

NICHOLAS BROWN

Przełożył: ŁUKASZ ŻUREK (ORCID: 0000-0003-0000-9278)

Redakcja: PAWEŁ KACZMARSKI (ORCID: 0000-0002-9488-0816)

O sztuce i formie towarowej¹

Przekład obszernego wstępu do książki Nicholasa Browna *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism*. W punkcie wyjścia swoich rozważań badacz umieszcza oczywistą obserwację, że współcześnie dzieło sztuki co do zasady jest również towarem, czyli funkcjonuje lub może zacząć funkcjonować na rynku w podobny sposób, co reszta towarów. W kontrze do tego, co uznaje za dominującą ideologię estetyczną współczesności, czyli zrównywania dzieła ze wszystkimi innymi towarami, Browna interesuje to, czy między dziełem sztuki a całą resztą produktów cyrkulujących na rynku, między dziełem a kapitalistycznym towarem, możemy stwierdzić jakąś niezbywalną (niesprowadzalną do różnic punktów widzenia, opinii itp.) ontologiczną różnicę. Jak przekonuje za Marksem, Heglem, Kantem oraz Walterem Bennem Michaelsem, tym czymś, co pozwala odróżnić dzieło sztuki od reszty towarów, jest jego znaczenie, tożsame z intencją jego autora, którego nie sposób sprowadzić do wartości użytkowej. Takie ujęcie różnicy między dziełem sztuki a towarem pozwala następnie Brownowi bronić centralnego dla jego książki rozumienia autonomii estetycznej.

Słowa kluczowe: autonomia, forma towarowa, dzieło sztuki, znaczenie, intencja

1 Wstęp do książki Browna *Autonomy: The Social Ontology of Art Under Capitalism*, Durham: Duke University Press 2019. W przekładzie usunięto (krótkie) fragmenty opisujące całość książki lub odnoszące się do jej poszczególnych rozdziałów.

Poniższa książka próbuje odpowiedzieć na pytanie, które po raz pierwszy zadał ponad wiek temu György Lukács: „dzieła sztuki istnieją – w jaki sposób jest to możliwe?” (Lukács 2011, 99)². Konkretny rozpatrywany przez niego wariant tego problemu – wciąż istotny dla współczesnych dyskusji na temat afektów, tożsamości i formy – nie zmuszał jednak Lukácsa do zmierzenia się z faktem „całościowej redukcji kultury do towaru” (Eagleton 2016). Zjawisko to – krytykowane przez lewicę, podczas gdy prawica wykazuje się „bardziej przychylnym stosunkiem do komercjalizacji kultury” (Cowen 2000, 1) – jest ostatecznie przedmiotem jednoznacznej afirmacji wszystkich stron, „jak najgorliwiej zapewniających, że sztuka jest, zawsze była lub od niedawna stała się niczym więcej niż towarem” (Beech 2015, 1). W takim społeczeństwie jak nasze, słusznie ignoruje się – jako dowód beznadziejnej naiwności – roszczenia do funkcjonowania poza cyrkulacją towarową. Wiemy, że dzieło sztuki to towar jak każdy inny. Mniej jasne jest jednak, czy wiemy, co właściwie mamy na myśli, kiedy to mówimy.

To, czy para butów jest kapitalistycznym towarem – albo towarem przedkapitalistycznym, „prostym”, lub w ogóle nie-towarem – nie ma żadnego wpływu na samo ich istnienie jako pary butów (o ile nie mówimy o Heideggerowskich chłopskich butach). To samo dotyczyć będzie młotków, soli drogowej, tapet. Jeśli utowarowienie butów (albo młotka, soli, tapety) stanowi problem, to nie w kontekście statusu tego przedmiotu jako pary butów, lecz z perspektywy procesu pracy – tzn. tego, co dzieje się w ukrytym warsztacie produkcji, „na którego drzwiach czytamy: *No admittance except on business* [Wstęp tylko dla interesantów]” (Marks 1968, 203). W produkcji towarów kulturowych nie brakuje oczywiście wyzysku – należałoby go jednak rozpatrywać w dokładnie ten sam sposób, co w wypadku każdej innej branży. Wykluczony Heideggerowski wyjątek, lamentowanie nad „całościową redukcją butów do towaru” byłoby przecież czymś dość osobliwym. Dlaczego więc utowarowienie dzieła sztuki miałoby być problemem – dlaczego miałoby mieć znaczenie dla jego statusu jako dzieła sztuki – podczas gdy towarowy charakter młotka czy buta nie jest istotny dla ich statusu jako młotka czy buta?

Odpowiedź możemy znaleźć w Marksowskiej dygresji na temat fenomenologii rynku. Skoro „towary nie mogą same udać się na rynek i same się wymieniać”, musimy „zwrócić się do ich opiekunów, posiadaczy towarów” (Marks 1968, 97):

