym idzie, Kandinsky rozumiał własną sztukę jako ponadczasową.

Nieco później *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza dokonał jeszcze bardziej radykalnej redukcji malarstwa do czystej relacji między obrazem a ramą, obiektem i polem kontemplacji, między jedynką a zerem. W gruncie rzeczy nie możemy uciec przed czarnym kwadratem, każdy obraz, który widzimy, jest jednocześnie czarnym kwadratem. To samo można powiedzieć o geście *readymade*, wprowadzonym przez Duchampa – wszystko, co chcemy wystawić, jak też wszystko, co zostaje wystawione, z góry zakłada ten gest.

Możemy więc powiedzieć, że sztuka awangardowa wytwarza obrazy transcendentalne, w kantowskim rozumieniu tego terminu – obrazy, które zawierają w sobie warunki niezbędne do pojawienia się i kontemplacji każdego innego obrazu. Sztuka awangardy jest nie tylko słabym mesjanizmem, ale również słabym uniwersalizmem. Nie tylko używa znaków zerowych, opróżnionych przez nadciągające zdarzenie mesjańskie, ale również manifestuje się poprzez słabe obrazy o słabej widzialności, które z zasady muszą zostać przeoczone, kiedy

stanowią część mocnych obrazów o wysokim poziomie widzialności, jak obrazy klasyczne albo te związane z kulturą masową.

Awangarda odrzuca oryginalność, ponieważ nie chce wynaleźć transcendentalnego, powtarzalnego, słabego obrazu, ale go odkryć. Oczywiście każde odkrycie tego, co nieoryginalne, było rozumiane jako oryginalne odkrycie. Podobnie jak w filozofii i nauce, również tworzenie transcendentalnej sztuki oznacza budowanie twórczości uniwersalistycznej, transkulturowej, gdyż przekraczanie granic czasowych jest właściwie tą samą operacją, co przekraczanie granic kulturowych. Każdy obraz tworzony w ramach możliwej do wyobrażenia kultury jest również czarnym kwadratem, ponieważ będzie wyglądać jak czarny kwadrat w sytuacji wymazania tejże kultury. Oznacza to, że dla mesjańskiego spojrzenia obraz taki zawsze już wygląda jak czarny kwadrat. Właśnie to sprawia, że awangarda jest prawdziwą szansą na uniwersalną, demokratyczną sztukę. Jednak ponieważ awangarda odniosła tak uniwersalny sukces tylko dzięki wytwarzaniu możliwie najsłabszego obrazu, uniwersalizująca siła awangardy jest siłą słabości i samozniesienia.

Awangarda jest jednak niejasna inaczej niż filozofia transcendentalna. Filozoficzna kontemplacja i transcendentalna idealizacja są operacjami nauczonymi tak, by przeprowadzali je filozofowie dla filozofów. Tymczasem transcendentalne obrazy awangardy są jednak pokazywane w tej samej przestrzeni artystycznej reprezentacji, co inne – używając filozoficznego terminu – obrazy empiryczne. Można rzec, że awangarda stawia empiryczność i transcendentalność na tym samym poziomie, pozwalając na ich porównywanie ujednoliconym, zdemokratyzowanym, nieuprzedzonym spojrzeniem. Awangardowa sztuka radykalnie poszerza przestrzeń demokratycznej reprezentacji, zawierając w niej to, co transcendentalne, co wcześniej było jedynie obiektem religijnego lub filozoficznego działania i spekulacji. Takie poszerzenie ma wymiar pozytywny, ale niesie też jednak pewne zagrożenia.

Z perspektywy historycznej, obrazy awangardowe udostępniają się spojrzeniu widza nie jako transcendentalne, lecz jako konkretne empiryczne obrazy, przejawiające konkretny czas i konkretny sposób myślenia ich autorów. „Historyczna” awangarda wytwarzała jednocześnie wyjaśnienie i wprowadzała niejasność: wyjaśnienie, gdyż ukazywała powtarzalne wzory obrazu stojące za zmianami w historycznych stylach i trendach; ale również niejasność, ponieważ sztuka awangardowa była prezentowana obok innej twórczości artystycznej w sposób, który pozwalał na (błędne) odczytanie jej jako konkretnego, historycznego stylu.

Można stwierdzić, że podstawowa słabość uniwersalizmu awangardy przetrwała aż do dziś. Awangarda jest przez dzisiejszą historię postrzegana jako wytwarzająca w historii sztuki obrazy silne, a nie te słabe, transhistoryczne i uniwersalne. W tym sensie uniwersalny wymiar sztuki, który awangarda próbowała ukazać, zostaje przeoczony, ponieważ zasłania empiryczny charakter odkrycia.

