

Jan Voelker*

Obrniti in afirmirati avantgarde: nova paradigma politike¹

1.

Po Badiouju je »stoletje« čas, katerega leta lahko preštejemo na tri načine: kot »komunistično« stoletje – od prve svetovne vojne (1914–1918) do konca Sovjetske zveze, kot »totalitarno« stoletje – od leta 1917 do 1976, leta Maove smrti, ali pa kot liberalno stoletje, stoletje »zmage kapitalizma«, ki je trajalo zadnja tri desetletja, od sedemdesetih let naprej.² Kompleksnost tega okvira po eni strani izhaja iz konstelacije časovnic (štetij stoletja), po drugi pa iz notranjih antagonizmov. Kaj je torej *Stoletje*?³

Trojno štetje povzemamo po uvodnih vrsticah knjige, ki jo Badiou posveti »Stoletju«. Naš problem bi zato lahko zastavili bolj natančno ter se vprašali, kakšna je metoda knjige in s katero snovjo se ukvarja? Trojno štetje kaže, da namen knjige ni zgodovinski – Badiou zgodovine Stoletja ne namerava šteti kot *eno*. Prav tako nima namena *Dvajsetega stoletja* zvesti na *eno*, dve ali tri glavne teme. Nasprotno, knjiga se ne ukvarja le s politiko, ampak z vsemi štirimi pogoji, pod katerimi naj bi po Badiouju obstajala filozofija: umetnost, politika, ljubezen in znanost. Namesto objektivnega, zgodovinskega cilja, se Badiou torej osredotoča na štiri subjektivne razsežnosti in njihov soobstoj v »enem« stoletju. Vprašali bi se lahko, ali v tem sečišču štirih razsežnosti ne igra posebne vloge pojem avantgarde, saj združuje dve dimenziji, za kateri se zdi, da vendarle prevladujeta v okviru *Dvajsetega stoletja*, namreč umetnost in politiko.

163

¹ Članek temelji na predavanju v okviru podiplomske šole UNG in ZRC SAZU in bo v angleški različici objavljen v *Badiou and the Political Condition*, Marios Constantinou (ur.), Edinburgh University Press, Edinburgh, pred izidom.

² Alain Badiou, *Dvajseto stoletje*, prev. Ana Žerjav, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2005.

³ V nadaljevanju bom »Stoletje« pisal z veliko začetnico, s čimer bom poudaril njegovo lastnost imena za dispozicijo subjektivnih (in ne objektivnih) procesov.

Toda, če je pojem avantgardne umetnosti vezan na Stoletje in se z njim konča, kakšno vlogo v Badioujevi filozofiji igra takšna zgodovinskost? V zvezi s tem sta morda pomembna dva momenta: prvič, *Dvajsetemu stoletju* lahko pripišemo pomembno vlogo v celotnem Badioujevem delu, saj gre za eno redkih del, ki ne analizirajo neko sekvenco ali enega od pogojev, temveč v njem vsi štirje pogoji sovpadajo v eni posebni formuli. Ne le, da sta v tej formuli zelo pomembna pojma začetka in konca, ampak koncept sodobnosti igra ključno vlogo tudi pri pojmu avantgarde. Glede na to, da poskuša Badioujev filozofski pristop pojasniti pogoje naše sedanjosti, moramo vprašanje zastaviti na sledeči način: kaj za našo sedanjost pomeni dejstvo, da je v njej izginil prav pojem umetnosti, ki je svoja dela zasnovala na izvrševanju intervencij v sedanjost. Če je pojem avantgard na pomemben način povezan z umetnostjo in politiko, kakšen je potem pomen prekinitve te povezave v sedanjosti?

Lahko bi se namreč izkazalo, da je odsotnost pojma umetnosti, ki intervenira v sedanjost ter je povezana s specifičnim razumevanjem politike *prav tisto*, kar je v sedanjosti odsotno in kar to sedanjost opredeljuje. Obe vprašanji, vloga zgodovinskosti pri Badiouju in njegovo imanentno izhodišče v trenutni situaciji, se nagibata k združitvi: ponovna vzpostavitev singularnega izgubljenega pojma se izkaže za nalogo filozofa, ki obravnava sedanjo situacijo. Toda tudi v primeru te združitve odsotnosti načina subjektivacije ne moremo kar tako postaviti kot objektivno, razen če jo spremenimo v objekt neke zgodovine. Vprašanje torej ostaja odprto: zdi se, da se mora sodobna filozofija, ki išče pojem sodobnosti, nujno spopasti s koncem subjektivne (umetniško-politične) sekvence, v kateri je pojem sodobnosti igral ključno vlogo. Paradoks pa je v tem, da moramo zagotoviti, da ne bomo objektivirali konca načina subjektivacije – analizo njegove odsotnosti lahko opravimo le na podlagi subjektivnega stališča do sodobne situacije. Obe strani – snov in njena pomembnost za sodobno filozofijo – tako res postaneta eno, vendar ne z redukcijo na objektivirano zgodovino, o kateri bi lahko presojala filozofija, temveč na način težavnega subjektivnega razmerja.

To težavno dvojno razmerje – med sedanjostjo in (sedanjo) preteklostjo ter med soobstojem različnih resničnostnih postopkov – predstavlja pojem avantgarde. Ta pojem prikazuje tisto, kar bi v Badioujevi govorici lahko imenovali okvir hkra-

tne možnosti,⁴ nekakšno miniaturno obliko le-te: igra v igri, dialektika znotraj celostne postavitve, ki je pri Badiouju, kot bomo videli, nedialektična. V pojmu avantgarde lahko torej najdemo filozofski koncept, v katerem ne dosežemo le neke specifične zgodovinskosti subjektivacije, temveč skupaj z njo tudi specifično filozofsko intervencijo, v kateri se za določen resničnosti postopek izkaže, da je povezan z nekim drugim postopkom. Tako kot preteklost ni zgolj preteklost, tako tudi politika ni vedno le politika.