2 Przekład zmodyfikowany (przyp. tłum.).

Tym zwłaszcza różni się posiadacz towaru od towaru, że dla towaru każde inne ciało towaru stanowi tylko formę przejawiania się jego własnej wartości. Jako urodzony leveller i cynik towar zawsze jest gotów wymienić z każdym innym towarem nie tylko duszę, ale i ciało, choćby ten miał więcej cech odrażających niż Maritorna. Towarowi brak zmysłu dla oceny konkretnych cech ciała towaru; brak ten uzupełnia posiadacz towaru za pomocą swych pięciu i więcej zmysłów. Jego towar nie ma dla niego bezpośredniej wartości użytkowej. W przeciwnym razie nie zaniósłby go na rynek. Towar ten ma wartość użytkową dla innych. Dla niego ma bezpośrednio tę tylko wartość użytkową, że jest nosicielem wartości wymiennej i dzięki temu środkiem wymiany. Dlatego chce go zbyć w zamian za towar, którego wartość użytkowa zaspokaja jego potrzebę. Żaden towar nie jest wartością użytkową dla swego posiadacza; wszystkie są wartościami użytkowymi dla tych, którzy ich nie posiadają. Muszą więc powszechnie przechodzić z rąk do rąk. Ale to przechodzenie z rąk do rąk stanowi wymianę, a wymiana ustosunkowuje je wzajemnie jako wartości i realizuje je jako wartości. Towary muszą się więc najpierw zrealizować jako wartości, zanim będą się mogły zrealizować jako wartości użytkowe. (Marks 1968, 98–99)

To zawiły fragment (którego polityka genderowa jest, na szczęście, nie całkiem czytelna w tłumaczeniu). Jego zawiłość i – nazwijmy to – „literackość” wydają się nieproporcjonalne do podejmowanego tematu. Czy odróżnienie towaru od posiadacza towaru nie powinno być najłatwiejszą rzeczą na świecie? Czy ustawienie problemu poprzez spersonifikowanie towaru – a następnie symulowanie kłopotu z odróżnieniem owej personifikacji od faktycznej osoby – nie wydaje się raczej dziwnym, zbędnym naddatkiem? Operacja, której dokonuje Marks, przebiega jednak w przeciwnym kierunku. W poprzednim akapicie powiedziano nam, że „ekonomiczne maski osób są tylko uosobieniami stosunków ekonomicznych” (Marks 1968, 98). A zatem nie tylko towar jest personifikacją; jest nim również jego właściciel (łatwiej bowiem mówić o towarze *per* „ona” niż o jego posiadaczu *per* „to”). Różnica przebiega więc między dwoma logicznymi stanowiskami – co czasem trudno dostrzec, ponieważ jedno z nich zajmuje byt obdarzony świadomością – i sprowadzić ją można właściwie do następującej obserwacji: ze stanowiska towaru wszystkie towary są jakościowo obojętne. Jeśli wyobrazić sobie rynek bez kupujących i sprzedających, zostajemy z masą towarów, które są wymienne w różnych proporcjach, ale spośród których żaden nie jest niewymienialny – tzn. żaden z nich nie posiada jakości niedającej się wyrazić jako ilość. (Podstawowy argument na rzecz owej jakościowej obojętności Marks rozwija we wcześniejszym rozdziale – w tym miejscu nas to nie interesuje). Jednakże ze stanowiska posiadacza towaru – który

jest zarówno kupującym, jak i sprzedającym, ponieważ posiada towar, a nie jakąś inną rzecz – jego towar jest jakościowo różny od wszystkich innych towarów w tym sensie, że sam w sobie nie ma żadnych jakości. Ujmując rzecz ściślej, jedyną jakość towaru, która liczy się dla jego posiadacza, to jego brak jakości – jego jakościowa równość wobec innych towarów, tj. jego wymiennalność³.

Wszystkie inne towary – te, które posiadacz napotyka raczej jako kupujący niż jako sprzedający – są dla jego „pięciu i więcej zmysłów” pełne jakości. Jakość, wartość użytkowa, liczy się dla niego jako dla kupującego. W przeciwnym razie nie chciałby kupować. Jakość, wartość użytkowa, nie liczy się dla niego jako dla sprzedawcy. W przeciwnym razie nie chciałby sprzedawać. Oczywiście, jako sprzedawca wie, że towary, które przynosi na rynek, muszą „dowieść tego, że są wartościami użytkowymi, zanim będą mogły zrealizować się jako wartości” (Marks 1968, 99). „Ale”⁴ – mamy tu do czynienia z Heglowskim „ale”, spójnikiem zmieniającym wszystko, co powiedziane wcześniej – „czy jest ona [wydatkowana na nie praca ludzka] użyteczna dla innych, czy więc jej produkt zaspokaja cudze potrzeby, to może jednak okazać się tylko w wymianie” (Marks 1968, 99). Znaleźliśmy się więc w pętli pytania z rodzaju „jajko czy kura” – wartość wymienna poprzedza wartość użytkową poprzedzającą wartość wymienną poprzedzającą wartość