Nawet dziś na wystawach sztuki awangardowej można usłyszeć pytania typu: „Dlaczego ten obraz”, na przykład namalowany przez Malewicza, „wisi w muzeum, skoro moje dziecko też mogłoby coś takiego namalować?”. Z jednej strony taka reakcja na Malewicza jest oczywiście zrozumiała. Pokazuje ona, że prace tego artysty są przez szeroką publiczność odbierane jako obrazy słabe, nietrzymające standardów „sztuki wysokiej”. Z drugiej zaś strony konkluzja, do której zwiedzający wystawę dochodzą na podstawie tego porównania, jest błędna, myślą bowiem, że to porównanie dyskredytuje Malewicza, podczas gdy mogłoby pozwolić na docenienie ich dziecka. Rzeczywiście, Malewicz swą pracą otworzył sztukę na słabe obrazy – tak naprawdę na wszystkie możliwe słabe obrazy. To otwarcie może być zrozumiane tylko pod warunkiem, że samowymazanie Malewicza zostanie w pełni docenione, gdy jego obrazy będą postrzegane jako transcendentalne, a nie empiryczne. Jeżeli zwiedzający wystawę Malewicza nie umie docenić malarstwa swojego dziecka, to nie będzie też potrafił prawdziwie docenić otwarcia w polu sztuki, które umożliwia docenienie obrazów jego dziecka.

Sztuka awangardy jest nadal z założenia niepopularna, choć wystawia się ją w najważniejszych muzeach. Paradoksalnie jest ona z reguły postrzegana jako sztuka niedemokratyczna i elitarna, nie dlatego, że jest uznawana za silną, ale dlatego, że jest postrzegana jako słaba. Oznacza to, że awangarda jest odrzucana – lub raczej przeoczana – przez szerszą i demokratyczną publiczność właśnie za to, że jest demokratyczna; awangarda nie jest popularna, bo jest demokratyczna. Gdyby awangarda była popularna, nie byłaby już demokratyczna. Faktycznie, awangarda daje przeciętnej osobie możliwość odnalezienia w sobie artystki lub artysty, wejścia w pole sztuki w roli twórcy bądź twórczyni słabych, ubogich i nie do końca widocznych obrazów. Lecz osoba przeciętna z założenia nie jest popularna, uznaniem cieszyć się mogą jedynie celebryci oraz wyjątkowe i sławne osobowości. Sztuka popularna powstaje dla populacji złożonej z widzów. Sztuka awangardy jest tworzona dla populacji składającej się z artystów.

Powtarzanie słabego gestu

Oczywiście pojawia się pytanie o to, co się historycznie przydarzyło transcendentalnej i uniwersalistycznej sztuce awangardowej. W latach 20. sztuka ta była używana przez drugą falę ruchów awangardowych jako domniemana stabilna baza niezbędna do budowania nowego świata. Ten późnoawangardowy, świecki fundamentalizm uformował się w latach 20. Za sprawą konstruktywizmu, Bauhausu, Wchutiemasu itd., choć Kandinsky, Malewicz, Hugo Ball i inni liderzy wczesnej awangardy fundamentalizm ten odrzucali. Choć pierwsze pokolenie awangardy nie wierzyło w możliwość zbudowania stabilnego nowego świata na słabym fundamencie uniwersalistycznej sztuki, to cały czas było przekonane, iż dokonało najbardziej radykalnej redukcji i stworzyło prace o najbardziej radykalnej słabości. Wiemy jednak, że to było złudzenie. Nie dlatego, że ich obrazy mogły być słabsze, niż faktycznie były. Była to iluzja, ponieważ słabość tych obrazów została zignorowana przez kulturę. Co za tym idzie, z historycznej perspektywy obrazy te wydają się silne (dla świata sztuki) lub nieistotne (dla wszystkich innych).

Oznacza to, że słaby, transcendentalny gest artystyczny nie może zostać wytworzony raz na zawsze. Należy go raczej ciągle powtarzać, aby utrzymać dystans między tym, co transcendentalne, a tym, co empiryczne i widzialne, aby opierać się silnym obrazom zmiany, ideologii postępu i obietnicom wzrostu ekonomicznego. Samo przedstawianie powtarzalnych wzorców, które przekraczają historyczną zmianę, nie wystarcza. Trzeba ciągle powtarzać gest ujawniania tych wzorców – samo powtarzanie musi stać się powtarzalne, ponieważ każde takie powtórzenie słabego, transcendentalnego gestu jednocześnie generuje wyjaśnienie i wprowadza niejasność. Potrzebujemy więc dalszego wyjaśniania, które wprowadza dalsze niejasności itd. Dlatego właśnie awangarda nie może być zjawiskiem jednorazowym, musi być ciągle powtarzana, aby przeciwstawić się ciągłej zmianie historycznej i chronicznemu brakowi czasu.