2.

Namesto historičnega branja stoletja se Badiou loti filozofske meditacije o tem, »kaj se je v njem mislilo.«⁵ Badiou zavrne kategorijo sodbe – s katero bi podal posplošeno razlago dogajanj – ter se raje osredotoči na razne oblike subjektivacije, ki so potekale v Stoletju. Misli Stoletje na ta način pomeni razumeti ga izhajajoč iz njegovih »imanentnih pozivov«⁶ oziroma iz deklaracij, ki jih je Stoletje dalo o samemu sebi. Poudarek na subjektivaciji torej ne pomeni objektivnega prikaza oblik subjektivacije, temveč govori o načinu, na katerega je bilo stoletje subjektivirano. *Dvajseto stoletje* razloži, »kako je bilo stoletje subjektivna kategorija za same akterje.«⁷ Dvajseto stoletje je torej ime, ki lebdi med procesi subjektivacije, ki jih je ustvarilo samo Stoletje.

Badiou začrta neke vrste diagonalo, ki povezuje različne procese subjektivacije. To mu omogoča postaviti osrednjo hipotezo: Stoletje se je uklanjalo »strasti do realnega.«⁸ To strast najprej sproži obsedenost z novim začetkom, ki je obenem konec starega. Stoletje konča 19. stoletje in hoče biti novost: »19. stoletje je napovedovalo, sanjalo, obljubljal, 20. stoletje pa je izjavilo, da dela, in sicer tu in zdaj.«⁹ Končni cilj vseh njegovih projektov je uresničenje želje po stvaritvi novega človeka: »V bistvu je 20. stoletje od določenega trenutka dalje mučila ideja

⁴ Cf. Alain Badiou, »Manifest za filozofijo«, v: *id.*, *Ali je mogoče misliti politiko?; Manifest za filozofijo*, prev. Rado Riha in Jelica Šumič-Riha, Založba ZRC, Ljubljana 2004, str. 87.

⁵ Alain Badiou, *Dvajseto stoletje*, str. 12.

⁶ *Ibid.*, str. 15.

⁷ Badiou je podrobnejšo razlago podal na svojem seminarju o Stoletju. Neavtorizirani prepis najdemo na naslovu www.entretemps.asso.fr/Badiou/98-99.htm.

⁸ Alain Badiou, *Dvajseto stoletje*, str. 50.

⁹ *Ibid.*

o spremembi človeka, o kreaciji novega človeka. [...] Kreacija novega človeka vedno zahteva uničenje starega.«¹⁰

Struktura Stoletja se razgrne prav s to željo po stvaritvi novega človeka. Po eni strani gre za nasprotja (začetek in konec, nihilizem in afirmacija), po drugi pa so nasprotja združena. Stoletje je zaznamovano z »disjunktivno sintezo« (Badiou si ta pojem sposodi od Deleuza), nedialektičnim razmerjem, ki nenehno napeljuje k nasilnim poskusom nadomestiti »manjkajočo konjunkcijo« in je »kot neka-kšna prisiljena dialektična vez na mestu antidialektike«.¹¹ Stoletje tako konstituira struktura antagonizma, ki kot njegovo poglavitno figuro ustvari Dvoje, pri čemer se lahko konflikti rešujejo le z nasiljem. To je razlog, zaradi katerega je vojna ena od osrednjih paradigem Stoletja.

V ta okvir sodijo tudi avantgarde kot umetniška gibanja. Badioujevo rekonstrukcijo avantgard lahko razumemo kot »disjunktivno sintezo« Stoletja v malem, saj združuje umetnost in politiko, pa tudi prisotnost umetnosti z njeno ukinitvijo.

Badiou ne uporablja pojma »avantgarda«, da bi označil vso umetnost Stoletja, temveč da bi poimenoval obliko subjektivacije na polju umetnosti nasploh. Ne gre torej za pojem, ki bi ga lahko uporabljali le za določena gibanja v umetnosti. V tem pomenu avantgardizem označuje umetniško delo, ki nasprotuje klasičnemu estetskemu imperativu lepe forme. Toda ker je antiklasična gesta v nasprotju s splošnim pojmovanjem »naravne norme«, prelamlja tudi s celo vrsto norm, ki še zdaleč ne zadevajo zgolj umetniškega področja. »Zato avantgarde niso samo estetske 'šole', temveč postanejo družbeni pojavi, reference mnenja[.]«¹² Za avantgardo je značilno, da prelomi z normo same umetnosti, zato osrednje vprašanje postane definicija umetnosti kot takšne. Ker jih definira ekscesivno prekoračevanje mej umetnosti, avantgard ne moremo razumeti zgolj kot pojava v polju umetnosti.

Avantgarde, kot poudari Badiou, so vedno organizirane in to v strogem, skorajda »vojaškem« smislu. Ta »pogosto zelo sektaška dimenzija že splete neko, vsaj alegorično vez med umetniškimi avantgardami in politiko (kjer se komunistične

¹⁰ *Ibid.*, str. 18–19.

¹¹ *Ibid.*, str. 50.

¹² *Ibid.*, str. 163.

partije tudi sicer predstavljajo kot avantgarde ljudskih množic)«. ¹³ Avantgarde s politiko sprva združi volja do kolektivne eksistence, ki bo vzpostavljena v sedanjosti kot prelom z obstoječim stanjem stvari.