3 Przedstawiona tutaj logika pozwala odróżnić heglowsko-marksowski koncept stanowiska od współczesnego pojęcia punktu widzenia. Znaczenia obu słów w języku angielskim [tak samo, jak i w polskim – Ł.Ż.] są mniej lub bardziej tożsame, ale „stanowisko” w tradycji heglowsko-marksowskiej oznacza coś zupełnie innego niż to, co zazwyczaj rozumiemy przez punkt widzenia. „Stanowisko” odnosi się do pozycji logicznej wewnątrz systemu pozycji logicznych, w którym nie zakłada się apriorycznej niepoznawalności systemowych relacji. Skoro stanowiska to pozycje logiczne, mogą być przyjmowane wedle woli, nawet wtedy, gdy empirycznie rzecz biorąc, są powiązane z taką czy inną pozycją społeczną. W dialektyce Pana i Sługi, relacja pomiędzy tymi dwoma stanowiskami staje się jasna jedynie w naprzemiennym ruchu wahadłowym między nimi. Można jednak przyjąć również nie-ludzkie stanowisko: państwa u Hegla i proletariatu u Lukácsa. Z kolei punkt widzenia mogą mieć wyłącznie ludzie. Marksowskie rozróżnienie na T-P-T i P-T-P, które przyda się za chwilę, również dotyczy stanowisk, skoro oba są wyłącznie fazami stanowiącego jedność procesu wymiany. „Drobny handlarz” doświadcza wymiany jako T-P-T, zaś właściwy kapitalista jako P-T-P, ale różnicy między tymi stanowiskami nie da się zredukować do pozycji podmiotowych lub punktów widzenia. A zatem: towar może posiadać stanowisko tak samo, jak kapitalista, ale ten drugi może mieć również punkt widzenia. Celem Marksowskiej „personifikacji” kapitalisty jest więc podkreślenie, że punkt widzenia, o ile różni się od stanowiska, jest nieistotny.

4 Wskazywany przez Browna „heglowski” spójnik jest nieobecny w polskim przekładzie *Kapitału* (przyp. tłum.).

użytkową – którą Marksowski hipotetyczny posiadacz towaru nie jest zainteresowany: „chce on zrealizować swój towar jako wartość (...) niezależnie od tego, czy jego własny towar ma wartość użytkową dla posiadacza tamtego towaru, czy też nie ma” (Marks 1968, 99).

W społeczeństwie takim jak nasze, jawiącym się jako „olbrzymie zbiorowisko towarów” (Marks 1968, 39), każda wartość użytkowa jest w punkcie wyjścia możliwa do wymiany. I odwrotnie – jedynie poprzez wymianę wartość użytkowa zostaje społecznie zatwierdzona. A zatem, dla posiadacza towaru liczy się jedynie wymienialność – niezależnie od tego, jak bardzo frustrować może go fakt, że wartość użytkowa liczyła się jedynie we wcześniejszym kroku. Jeśli sprzeda ci więc salaterkę, a ty użyjesz jej jako nocnika, będzie to wyłącznie twoja sprawa. Z perspektywy sprzedawcy, wartość użytkowa „jego” towaru jawi się jedynie jako wartość wymienna: „czy jest ona [praca] użyteczna dla innych, (...) to może się okazać tylko w wymianie”. Sprzedawca chce zrealizować wartość wymienną swojego towaru produkując coś, co posiada wartość użytkową dla innych. Nie interesuje go ani regulowanie tego, czym powinna być wartość użytkowa sprzedawanego przezeń towaru, ani nawet posiadanie wiedzy na ten temat; nie wie nawet, czy jego towar ma w ogóle wartość użytkową, dopóki go nie sprzeda. Można wręcz powiedzieć, że im więcej potencjalnych użytkowników posiada dany towar – kroi, szatkuje; jest maszyną do pisania, szafką na buty, symbolem statusu oraz fotoplastykonem – tym mniej sprzedawca reguluje, czym powinna być jego rzeczywista wartość użytkowa, i tym jest szczęśliwszy.

Gdyby jednak taki stan rzeczy był jedynym możliwym, nie byłoby sensu podkreślać jego osobliwości. Czym jest więc inny „społeczeństwa wytwórców towarów”? (Marks 1968, 91). We wcześniejszym rozdziale Marks podsuwa nam kilka możliwości: Robinson Crusoe, średniowieczna pańszczyzna, wiejska rodzina, wzmianki o różnych społeczeństwach niekapitalistycznych znanych z historii i wreszcie słynny „związek wolnych ludzi pracujących za pomocą wspólnych środków produkcji i świadomie wydatkujących swe liczne indywidualne siły robocze jako jedną społeczną siłę roboczą” (Marks 1968, 90). To wszystko inni kapitalistycznej produkcji towarów; jednak innym *określonym*, innym, którego kapitalistyczny rynek wytwarza jako swoją ramę wewnętrzną, jest bezpośrednio przywoływany przez Marksa Hegłowski obraz pracy kolektywnej. Najwyraźniej pojawia się on u Hegła w wyidealizowanym odwołaniu do greckiego życia etycznego; przy czym nie chodzi o to, jak faktycznie wyglądało greckie *polis* – albo nawet jak wyglądało w wyobraźni Hegła – lecz o immanentny horyzont owego życia, o pewien ideał, który normy i zwyczaje greckiego życia musiały zakładać, ale który urzeczy-

wistniany mógł być jedynie w niesatysfakcjonujący, wewnętrznie sprzeczny i niestabilny sposób:

Praca jednostki dla zaspokojenia własnych potrzeb jest w równej mierze zaspokojeniem potrzeb cudzych, jak własnych, a zaspokojenie potrzeb własnych osiąga ona tylko dzięki pracy innych jednostek.

Tak jak jednostka w swojej pracy *jednostkowej* wykonuje *nieświadomie* jakąś pracę *ogólną*, tak z drugiej strony wykonuje ona pracę ogólną jako coś, co jest jej własnym *świadomym* przedmiotem. Całość staje się *jako całość* dziełem jednostki; jej składa jednostka siebie w ofierze, ale też dzięki temu otrzymuje siebie samą od niej z powrotem (Hegel 1963, 1:398–99).