Te powtarzalne i jednocześnie daremne gesty otwierają przestrzeń, która wydaje mi się jedną z najbardziej tajemniczych przestrzeni współczesnej nam demokracji. Sieci społecznościowe, takie jak Facebook, MySpace, YouTube, Second Life i Twitter, oferują globalnej populacji możliwość publikowania swoich zdjęć, filmików i tekstów, których nie sposób odróżnić od konceptualnych i postkonceptualnych dzieł sztuki. W pewnym sensie przestrzeń ta została po raz pierwszy otwarta przez radykalną, neoawangardową sztukę konceptualną lat 60. i 70. Bez redukcji artystycznych, wprowadzonych przez artystów tego

czasu, powstanie estetyki współczesnych sieci społecznościowych byłoby niemożliwe i nie byłyby one otwarte dla masowej i demokratycznej publiczności.

Sieci te charakteryzują masowa produkcja i umieszczanie słabych znaków o słabej widoczności – w opozycji do masowego tworzenia silnych znaków o wysokiej widoczności, które miało miejsce w XX w. Mamy dziś do czynienia ze zniesieniem mainstreamowej kultury masowej, którą wielu wpływowych teoretyków opisywało jako erę kiczu (Greenberg), przemysł kulturalny (Adorno) czy społeczeństwo spektaklu (Debord). Kultura masowa została stworzona przez rządzące, polityczne i komercyjne elity dla mas konsumentów i widzów. Współczesna zunifikowana przestrzeń kultury masowej przechodzi proces fragmentaryzacji. Gwiazdy nadal istnieją, ale nie świecą już tak jasno jak niegdyś. Dziś każdy pisze teksty i publikuje zdjęcia – ale kto ma czas, żeby je czytać i oglądać? Oczywiście nikt – lub jedynie mała grupa podobnie myślących współautorów, znajomych i krewnych. Tradycyjna relacja między twórcami a widzami ustalona przez kulturę masową XX w. została odwrócona. Kiedyś wybrane jednostki wytwarzały obrazy i teksty dla milionów czytelników i widzów, teraz miliony twórców wytwarzają teksty i obrazy dla widza, który praktycznie nie ma czasu ich obejrzeć i przeczytać.

W epoce klasycznej kultury masowej oczekiwano konkurowania o uwagę publiczności. Oczekiwano wynalezienia obrazu albo tekstu, który będzie tak silny, tak zaskakujący i tak szokujący, że będzie w stanie porwać masy, choćby na krótką chwilę. Andy Warhol nazywał to piętnastoma minutami sławy. Jednak w tym samym czasie artysta ten tworzył takie filmy, jak *Sleep* czy *Empire State Building*, które trwały po kilka godzin i były tak monotonne, że nie można było od widzów oczekiwać, że utrzymają uwagę przez cały czas. Filmy te są także dobrym przykładem mesjańskich słabych znaków, ponieważ mają nietrwały charakter, jak sen i architektura – wydają się zagrożone, postawione w apokaliptycznej perspektywie, gotowe do zniknięcia. Równocześnie filmy te w gruncie rzeczy nie wymagają niepodzielnej uwagi ani żadnego widza – zupełnie jak *Empire State Building* czy osoba, która śpi. Nieprzypadkowo oba filmy Warhola działają najlepiej w formie instalacji, gdzie są zapętlone, a nie w kinie. Zwiedzający wystawę może na nie popatrzeć przez chwilę lub w ogóle nie zwrócić na nie uwagi. To samo można powiedzieć o stronach mediów społecznościowych – można je odwiedzić lub nie. A jeśli ktoś zdecyduje się je odwiedzić, wtedy wizyta zostanie odnotowana jako taka, natomiast czas spędzony na patrzeniu na nią nie jest rejestrowany. Widzialność sztuki współczesnej jest słaba, wirtualna widzialność to apokaliptyczna

widzialność kurczącego się czasu. Satisfakcjonuje nas fakt, iż konkretny obraz może zostać zobaczony, a konkretny tekst – przeczytany, faktyczność czytania i pisanie staje się nieistotna.