Zaradi njihove usmerjenosti k prisotnosti umetnosti kot živahni prisotnosti v sedanjosti Badiou avantgarde vsaj v izhodišču razume kot romantične figure v nasprotju s klasičnim pojmovanjem umetnosti. V tem kontekstu se Hegel po Badiouju izkaže za bolj klasično kot romantično figuro, saj razvpiti konec umetnosti pomeni predvsem, da umetnost ne more več adekvatno prikazovati ideje, obenem pa nakaže esencialistično pojmovanje umetnosti kot nečesa, kar mora doseči določeno popolnost (katere norma je bila določena v preteklosti). Umetnost je tako razumljena na objektivni način, s čimer se ukine tudi razlika v časih: za klasicizem »ni nobene razlike med prihodnostjo umetnosti in njeno preteklostjo«, saj mora sedanjost umetnosti doseči svojo preteklo popolnost; na drugi strani pa avantgarde »trdijo, da je umetnost najvišji cilj subjekta«, s čimer postavijo »ontološko vprašanje umetnosti 20. stoletja« ki je prav »vprašanje sedanjosti«. ¹⁴

Preden se posvetimo proizvodnji sedanjosti si lahko v spomin priključimo tri »sheme«, ki jih je Badiou razvil v *Malem priročniku o inestetiki*. To so sheme, po katerih je bilo – vse do sedaj, saj 20. stoletje ni zmoglo izumiti novih – mišljeno razmerje med resnico in umetnostjo. Prva, *didaktična* shema, ki jo Badiou povezuje s Platonom, umetnosti ne pripisuje nobene resnice. ¹⁵ Umetnost nam lahko pomaga vzgajati subjekte, toda njeni poskusi imitiranja resnice so nevarni za skupnost. Drugo, prvi nasprotno shemo Badiou imenuje *romantična*. V skladu z njo naj bi bila le umetnost zmožna resnice, kar pomeni, da je naloga vzgoje zdaj povsem prepuščena umetnosti. Poleg njiju obstaja še tretja, vmesna shema, ki posreduje v sporu. *Klasična* shema, ohlapno povezana z Aristotelom, trdi, da umetnost nima razmerja do resnice, zato pa služi terapevtski funkciji. Danes so vse tri shema nasičene: didaktizem »z zgodovinskim in državnim izvajanjem umetnosti v službi ljudstva«, romantizem »z deležem čiste obljube«, klasicizem pa »z zavestjo o sebi, ki mu jo podeljuje celotno razvitje te-

¹³ *Ibid.*, str. 164.

¹⁴ *Ibid.*, str. 166.

¹⁵ Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, prev. Suzana Koncut, Društvo Apokalipsa, Ljubljana 2004, str. 9.

orije želje«. ¹⁶ Nasičenje je učinek 20. stoletja, v katerem je avantgardam spodletel poskus vzpostavitve nove sheme, ki bi združila didaktizem in romantizem. Badiou avantgarde torej umesti med dve shemi, katerih nasprotje poskušajo premestiti: v didaktičnem smislu umetnost na in po sebi ne premore resnice, v romantičnem pa so njeni postopki kljub temu absolutni. Nemogoča povezava, ki jo poskušajo ustvariti avantgarde, predstavlja še eno obliko disjunktivne sinteze kot osrednje figure stoletja.

V *Malem priročniku* Badiou ostaja kritičen do avantgard. Trdi namreč, da dvolična konfiguracija avantgard vodi v medsebojno nevtralizacijo njihovih namenov:

Revolucionarna didaktičnost jih je obsodila zaradi deleža romantičnosti v njih: skrajnega levičarstva popolnega uničenja in zavesti o sebi, oblikovane *ex nihilo*, nezmožnosti za široko akcijo, razdrobljenosti na skupinice. Hermenevitični romantizem jih je obsodil zaradi deleža didaktičnost v njih: revolucionarne afinitete, intelektualizma, prezira do države. ¹⁷

Avantgardam je torej spodletelo, zato Badiou predlaga vzpostavitev nove sheme, ki bi umetnosti zagotovila takó »imanenco« – resnice so imanentne njenim postopkom – kot »singularnost« – te resnice pripadajo zgolj področju umetnosti. Po Badiouju romantizem priznava imanenco, ne pa tudi singularnosti, medtem ko v didaktizmu obstaja singularnost, a ni imanence. Naposled pa gre »klasicizmu zgolj za to, kar neka resnica izsili v imaginarnem v obliki verjetnosti«. ¹⁸ To pomeni, da romantična shema umetnost dojema kot proces imanentnega razvoja resnice, a ker ni singularnosti, je v umetnosti prikazana (edina) resnica, filozofija pa jo pomaga izročiti. V didaktični shemi je resnica zunanja, ne pa imanentno razvita, zato pa lahko govorimo o singularnosti v razmerju med resnico in umetnostjo, saj umetnost in filozofija izvršujeta drugačni nalogi. Le umetnost lahko resnico prikazuje kot dozdevek.

Badiou te nove sheme ne poveže z avantgardami. Vendar pa bi morala nova shema didaktizem in romantizem združevati vzporedno z avantgardami: iz didaktizma bi bilo nujno ohraniti in prečistiti singularnost, iz romantizma pa poj-

¹⁶ *Ibid.*, str. 16.

¹⁷ *Ibid.*, str. 17.

¹⁸ *Ibid.*, str. 18.

movanje imanence. Poleg tega bi bila ta shema soočena z istim nasprotnikom – tako kot avantgarde bi morala biti po svojem bistvu antiklasicistična. Vendar pa bi se morala nova shema bistveno razlikovati od poskusa avantgard, ki so obe shemi združile na način »disjunktivne sinteze«, kar je povzročilo »absolutnost ustvarjalnega razdejanja«. ¹⁹ Nova shema bi morala preseči to pozicijo.