Problem zaspokojenia „uniwersalnych” lub społecznych potrzeb poprzez pracę jednostki, poprzez nieredukowalnie partykularne zdolności i pragnienia, wygląda tak samo u Marksa i Hegła (choć Marksowska „pełna samoświadomość” wskazywać będzie na kluczową różnicę między nimi). Marks podchodzi jednak do tego problemu od strony innej formacji społecznej – kapitalizmu – gdzie to, co wytwarzane, nie jest związane z normami i zwyczajami, a w tym, kto wytwarza, nie ma nic indywidualnego; gdzie, jak już widzieliśmy, wymiana poprzedza użycie. W Marksowskiej wersji – „czy jest ona [wydatkowana na nie praca ludzka] użyteczna dla innych, czy więc jej produkt zaspokaja cudze potrzeby, to może jednak okazać się tylko w wymianie” – dwa zdania podrzędne wydają się mówić to samo. Funkcją drugiego z nich jest bowiem podkreślenie przejścia od neutralnych „innych” do „cudzych” (*fremde*) – wskazanie na specyfikę wymiany towarowej, w której „cudze potrzeby”, brane za pewnik w Hegłowskiej wersji życia według norm i zwyczajów, zostają zredukowane do szyfru, którego kluczem jest wymiennalność. Jak przypomina Lukács, logika alienacji (*Entfremdung*) u Marksa jest głęboko związana z Hegłowską eksterioryzacją (*Entäußerung*) (Lukács 1980a; zob. też Jameson 2014). Innym lub negatywnym horyzontem wymiany towarowej jest to, co Hegel nazywa *die Kraft der Entäußerung*, siła eksterioryzacji, siła, „by uczynić siebie rzeczą” (Hegel 1965, 2:261)⁵.

Wiele napisano o motywie Pana i Sługi w *Fenomenologii ducha*; nie ma powodu, aby wracać tutaj do tego wątku, nawet jeśli relacja kupującego do sprzedawcy – w której logicznie zawierają się dwa momenty: obojętności i rozdrażnienia – ironicznie go przywołuje, gdyż kompletnie nie potrafi ona wytworzyć czegoś, co przypominałoby podmiotowość (zamiast podmiotowości tworzy rynek, na którym obie strony mogą

5 Wyrażenie to przewija się przez całą *Fenomenologię*..., pojawia się także u Hegla w innych miejscach (zob. Hegel 1987, 189).

bezpiecznie stanąć naprzeciwko siebie, raczej ze sobą związane niż wobec siebie antagonistyczne). Istotne jest to, w jaki sposób ostatecznie wychozimy z tej dialektyki. Jak wiadomo, umożliwia to praca Sługi, który formując i nadając kształt rzeczy – eksterioryzując samego siebie przy tworzeniu świata zarówno dla siebie, jak i dla swojego Pana – odnajduje w tym świecie swoją własną, a nie pańską, siłę:

Forma [produktu pracy], przez to, że została przez nią [świadomość] ustanowiona *poza nią samą*, nie staje się już dla niej czymś innym niż ona sama; albowiem właśnie ta forma jest jej czystym bytem dla siebie, który staje się jej prawdą. Świadomość służebna nabiera *dla siebie własnego sensu* [Sinn] poprzez *siebie samego*, a dzieje się to właśnie w pracy, w której zdawała się realizować tylko *obcy sens* (Hegel 1963, 1:227; 2002, 140)⁶

Oto Hegłowski materializm – na marginesie: dokładne przeciwieństwo materializmu przyczynowego, wulgarnego czy „zorientowanego przedmiotowo” (*object-oriented*) – który stanowi rodzaj ideologicznego jądra *Fenomenologii*... Co istotne, przedmiot kształtowany przez Sługę jest nie tylko przez niego tworzony – Marksowski towar również jest produktem pracy – lecz także zamierzony: to cel, do którego Sługa dociera własnymi środkami. „Eksterioryzacja” nie jest zatem psychologiczną projekcją, lecz kwestią społecznej inskrypcji. Obiekt wytworzony przez Sługę nie jest szyfrem, którego użycie jest określane przez jego wymianę, lecz użyciem, którego przeznaczenie jest czytelne, tzn. normatywne. Pan może znaleźć dla niego inne zastosowanie (co najprawdopodobniej zrobi), jednak będzie to potencjalnie generować konflikt. Natomiast posiadacz towarów nie dba o to, do czego jego towaru użyje nabywca – o ile tylko ktoś ów towar kupi.

W ten sposób docieramy do rozróżnienia pomiędzy formułami wymiany T-P-T (towar-pieniądz-towar lub Hegłowskie *Sittlichkeit* – zaspokojenie indywidualnych potrzeb jako uniwersalne zaspokojenie potrzeb poprzez społeczny metabolizm, gdzie wartość użytkowa podlega wymianie poprzez medium pieniądza) a P-T-P (pieniądz-towar-pieniądz) – to znaczy tą samą relacją, rozumianą jednak w drugim wypadku jako

6 W przekładzie Browna cytat z Hegła brzmi następująco: „Thus the form [of the product of labor], set outside himself, is not an other to him, for this form is precisely his own pure being-for-self, which to him becomes the truth. What he rediscovers, precisely through labor that appears to harbor only an alien purpose, is nothing other than his own purpose, arrived at through his own means”. Przetłumaczyłem przekład Adama Landmana w oparciu o przekład *Fenomenologii*... autorstwa Światosława Florianiana Nowickiego i przekład samego Browna tak, aby wydobyć to, o co chodzi badaczowi (przyp. tłum.).