Oczywiście internet może również stać się – i częściowo się staje – przestrzenią silnych obrazów i tekstów, które zaczęły go dominować. To dlatego właśnie młodsze pokolenia artystów i artystek są coraz bardziej zainteresowane słabą widzialnością i słabymi gestami publicznymi. Wszędzie obserwujemy powstawanie grup artystycznych, w których uczestnicy i widzowie to te same osoby. Grupy te tworzą sztukę dla samych siebie, czasem dla artystów z innych grup, jeżeli są one gotowe na współpracę. Ten rodzaj praktyki partycypacyjnej sprawia, że widzem można stać się tylko wtedy, gdy już jest się artystą, w innym przypadku dostęp do tych praktyk artystycznych jest niemożliwy.

Powróćmy do początku tego tekstu. Tradycja awangardowa posługuje się redukcją, produkując atemporalne i uniwersalistyczne obrazy oraz gesty. Jest to sztuka, która posiada i przedstawia świecką mesjańską wiedzę o tym, że świat, w którym żyjemy, jest światem krótkotrwałym, podatnym na ciągle przemiany, w którym życie każdego silnego obrazu jest z konieczności krótkie. Jest to również sztuka o niskiej widzialności, która może być porównana do niskiej widzialności życia codziennego. Nie jest to oczywiście przypadkowe, ponieważ życie codzienne może przetrwać historyczne załamania i zwroty właśnie dzięki swojej słabości i niskiej widzialności.

Dziś życie codzienne zaczyna prezentować się samo, komunikuje się poprzez projektowanie albo współczesne partycypacyjne sieci komunikacji. Odróżnienie prezentacji codzienności od samej codzienności staje się niemożliwe. Codziennosc staje się dziełem sztuki – nie ma już nagiego życia, lub raczej nagie życie zawsze prezentuje siebie jako artefakt. Działalność artystyczna jest dziś czymś, czym artystka lub artysta dzieli się ze swoimi odbiorcami na najbardziej wspólnym poziomie codziennego doświadczenia. Artysta dzieli się sztuką z odbiorcami tak, jak kiedyś dzielił się nią z religią czy polityką. Bycie artystą przestało być ekskluzywne i stało się codzienną praktyką – słabą praktyką, słabym gestem. Aby ustalić i utrzymać ten słaby, codzienny poziom sztuki, trzeba ciągle powtarzać artystyczną redukcję, opierać się silnym obrazom i uciekać przed *status quo*, które funkcjonuje jako stałe narzędzie wymiany tych silnych obrazów.

Na początku *Wykładów o estetyce* Hegel sugerował, iż w jego czasach sztuka należała już do przeszłości. Wierzył on, że w nowoczesności sztuka nie może już obwieszczać żadnej prawdy o świecie jako takim. Awangarda pokazała jednak, że sztuka ma jeszcze coś do powiedzenia o nowoczesnym świecie: może pokazywać jego tymczasowy charakter,

jego brak czasu; a przekroczenie tego braku czasu przez słaby, minimalny gest wymaga bardzo mało czasu albo w ogóle go nie potrzebuje.

Wykaz literatury

Agamben, Giorgio. 2009. *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Baudrillard, Jean. 2006. *Spisek sztuki*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Boris Groys (1947) – profesor estetyki, historii sztuki i teorii mediów w Centrum Sztuki i Mediów w Karlsruhe (Niemcy) i Global Distinguished Professor na Uniwersytecie Nowojorskim (NYU, USA). Jest autorem wielu tekstów i książek, między innymi: *Stalin jako totalne dzieło sztuki* (Warszawa 2010), *Wprowadzenie do anty-filozofii* (Warszawa 2012), *Art Power, Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from His Apartment* (2006), *The Communist Postscript* (2006), *Google: Words beyond Grammar = Google: Worte jenseits der Grammatik* (2011); *Under Suspicion: A Phenomenology of Media* (2012) i wielu innych.

CYTOWANIE: Groys, Boris. 2019. „Słaby uniwersalizm.” *Praktyka Teoretyczna* 2(32): 22-36

DOI: 10.14746/prt.2019.2.1

AUTHOR: Boris Groys

TITLE: The Weak Universalism

ABSTRACT: This essay is a discussion of the task of the avant-garde, and it presents it as an implication of Benjamin's weak messianism, as a „weak universalism” – a construction of democratic art. There is a similarity between the art of Malevich, Beuys, Warhol and internet art, which consists in efforts to build a transhistorical art pieces, which contains the conditions of possibility of all art pieces, but which is at the same time accessible to the widest public. This is the translation of the original text published „The Weak Universalism” in *e-flux magazine*, issue 15/2010.

KEYWORDS: avant-garde, weak messianism, weak universalism, modernity, Benjamin.