Lahko pa bi šli še korak naprej in novo shemo označili za obrat romantične: v romantizmu neskončna ideja sestopi v čutno, po Badiouju pa je umetnost »čutna stvaritev ideje«, ²⁰ s čimer ohranja vidik imanence, ki ga romantična shema pripiše umetnosti (resnica se razvije v umetnosti), zato pa obrne razmerje med umetnostjo in resnico: resnica v čutnem ni *razkrita*, temveč so v čutnem resnice *proizvedene*. S tem je vpisana singularnost, saj so te resnice zdaj resnice umetnosti, resnica pa ni več ena sama.

Kaj pa didaktična shema? V predgovoru k *Logikam svetov* Badiou kot primere umetniškega resničnostnega postopka navaja podobe. V nasprotju s Platonom pravi:

Iz tega sledi, da naslikati žival na jamsko steno – kot v Platonovem mitu, a obrnjeno na glavo – pomeni pobegniti iz jame in se povzpeti k luči Ideje. Prav to spregleda Platon: podoba je tu nasprotje sence. Izpričuje Idejo v raznoliki nespremenljivosti njenega slikovnega znaka. Nikakor ne gre za sestop Ideje v čutno, temveč za čutno stvaritev Ideje. ²¹

Nova shema je torej tudi obrat didaktične: ohrani vidik singularnosti (umetnost ima edinstveno razmerje do resnice), toda resnice umetnosti so koekstenzivne z materialnim postopkom, kar pomeni, da mu niso več zunanje. Z vpisom imanence se torej spremeni singularnost razmerja: obstajajo specifično umetniške resnice.

169

Badioujev antiklasicizem pa lahko navsezadnje razumemo tudi kot obrat klasicizma. Četrta shema poskuša vzpostaviti koncept umetnosti, v skladu s katerim naj bi se umetnost vzpostavila kot postopek resnice, ki ideje ne materializira v obliki reprezentacije, ampak jo s prezentacijo singularnih resnic v materialnem smislu imanentno konstruira. V izrazju *Logik svetov* bi to morali povezati s pre-

¹⁹ *Ibid.*, str. 17.

²⁰ Alain Badiou, *Logiques des Mondes, L'être et l'événement 2*, Seuil, Pariz 2006, str. 27.

²¹ *Ibid.*

hodom pojava iz neeksistence v eksistenco. Klasicistični pristop – njegov klasični medij je katarza – umetnost zvede na »terapevtsko« sredstvo oziroma etično orodje. Toda antiklasicizem, ki umetnost poveže z imaginarnim, ne odpravi niti etike niti vprašanja podobe, temveč obrne njun smisel. Navedek iz *Logik svetov* kaže, da je žival na zidu po Badiouju prej slikovni znak kot podoba. Morda jo lahko razumemo celo kot slikovno formulo. To formulo lahko na nek način beremo tudi kot obrat podobe – če upoštevamo, da je Badioujeva obravnava umetnosti v veliki meri usmerjena k reprezentacijski funkciji podobe, kar je šele nedavno postalo ključni element njegove kritike sodobne situacije. Tu lahko odkrijemo izvor Badioujeve teorije filma: v »lažni« jamski poslikavi, ki je – če jo pravilno razumemo – formula in ne reprezentacija. Film podobi znova pripiše lastnost nereprezentabilnosti in je zato primeren medij prehoda »nečiste« ideje.²²

Poleg tega obrat romantične sheme utre pot etiki neskončnosti v nasprotju z izrazom neskončnega na področju končnega, ki ga vzdržuje romantizem. Nova shema umetnost raje razume kot proces produkcije realnih neskončnosti, tako da bi se morala tudi vsaka etika osredotočati na te neskončnosti, ne pa podrežati umetnost oskrbovanju z dobrinami. Negacija klasične sheme torej vključuje dvojni obrat didaktične in romantične sheme, pri čemer združuje formulo in produkcijo neskončnega.

Na tej točki se lahko vrnemo k vprašanju avantgard in njihovi produkciji sedanosti. Če lahko 21. stoletje razumemo kot Stoletje po neuspehu avantgard, potem je naloga sedanosti – izum nove sheme – nekoliko bolj zapletena. Naloga sedanosti je namreč z neuspehom avantgard povezana v dveh pomembnih ozirih: 1) spopasti se mora s pojmom sodobnosti, ki ga implicirajo avantgarde; 2) vzpostaviti bo morala tesnejšo antiklasicistično povezavo med didaktizmom in romantizmom, kot so jo bile zmožne avantgarde. Toda kombinacija umetnosti in resnice v skladu s paradigama imanence in singularnosti se mora 3) soočiti z vprašanjem vzgoje, ki jo Badiou razume kot »tretji člen vozla« med umetnostjo in politiko.²³ Vzgoja je lebdeča tema, ki je povsem neodvisna od zaporedja in nasičenja shem.

²² Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, str. 112–126.

²³ *Ibid.*, str. 13.

Začnimo s pojmom sodobnosti ter se vrnimo k *Dvajsetem stoletju*, v katerem Badiou nadaljuje z raziskavo razmerja avantgard do njihovega koncepta sodobnosti. Izkaže se, da je ta pojem v svojem bistvu razcepljen. Čeprav avantgarda cilja na »čisto sedanost« in se »bolj kot na delo osredotoči na dejanje«,²⁴ s čimer se zaplete v spiralo večnega ponavljanja začetka, mora intenzivnosti začetka kot protiutež postaviti konec kot »formulo«. ²⁵ Formula je lahko teorija, manifest, deklaracija ali komentar. Badiou poudarja, da manifest »priča o nasilnem pritisku, ki poskuša realnemu podvreči vse moči oblike in dozdevka«. ²⁶ Ni naključje, da je Badiou sam napisal dva manifesta za filozofijo (v *Dvajsetem stoletju* celo omenja svoj *Manifest za filozofijo*, napisan leta 1989) ter *Manifest afirmacionizma*, ki ga – kot bomo videli – lahko razumemo kot neposredno teoretsko konsekvenco analiz avantgard.