sedno kapitalizmu w ogóle, gdzie wartość użytkowa jest jedynie znikającym punktem w waloryzacji kapitału. To rozróżnienie pomiędzy obiektem, którego użycie (cel, znaczenie) zostało normatywnie wpisane w sam obiekt – tak, że jego znaczenie jest uniwersalne w rozumieniu Hegłowskiego *allgemeine*, tj. dostępne dla każdego, a zatem niebędące sprawą prywatną – a obiektem, którego użycie z pewnego stanowiska jest kwestią obojętną, z innego zaś stanowi przedmiot prawdopodobnie intensywnego, lecz nieuchronnie prywatnego zainteresowania; pomiędzy bytem, który ucieleśnia i wymusza pewne przekonania, a bytem starającym się wzbudzić zainteresowanie u odbiorcy – a raczej różne rodzaje zainteresowania u różnych odbiorców. Dotarliśmy – w niewątpliwie niecodzienny sposób – do rozróżnienia między sztuką a przedmiotowością.

To zaś rozróżnienie autorstwa Michaela Frieda – stało się jednak centralne dla całej debaty nad dominującym nurtem współczesnej produkcji kulturalnej, czy też, mówiąc ściślej, dominującym nurtem produkcji kulturalnej z bardzo niedalekiej przeszłości, to znaczy z okresu, który nazwać można by choćby „postmodernizmem”. Mimo iż wybrane aspekty Friedowskiej krytyki można odnieść do całej gamy zjawisk, w oryginalnym kontekście rozróżnienie między sztuką a przedmiotowością służyło mu do skrytkowania pewnych założeń leżących u podstaw minimalistycznego czy „literalistycznego” dzieła sztuki – tj. założenia, że dzieło nie jest niczym ponad konkretny przedmiot, którym jest. Takie twierdzenie prowadzić miało ostatecznie do stworzenia swego rodzaju teatru, w którym najważniejszym punktem odniesienia jest nie forma przedmiotu, lecz doświadczenie odbiorcy. Utrzymywanie przez minimalistyczne dzieło, że jest ono dosłownie tym przedmiotem, którym jest – przedmiotem wywołującym doświadczenie, a nie formą domagającą się interpretacji – ujawnia obecną w nim strukturę towaru, który domaga się prywatnego przywiązania raczej niż publicznych przekonań. Właściwie wszystko, co nie podoba się Friedowi w pseudoartystycznych „obiekтах” – dążenie do przypodobania się odbiorcy, odrzucenie kategorii wewnętrznej spójności, nieskończona powtarzalność podlegająca dryfowi, a nie rozwojowi – jest absolutnie na miejscu w przypadku określonej, dobrze nam znanej klasy przedmiotów, tj. towarów. Idąc dalej, można by powiedzieć, że Friedowskie „formalistyczne” rozróżnienie między sztuką a najnowszą nie-sztuką jest również rozróżnieniem historycznym (*historicalist*), które da się w pełni wyprowadzić z Marksowskiego problemu „realnej subsumcji pracy pod kapitał”.

Wróćmy więc do *Kapitału*. Jak widzieliśmy przed chwilą, analizę Marksa można zrozumieć w ten sposób, że w wymianie towarowej sposób funkcjonowania celu lub intencji ulega zmianie. Jeśli robię miskę

dla samego siebie, to jest tak, *ponieważ* chciałem zrobić miskę, w związku z czym będę zainteresowany różnego rodzaju konkretnymi właściwościami, jakie miska może posiadać. Moja intencja będzie wpisana w samą rzecz: to, czy miska jest płytsza czy głębsza, raczej drewniana niż metalowa, wszystkie jej właściwości – jej celowość – są takie, jakie są, ponieważ chciałem, aby takie były. Jesteśmy w świecie Heglowskiej eksterioryzacji. Jeśli robię miskę z myślą o rynku, to przede wszystkim interesuje mnie tylko jeden atrybut – wartość wymienna, tzn. popyt na miski. Ów popyt (a więc i wszystkie konkretne atrybuty, stanowiące jego współczynniki) ustalany jest zaś gdzie indziej – na rynku. Intencja realizuje się w wymianie, lecz nie zostaje zapisana w przedmiocie. Mimo iż wciąż podejmuję decyzje dotyczące moich misek, te decyzje nie liczą się jako intencje nawet dla mnie, ponieważ zostały w całości podporządkowane mniej lub bardziej trafnym domysłom dotyczącym pragnień innych ludzi. Teoretycy wolnego rynku opiewają to zjawisko jako „suwerenność konsumenta”⁷.