Po Badiouju manifest odpira dialektiko med realnim umetniških intervencij v sedanost, torej dejanjem, ter prihodnostjo tega dejanja. S svojim programskim značajem, nadaljuje Badiou, manifesti razširjajo dejanje v prihodnost. A vendar gre za nebitveno, navidezno razširitev, saj manifesti iznajdejo prihodnost realnega prisotnosti, ki je ne morejo imenovati. Pri deklaraciji, manifestu ali programu je na delu »retorika, ki vzdržuje s tem, kar se dejansko zgodi, le razmerje ovoja in zaščite«; ta jezikovna zaščita »realno sedanost [ovije] v fiktivno prihodnost«. ²⁷ V tem smislu moramo manifest razumeti kot materialno oporo ubežnega dejanja sedanosti. To spominja na Lacanov izrek, po katerem ima resnica strukturo fikcije, na katerega se pogosto sklicuje Badiou in ki implicira tudi, da je retorični moment, ki ga izpričujejo avantgarde, pravzaprav strukturni moment vsakega postopka resnice: strukture deklaracije v izjavi »ljubim te« v pogoju ljubezni, v politiki je to lahko slogan, v znanosti dostopnost rezultatov za vsakogar. To je skupna struktura, skupen razcep.

171

Funkcija manifesta v kontekstu avantgard je predvsem povezati določeno pojmovanje umetnosti s politiko. V politiki lahko namreč koncept partije razumemo prav kot programskost emancipatoričnega dogodka, njegovo zavetje pred

²⁴ Alain Badiou, *Dvajseto stoletje*, str. 167.

²⁵ *Ibid.*, str. 168.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, str. 170–171.

izničenjem v običajni situaciji.²⁸ Toda tako v politiki kot v umetnosti se dejanje in njegovo retorično ovitje²⁹ bistveno razlikujeta. Program ne izraža dejanja v smislu njegovih namenov ali njegovega realnega. Je njegov kontrapunkt, brez katerega bi slabotno dejanje izgubilo svojo čistost. Dejanje je čisti prelom, čisti začetek – zaradi svoje čistosti pa je tudi ogroženo. Zato potrebuje deklaracijo, ki mora priti od zunaj. Prelom brez deklaracije ne more obstati, prav kakor deklaracija ne more obstati brez preloma, ki ga razglaša.³⁰ Deklaracija torej ni govorno dejanje, saj razglasi točko v realnem, ki sama po sebi ne more obstajati. Obe strani – točka in njena deklaracija – spadata skupaj, a nobena od njiju svoje identitete ne najde sama v sebi.

Tudi če gre le za prelom, ki se še ni zgodil in se morda sploh ne bo, obstaja prek deklaracije. Dejanje in deklaracija sta dela produkcije sedanjosti. Toda politiko in umetnost ne povezuje le deklaracija, ampak tudi pomembnost preloma: umetnost, ki prelamlja s pravili običajnega, je po definiciji več kot umetnost (kot jo običajno definiramo), politika pa ni le ime vztrajne in dejanske politike, ampak tudi (generičnega) postopka politike, ki je del umetnosti in del dejanske politike (skupen z njo). Politika tako postane, kot pravi Badiou v svojih predavanjih, »generično ime začetka.«³¹ Prelom povezuje politiko in umetnost v proizvodnji sedanjosti: »Ljudi priključi emancipatoričnim politikam ali sodobnim umetnostim le dokaz, da se proizvaja sedanjost.«³²

Naj povzamem: avantgarde poudarjajo pojem sedanjosti z namenom produkcije novega začetka ali nove sedanjosti s prelomom z dano situacijo. Čistost tega začetka je lahko dosežena le z njegovim razcepom na dejanje in njegovo začasno zavetje. Avantgarde so tako tesno povezane s političnimi idejami Stoletja, kar pomeni, da lahko politiko razumemo kot poimenovanje koncepta radikalno novega začetka, morda pa je sama »avantgarda« strukturni moment, skupen tako umetnosti kot politiki Stoletja. Pomembno je poudariti, da ta presek ne določa

172

²⁸ Cf. Badioujeva predavanja o *Stoletju* (2) (neavtorizirani prepis): www.entretemps.asso.fr/Badiou/99-00.1.htm.

²⁹ Ta izraz Badiou uporablja v svojih predavanjih. Kot koncept ga razvije v *Logiques des mondes*, str. 139–142.

³⁰ Cf. Badioujeva predavanja o *Stoletju* (2).

³¹ *Ibid.*

³² Alain Badiou, *Dvajseto stoletje*, str. 171.

umetnosti in politike – je paradoksnost dejstva, da obe po svoji definiciji prese-gata sami sebe.

Prav na tem mestu – presežnem namenu proizvodnje nove sedanjosti – Badiou svojo argumentacijo preusmeri k obravnavi naše lastne sedanjosti, ki naj bi jo določala prav »odsotnost sleherne sedanjosti v smislu realne sedanjosti«. ³³ Badiou trdi, da smo sredi neke vrste deaktiviranega klasicizma, ki ne omogoča no-vega začetka in ki sanje o prihodnosti zavrača kot nekoristne. Prav zato – zaradi njihovega pojma sedanjosti – moramo znova premisliti ravno antiklasicizem avantgard.

3.

Badioujevi premisleki o avantgardah se tako skorajda neopazno prikažejo v dru-gačni luči. Usmerijo se k situaciji sedanjosti v času po avantgardah in umetni-ško-političnem vozlu, ki so ga predstavljale. Iz vidika pojma sedanjosti, ki so ga skovale avantgarde, se bomo torej posvetili vprašanju manjkajoče sedanjosti v naši situaciji, ki nastane po Stoletju.