Kantowska formuła sądu estetycznego, która otworzyła drogę dla koncepcji sztuki stanowiącej o koherencji ponad dwóch wieków praktyki artystycznej, to percepcja „celowości bez celu” (Kant 1986, 124). Sądy estetyczne u Kanta są bowiem formułowane poza domeną zewnętrznych zastosowań, zarówno idiopatycznych (preferencje, sądy przynależne rynkowi), jak i praktycznych (cele, sądy przynależne państwu). W sędziestwie estetycznym uznajemy coś za „piękne” – co stanowi w tym wypadku termin specjalistyczny, którego współrzędne są u Kanta wyznaczone nie przez odniesienie do brzydoty lub trudności, lecz w opozycji do sądów idiopatycznych i konceptualnych na jednej osi oraz do wzniosłości na drugiej – ale jesteśmy obojętni na istnienie tego czegoś. Dzieło sztuki jest więc – o tyle, o ile jest dziełem sztuki – wyjęte z domeny wartości użytkowej. Jednocześnie jako bezsprzecznie niemagiczna rzecz posiada wartość użytkową, co oznacza, że posiada także wartość wymienną – a w społeczeństwie, którego metabolizmem rządzi rynek, wartość wymienna jest logicznie wcześniejsza, jako *Zweck* lub cel. Nie stanowi to problemu dla młotków. Firma Estwing osiąga swój cel (zarabianie pieniędzy poprzez produkowanie młotków) pomagając mi osiągnąć mój (kucie młotkiem). Problemy pojawiają się poza rynkiem, w procesie produkcji.

Tymczasem dla dzieła sztuki jego towarowy charakter stanowi problem. Jeśli dzieło sztuki jest nie tylko towarem – jeśli moment autono-

7 „Suwerenność konsumenta” została zdefiniowana przez Williama Harolda Hutta jako „władza kontrolująca, jaką wolne jednostki sprawują przy wyborze [spośród] potrzeb nad depozytariuszami zasobów danej społeczności” (Hutt 1940, 66).

mii względem formy towarowej jest analitycznie dostępny, jeśli w dziele istnieje coś, o czym można powiedzieć, że zawieszają jego towarowy charakter – to wówczas ma sens podchodzić do niego z narzędziami interpretacyjnymi. Skoro forma dzieła sztuki jest kwestią intencji, to odpowiada ono na interpretację, *de facto* domaga się jej. (We wcześniej cytowanym fragmencie z Hegla – „*swoj własny sens poprzez siebie samego*” – wieloznaczne słowo *Sinn*, przetłumaczone tutaj jako „sens (przeznaczenie)”, mogłoby równie dobrze zostać przetłumaczone jako „znaczenie”. Co więcej, w dalszej części *Fenomenologii ducha* immanentny dla normatywności uformowanego obiektu konflikt przerodzi się, na gruncie sceptycyzmu i stoicyzmu, w zwykły konflikt interpretacji. Ale to całkiem inna historia). Jeśli jednak dzieło sztuki jest tylko towarem, narzędzia interpretacyjne nagle przestają mieć sens. Jeśli bowiem jedyną intencją ucieleśnioną w formie jakiegoś obiektu jest intencja wymiany, owa forma musi być określona poza miejscem jego powstania: tzn. przez mniej lub bardziej przemyślane domysły na temat rynku. Nie chodzi jednak o to, że produkcja artystyczna jest ze swej natury prekapitalistyczna; na pewno nie bardziej niż Hegłowska eksterioryzacja. Nostalgiczno-tragiczna pokusa, by postawić sprawę w ten sposób, jest dla marksizmu jednym z najmniej przydatnych spadków po wczesnym romantyzmie. Jak zobaczymy, rzecz ma się tymczasem dokładnie na odwrót: dzieło sztuki nie jest archaicznym przeżytkiem, lecz wewnętrznym, dyskretnym innym kapitalistycznego społeczeństwa. Celem jest więc raczej podkreślenie szczególnego charakteru towaru – oraz konsekwencji wynikających z założenia, że dzieła sztuki są takimi samymi towarami, jak wszystkie inne. Jeśli bowiem faktycznie by tak było, pragnienia reprezentowane przez rynek mogłyby stanowić przedmiot analiz i wyjaśnień, lecz próba interpretacji samego dzieła byłaby bez sensu.

Teza, iż towar artystyczny jest nieinterpretowalny, może wydać się absurdalna – pomyślmy jednak przez chwilę o filmie science-fiction Jamesa Camerona *Avatar*, który do dziś stanowi swego rodzaju szczytowe osiągnięcie spektaklu przemysłu kulturalnego. Z pewnym rozbawieniem można by przypomnieć, że krytycy pozostawili po sobie całą masę kompletnie wzajemnie nieprzystawalnych – a jednocześnie, zdałoby się, całkiem prawdopodobnych – interpretacji; zresztą zjawisko to nie umknęło uwadze ich samych. Owa empiryczna obfitość nie jest istotna sama z siebie; wszystkie interpretacje (albo wszystkie prócz jednej) mogły być po prostu błędne. Istnieje jednak inna możliwość: skoro w *Avatarze* chodzi wyłącznie o to, aby wyprodukować serię sprzedawalnych efektów, nie może on jednocześnie wytworzyć minimalnej, wewnętrznej spójności, której wymaga znaczenie. Co więcej, sam Cameron daje jasno do

zrozumienia, że tak właśnie jest; zapytany, dlaczego samice Na'vi mają piersi, odpowiada: „Od początku mówiłem: «Ona musi mieć cycki», mimo że nie ma to sensu – jej rasa, Na'vi, nie należy do łożyskowców” (Rushfield 2009). Cameron może wykazywać się większą precyzją, niż mu samemu się wydaje, gdy mówi, że „nie ma to sensu”. Dopytywany o tę kwestię w innym wywiadzie, odpowiedział, że samice Na'vi mają piersi, „ponieważ to film dla ludzi” (Lipton 2010). Innymi słowy, ludzie – a przynajmniej dostateczna ich liczba – zapłaca, aby zobaczyć piersi, więc piersi trafiają do filmu. Ten zabieg jednak „nie ma sensu”: interpretacja byłaby bezcelowa, ponieważ istotne jest nie to, że Cameron chciał umieścić piersi Na'vi w filmie, lecz to, że sądził, iż wiele innych osób chciałoby je w nim zobaczyć. Na podobnej zasadzie całą szalenie niespójną ideologię jego filmu tworzą łatwo sprzedające się ideologemy, które razem nie mają żadnego sensu. Nie znaczy to, że wszystkie artystyczne towary są niespójne w podobny sposób. Pewna część publiczności zapłaci za ideologiczną, narracyjną lub estetyczną spójność, dzięki czemu mamy politycznie zaangażowane filmy dokumentalne, kino środka [*middlebrow cinema*] oraz kino niezależne. Tego rodzaju spójność nie przekłada się jednak na znaczenie – to, co przypomina znaczenie, jest jedynie odwołaniem do niszy rynkowej. Nie chodzi o to, że nie można konsumować towarów artystycznych z przyjemnością, czy też rozumiejąc ich (spójne bądź niespójne) przesłanie; rzecz raczej w tym, że gdy zauważymy, że kształt dzieła jest zdeterminowany przez oczekiwania co do wyników sprzedaży – a samo dzieło nie wydaje się w przekonujący sposób owego nacisku przezwyciężać – wówczas trudno podtrzymać dotychczasową askrypcję znaczenia.

To wszystko jednak nic nowego; to raczej bardzo stara linia krytyki, którą można odnaleźć przede wszystkim w krytyce przemysłu kulturalnego Theodora Adorna (Horkheimer i Adorno 2010b). Jej zarys jest dobrze znany; dla naszych celów wystarczy przypomnieć, że w swoim eseju Adorno nie zajmuje się eksplikacją dzieł, ponieważ w kulturze komercyjnej nie ma ani dzieł podlegających krytycznej analizie, ani znaczeń. Przemysł kulturalny u Adorna jest prostszy niż jego współczesna, znana nam wersja – zróżnicowany, zdałoby się, jedynie werbykalnie, nie pocięty na potencjalnie nieskończone społeczno-estetyczno-kulturowe niszę. Istotnym problemem jest jednak dla nas sam towar artystyczny. „Zróżnicowane wartości produkcyjne przemysłu kulturalnego nie mają zgoła nic wspólnego z merytorycznymi, ze znaczeniem produktu” (Horkheimer i Adorno 2010b, 126)⁸, ponieważ różne wartości produkcyjne

8 Tak tutaj, jak i w innych przekład z *Dialektyki...* przekład został dostosowany

są obliczone raczej na różne rynki niż podyktowane różnymi celami, a zasada ta stanowi „sens wszystkich filmów, niezależnie od wybranej akurat przez kierownictwo fabuły” (Horkheimer i Adorno 2010b, 127). Towarom artystycznym można zadać interesujące pytania socjologiczne (dlaczego niektórzy młodzi mężczyźni lubią krwawe horrory?), podczas gdy pytania interpretacyjne (dlaczego w środku *Trzech dni Kondora* jest scena miłosna?) nie dają interesujących odpowiedzi⁹.

W warunkach heglowskiej eksterioryzacji znaczenie jest tożsame z intencją – jak zobaczymy, to bardziej skomplikowana teza, niż mogłoby się początkowo wydawać – podczas gdy w warunkach rynkowych „znaczenie” jest po prostu tym, co można powiedzieć o przyswajaniu towarów. Na pytania socjologiczne można odpowiedzieć, niekoniecznie biorąc pod uwagę intencje; tego wymagają dopiero pytania interpretacyjne. Oczywiście, dane socjologiczne lub innego typu również podlegają „interpretacji”. To samo słowo nazywa tu jednak dwie różne rzeczy – znaki naturalne i znaki intencjonalne domagają się bowiem odmiennych procedur poznawczych: z jednej strony podążanie za przyczynami, z drugiej za znaczeniami. Można próbować zatrzeć tę różnicę – mimo iż w życiu codziennym stanowiłoby to formę szaleństwa – ale czyniąc tak, po prostu usunęlibyśmy jedno znaczenie interpretacji na rzecz drugiego. Taka operacja nie jest niemożliwa do pomyślenia. Co więcej, teza głosząca, że dzieło sztuki jest takim samym towarem, jak każdy inny, implikuje właśnie zatarcie różnicy między tymi dwoma.

Jednocześnie zrównanie znaczenia i intencji w żaden sposób nie zagraża marksistowskiej koncepcji¹⁰. Mocna teza o tożsamości intencji

wany do brzmienia autorskich przekładów Browna (przyp. tłum).

9 Pytanie „dlaczego w slasherach pojawiają się chłopiące bohaterki kobiece?” jest interesujące, ale wbrew pozorom – nie jest pytaniem interpretacyjnym. Nie sposób na nie odpowiedzieć poprzez bliskie czytanie *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną*, której „znaczenie” zostało w całości podporządkowane żądaniom publiczności co do konkretnego typu konwencji narracyjnych. Na odpowiedź naprowadza nas *de facto* badanie publiczności, a nie filmu, w efekcie czego dowiadujemy się czegoś o niej, a nie o nim. (zob. Clover 1993). Mimo iż Clover ma jasność co do nieistotności poszczególnych filmów dla jej przedmiotu badań (z wyjątkiem najbardziej zdystansowanego, folklorystycznego poziomu), narzędzia, za pomocą których można odczytać pragnienie widzów, pozostają doraźne: połączenie wywiadów, obserwacji widzów, teorii psychoanalitycznej i spekulacji.