Ta vidik Badiou privzame v več objavljenih osnutkih za *Manifest afirmacioniz-ma*. ³⁴ Naš čas naj bi bil potopljen v mešanico ekspresionizma in nadutega stiliz-ma. V puščavi, ki je nasledila Stoletje, ne najdemo niti neuspešnih avantgard, ki bi nadaljevale boj. Namesto njih

v vseh umetnostih vladajo figure egoistične in komunitaristične izraznosti, kar ni nič drugega kot propadajoči didaktični romantizem, nekakšna avantgarda brez

³³ *Ibid.*

³⁴ V nadaljevanju se v glavnem sklicujem na »Third Sketch of a Manifesto of Affirmationist Art«, v: Alain Badiou, *Polemics*, prev. Steven Corcoran, Verso, London, New York 2006, str. 133–148. [Cf. slov. prev.: Alain Badiou, »Tretji osnutek za manifest afirmacionizma«, prev. Suzana Koncut, *Maska* 3–4/2004, str. 5–8.] Zgodnejša verzija je bila izdana leta 2002 pod naslovom »Esquisse pour un premier manifeste de l'affirmationisme«, v: Ciro Giordano Bruno (ur.), *Utopia 3, La question de l'art au 3e millénaire*, Sammeron, Germs 2002, str. 13–32. Upoštevamo lahko še eno verzijo: »Fifteen Theses on Contemporary Art«, Tobias Huber, Marcus Steinweg (ur.), *Inästhetik*, No. 0, Diaphanes, Zürich, Berlin 2008, str. 11–26. Tudi Badioujevo predavanje »Art + Politics« leta 2008 v Berlinu bi lahko razumeli kot novo različico. Kolikor vem, je predavanje dosegljivo le v obliki posnetka, objavljenega na spletnem naslovu <http://www.youtube.com/watch?v=C-viUxnlbQ4>.

avantgarde. Po svoje tvori par z obnavljajočo se pompoznostjo. Pompoznost ponuja silovit tehnologiziran afekt in veličastni dekorativni stil [...].³⁵

Postmoderna je zmožna le šibkega antiklasicizma, nadaljuje Badiou. Je izraz antiklasične oziroma subjektivne forme, a s tem, ko se opira na kategorijo forme, po svoji strukturi ostaja romantična. Zdi se, da je današnja sceno mogoče zvesti na alternativo med »cirkuškimi igrami« športa in kulturne industrije na eni strani in »siromašno sofisticiranostjo« na drugi.³⁶ Slednje, ki prevzame obliko sofisticirane umetnosti telesnega izraza, lahko razumemo kot zrcaljenje (ali izraz) kroženja podob v obliki blaga. Umetnost je po prevladujočem dojemanju danes tesno povezana s kulturno industrijo. Badiou prevladujoči koncept umetnosti danes opredeli kot »romantični formalizem«: romantičen je, ker se oklepa telesa, formalističen pa je zaradi svojega prepričanja, da se lahko posamezna forma izloči iz množičnega trgovanja s formami.³⁷ Oba elementa tvorita par: romantični formalizem si prizadeva nasprotovati obsceni pompoznosti, toda njegove postavke temeljijo na eskapizmu, njegovi poskusi ubežati trgu in njegovemu cirku su pa ju pomagajo vzdrževati. Komercialno kulturno industrijo ali umetnost »pompoznosti« lahko razumemo tudi kot neoklasicizem, kot Badiou pojasni v neki opazki v *Pogojih*.³⁸ Neoklasicizem in romantični formalizem tvorita dvojico sodobnosti, podobo sedanjosti. Na eni strani gledamo igre imperija, v katerem je heroj »Ubijalec, mučiteljski *serial killer*[,] sprevrženi gladiator«, na drugi strani pa »domnevno singularne inscenacije etničnih ali jazovskih partikularnosti«.³⁹

Vzporedno s klasicistično shemo bi lahko to razlago razširili ter pompoznemu neoklasicizmu pripisali povezovanje umetnosti (kot kulture) s področjem imaginarnega ter njeno podreditev polju etike. Zdi se, da je vse, kar nam je preostalo »telesa in govornice«⁴⁰ in da je vse, kar lahko naredimo to, da se prilagodimo dani situaciji. Da pa bi s to situacijo lahko prelomili, Badiou predlaga filozofsko

³⁵ Alain Badiou, »Esquisse pour un premier manifeste de l'affirmationisme«, str. 18; *cf. id.* »Tretji osnutek za manifest afirmacionizma«, str. 5.

³⁶ Alain Badiou, »Tretji osnutek za manifest afirmacionizma«, str. 6.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Cf.*: »Težavnost tega namena pa je v tem, kako se izogniti neoklasicističnemu stilu, pompoznemu stilu tistih, ki hočejo zapolniti to praznino s klavnimi razmišljanji o etiki.« Alain Badiou, *Pogoji*, prev. Samo Tomšič in Ana Žerjav, Založba ZRC, Ljubljana 2006, str. 60.

³⁹ Alain Badiou, »Tretji osnutek za manifest afirmacionizma«, str. 6.

⁴⁰ *Cf.* Alain Badiou, *Logiques des mondes*, str. 9.

gesto, ki bi jo lahko imenovali afirmativna intervencija:⁴¹ vrnitev k avantgardam in reafirmacija njene afirmativne geste oziroma afirmacija afirmacionizma umetnosti 20. stoletja. Takšen obrat avantgard bi moral zadostiti dvema ciljema: prvič, odpreti bi moral novo anti(neo)klasicistično fronto, in drugič, zoperstaviti se »izrojenemu didaktičnemu romantizmu«. Na podlagi tega lahko rečemo, da je antiklasicizem nove sheme sestavljen iz afirmativnega obrata avantgard, ki zavzame ideološko stališče, ki se razlikuje od preobrazbe avantgarde v pompoznost. Takšna afirmativna intervencija avantgardo razcepi na progresivni in regresivni del, pri čemer slednjega predstavlja sodobna paradigma umetnosti, prvemu pa grozi izginotje. Razcep avantgarde pa obenem seveda udejanji njeno notranje načelo – strategijo vzdrževanja šibkih točk, ki jim grozi izginotje. To je tudi razcep, ki nastane med podobo in formulo:

Radi bi razkrili genealogijo neke aksiomatike. Aksiomatike, ki postavlja naslednje: ob zori stoletja moramo umetniško voljo znova obrniti k njeni netelesni strogoosti, njenemu antiromantičnemu hladu, odtegovalnim operacijam, s katerimi ostaja v največji bližini tistega realnega brez podob, ki je edini razlog umetnosti.⁴²

Badiou navede seznam umetnikov, ki tvorijo »afirmativno konstelacijo«, med katerimi so Brecht, Pessoa, Picasso in Schönberg. »Ti, pogosto osamljeni umetniki so počasi gradili konfiguracije, ki so čitljive šele danes.«⁴³ Da so šele danes postale čitljive, je posledica obrata perspektive. Dejstvo, da Badiou svoj kratek spis naslovi kot Manifest, moramo razumeti na način, na katerega je manifest deloval pri avantgardah – kot retorično oziroma fiktivno zavetje točke v realnem, ki ji zaradi njene krhkosti grozi izginotje. To pa jo povezuje s prihodnostjo. Povezavo implicira tudi slovnična oblika manifesta, ki temelji na imperativih, kar ji daje deklarativni značaj. Badioujev manifest nima reprezentacijske funkcije – ne moremo ga brati kot razlago nečesa, kar se je dejansko že zgodilo. Njegova vnazajšnje-vnaprejšnja berljivost razkriva še eno prednost manifesta,

⁴¹ V zgoraj navedenem besedilu iz *Pogojev*, naslovljenem »(Pre)obrat filozofije same«, ki je samo neke vrste manifest, Badiou zavrača splošno mnenje, da je filozofija obtičala med lastno zgodovinskostjo in pričakovanjem nekakšnega skrivnostnega prihoda. Filozofija se ne bi smela utemeljevati v lastni zgodovini, temveč bi morala delovati in misliti imanentno – ne bi smela dovoliti, da ji sodi lastna zgodovina, ampak bi morala sama presoјati o njej. Cf. Alain Badiou, *Pogoji*, str. 59–82.

⁴² Alain Badiou, »Tretji osnutek za manifest afirmacionizma«, str. 7.

⁴³ *Ibid.*, str. 6.

njegovo sposobnost nuditi retorično zavetje, ki retroaktivno zajame točko v realnem. Ta nikakor ni izmišljena, potrebuje pa deklaracijo, ki je obenem že ena njenih posledic. Ne le, da manifest tej točki odpira prihodnost, ampak udejniti to točko v preteklosti *kot* manjkajoči točko v sedanjosti. Deklaracija njene odsotnosti je tako njena afirmacija v sedanjosti kot njena retroaktivna stabilizacija. Paradoksalno bi lahko rekli, da prihodnost avantgard leži v preteklosti, ki jo bodo šele pridobile. Ne gre za preteklost, prihodnost ali sedanjost nasploh, temveč za *neko* določeno sedanjost *neke* preteklosti, ki odpira *neko* prihodnost. Obrat avantgard temelji na njihovem razcepu, ki diferencira njihovo časovnost. Odločilno razliko najdemo v položaju prosto lebdeče teme vzgoje. Posredno lahko sklepamo, da je ta tema odločilna pri postavitvi obrata (kot ideološkega nasprotja »izrojenega didaktičnega romantizma«) na novo raven. V Badioujevem pojmovanju filozofskega razumevanja umetnosti je vzgojna funkcija prevzeta iz didaktične sheme:

Umetnost je vzgojna preprosto zato, ker proizvaja resnice in ker »vzgoja« ni nikoli (razen v zatiralskih in sprijenih montažah) pomenila nič drugega kot to: razmestiti vednosti tako, da lahko kakšna resnica v njih naredi luknjo.

Umetnost ne vzgaja za nič drugega kot za lastno eksistenco. Gre zgolj za to, da *srečamo* to eksistenco, kar pomeni: da mislimo *neko* mišljenje.⁴⁴

Na podlagi razprave o avantgardah lahko sklepamo, da ima umetnost posebno vzgojno funkcijo v navezavi na politiko, saj je njena naloga ustvariti nove oblike čutnega.⁴⁵

⁴⁴ Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, str. 19.

⁴⁵ V verjetno najboljšem članku o vprašanju inestetike Elie During postavi tezo, podobno moji: »'Inestetika' ne prinaša teoretskega protislovja ali zagate (kakor pravi Rancière) v tolikšni meri kot skrb za etično in politično učinkovitost umetnosti. Gre ji za potencialno vzgojno umetnost. Badiou stavi na to, da umetnost ni le zmožna proizvesti imanentne resnice, ampak da umetnost *uč*i resnico. [...] Kljub tej 'latentni estetiki' inestetika ni še ena estetika več, ampak je slogan.« Cf. Elie During, »How Much Truth Can Art Bear? On Badiou's 'Inaesthetics'«, *Polygraph* 17/2005 (posebna številka *The Philosophy of Alain Badiou*, ur. Matthew Wilkens), str. 143–155. S tem se popolnoma strinjam, na tem mestu pa poskušam pokazati, da ima zmožnost umetnosti, da *uč*i resnico, specifičen vpliv v odsotnosti – ali v času šibkosti – političnih postopkov, ter da je za ponovno odprtje te zmožnosti obrat avantgard odločilnega pomena.

Badiou je svoje pojmovanje umetnosti dopolnil na predavanju v New Yorku leta 2010,⁴⁶ kjer razlikuje med *bojevniškimi* in *uradnim* pojmovanjem umetnosti. Uradna umetnost je ustvarjena v tesnem razmerju do države, bojevniška pa stoji na strani upora. Uradna umetnost, pravi Badiou, je umetnost »zmage«, ki »slavi to, kar obstaja«, »rezultate« procesa, ter je vpisana v »objektivni aparat«, tako kot stranka ali država, medtem ko je bojevniška umetnost »subjektivni izraz tega, kar šele postaja«, »umetnost izbire, ne pa umetnost zmage«. Bojevniška umetnost se torej upira objektivaciji z vztrajanjem pri za zdaj še neodločenem trenutku procesa.

Skupna točka obeh pojmovanj umetnosti je po Badiouju ideologija, torej »subjektivno prepričanje, ki je izraženo v govorici z univerzalnim naslovnikom«. Badiou ima gotovo v mislih revolucionarno ideologijo, kot smo jo poznali v 20. stoletju. Toda ideologija pri obeh pojmovanjih ne zaseda istega položaja. V bojevniški umetnosti je na strani protislovja, medtem ko je v uradni umetnosti na strani umetniškega dela ali rezultata. Uradna umetnost je nagnjena h konservativnosti in k slavljenju novega s starimi sredstvi, zaradi česar je tudi neoklasicistična. Jasno je, da je bojevniška umetnost iz tega vidika prikrajšana, kar pomeni, da mora ustvariti nove forme. Pomembna značilnost Badioujevega argumenta je, da lahko obe pojmovanji umetnosti delujeta znotraj iste subjektivne zastavitve. Ne gre za nasprotje ideologij, temveč za protislovje v eni sami ideologiji, protislovje med protislovno stranjo in stranjo, ki se identificira z rezultati. Bojevniška umetnost ne nasprotuje le slavljenju rezultatov, ampak je tudi sama protislovna; v njej deluje »protislovje med afirmativno naravo načel in negotovim izidom njenih bojov«.

Danes ni več močne ideologije, ki bi uokvirila ta dialektični proces. Bojevniška umetnost, ki nima več svojega dialektičnega nasprotnika, po Badiouju postane nerazločljiva od eksperimentalne umetnosti. A ker umetnosti več ne moremo vključiti v napredni kontekst, smo soočeni s »skušnjavo« umetniško novost razumeti kot samo po sebi politično. »Toda ta skušnjava je skušnjava avantgarde kot takšne, ki je morda prav skušnjava preprosto izenačiti umetniško in politično avantgardo«. Tej skušnjavi se moramo upreti, kar pa ne pomeni, da mora-

⁴⁶ Alain Badiou, »Does the Notion of Activist Art Still Have a Meaning?«, predavanje v Miguel Abreu Gallery, New York, 13. 10. 2010. Posnetek in prepis sta dosegljiva na spletnem naslovu www.lacan.com/thesymptom/?page_id=1580. [Nadaljnji navedki se nanašajo na to predavanje.]

mo zavrniti vsakršno povezavo med umetnostjo in politiko, ampak da moramo zavreči idejo, da ima lahko umetniška novost že sama po sebi politični učinek. Današnji problem je torej prav v »šibkosti razmerja med politiko in umetnostjo«. Badiou nato postavi štiri »okvirna pravila« za bojvniško umetnost danes. Prvo pravilo pravi, da mora ostati v stiku s konkretnim političnim izkustvom. To pomeni, da si mora prizadevati za rekonstrukcijo skupnega prostora, ki je izginil skupaj z močno ideologijo. Drugo pravilo nalaga pripravo na povratek ideje, kar je neke vrste filozofski imperativ, usmerjen k preseganju šibkosti. Tretje pravilo zapoveduje ustvarjanje novih oblik prezentacije, ki več ne bi bile reprezentacijske, ki pa bi prezentirale to šibkost. Četrto pravilo pa je povzetek prejšnjih treh:

Predstaviti umetniško delo, ki je dejansko v razmerju do [...] lokalnega delovanja, lokalne transformacije, ki ni intelektualno skromno, ampak ambiciozno, in ki je formalno avantgardno – v klasičnem pomenu zamenjave temeljne vizije reprezentacije s prezentacijo.

Bojvniška umetnost je tako blizu konceptu politike: ne zato, ker bi bila politična, ampak zaradi njene vzgojne, pripravljalne vloge dela z novimi formami čutnega. »Umetnost je lahko priprava, subjektivna priprava za sprejem političnega dogodka, saj je umetnost v resnici učinkoviti subjektivni proces, transformacija subjektivnosti.« Prekinjeno nadaljevanje avantgard pomeni prevzeti njihov poskus zoperstavitve klasicizmu, a na način, ki bo na novo umestil povezavo med umetnostjo in politiko. To ne pomeni pomešati umetnost in politiko, ju razumeti kot en sam proces, ampak znova premisliti strategije umetnosti za razvijanje novih oblik eksistence. Umetnost sama po sebi ni politična, lahko pa ima paradigmatičen značaj v času, katerega poglobitna naloga je izumiti novo sedanost. Obrniti in obdržati avantgardizem pomeni biti »formalno avantgarden«, kar je obenem paradigma nove politike. Izumiti novo in s tem nasprotovati neoklasicismu pomeni vzpostaviti točko povezave med umetnostjo in politiko, pri čemer med dvema, ki sta ne-eno, posreduje vzgoja.

Ali, kot je znamenito in formalno zatrdil Rimbaud: biti moramo absolutno moderni.

Prevedel Rok Benčin