10 Teza o tożsamości intencji i znaczenia została ogłoszona z całą mocą przez Waltera Benna Michaela oraz Stevena Knappa w ich kluczowym esejie *Against Theory* (Michael i Knapp 1982). Początkowo nie dostrzegłem siły ich argumentu, ponieważ sądziłem, że można być agnostykiem w kwestii intencji bez poświęcania jakiegokolwiek ze spostrzeżeń sformułowanych w obrębie tego, co rozumiałem przez „teorię” (której reprezentantami byli dla mnie nie Paul de Man i Stanley

i znaczenia sama z siebie zakłada istnienie tego, co społeczne. Medium znaczenia jest to, co uniwersalne, czyli (w heglowskim sensie) maszyna społeczna, konkretna znacząca sieć – taka jak sama literatura czy kultura błyskotliwego dowcipu (*culture of wit*) końca XVIII w. Nie ma znaczenia poza znaczącą siecią albo maszyną społeczną: znaczyć coś jest równoznaczne z byciem uwikłanym w tą sieć. (Znaczenie jest społecznie symbolicznym aktem)¹¹. Same znaczenia istnieją *sub specie aeternitatis*, ale – co aż nazbyt oczywiste – media oraz maszyny społeczne, w których znaczą, są już historyczne. Jeżeli rozumiemy znaczenie *sensu stricto* jako eksterioryzację, musimy zacząć od opisu maszyny społecznej. (Zawsze uhistoryczniaj)¹². Skoro każdy akt intencjonalny można opisać w kategoriach niedostępnych w samym momencie intencji – weźmy niekończące się opisy przeskakiwania przez barierkę, zakręcania kranu czy gotowania wody w rozdziale „Itaka” z *Ulissesa* Jamesa Joyce’a – nic nie stoi na przeszkodzie, abyśmy w analizie intencji jednocześnie nie śledzili tego, co znaczenie może implikować jako logicznie konieczną konsekwencję (w przeciwieństwie do efektu) lub tego, co stanowi jego warunek możliwości (w przeciwieństwie do przyczyny), nawet jeżeli nie zostały one zamierzone. Tak właśnie robi Marks w omawianym przez nas roz-

Fish, lecz Lukács, szkoła frankfurcka oraz ich spadkobiercy, przede wszystkim Roberto Schwarz i Fredric Jameson). Okazało się, że nie na tym to polega, z powodów, które powinny stać się zrozumiałe w tym rozdziale oraz w dalszej części książki. Jednakże zasadnicza zgodność Michaelsowsko-Knappowskiego opisu znaczenia z postkantowskim rozwojem estetyki jest do utrzymania jedynie przy uściśleniu, że „intencja” nie oznacza wydarzenia w umyśle artysty, lecz jest czymś zrealizowanym w samym dziele: tak dookreślona intencja stanowi więc nazwę dla immanentnej celowości. Michaels mocniej tematyzuje to uściślenie w swoich ostatnich pracach, ale tak naprawdę było dla niego kluczowe od samego początku (taki był *de facto* cel utożsamienia ze sobą znaczenia i intencji). Kwestia Jamesonowskiej alegorii jest podobnie skomplikowana, z podobnych przyczyn. Tak długo jak alegoria oznacza zewnętrzną intencję, będzie stanowiła problem, ponieważ kryteria, według których można oceniać taką intencję, muszą być arbitralne (Rozumiem „silne przepisanie” obecne w Jamesonowskim opisie interpretacji alegorycznej jako określenie na przekonujące przypisanie dziełu znaczenia; w przeciwnym razie ta koncepcja również jest problematyczna). Jeśli jednak alegorię da się opisać jako wynikającą z dyspozycji samego materiału, jako sposób ujęcia materiału społecznego konstytuujący taki rodzaj stwierdzenia o nim, który można ocenić pod kątem wiarygodności – tzn. raczej na podstawie koherencji jego prawdziwych implikacji niż zgodności z faktami – to ponownie jesteśmy na terytorium immanentnej celowości. (...)

11 Parafraza podtytułu *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* Fredrica Jamesona (przyp. tłum.).

12 Kryptocytat z pierwszego zdania *The Political Unconscious* Jamesona, czyli „Always historicize!” (Jameson 1981, IX) (przyp. tłum.).

dziale. Przyszły kapitalista, na razie będący po prostu właścicielem towarów, chce sprzedać należące do niego dobra. To wszystko. „W tej kłopotliwej sytuacji nasi posiadacze towarów myślą jak Faust: «Na początku był czyn». Dlatego też działali, zanim jeszcze pomyśleli” (Marks 1968, 99). Nigdzie w umyśle kapitalisty nie znajdziemy logicznych zawirowań (zakłopotania czy zażenowania – *Verlegenheit* – właścicieli towarów, ich ideologii) ucieleśnionych w akcie wymiany. Stanowią one raczej logicznie konieczny warunek samego aktu wymiany. W takim heglowsko-marksowskim sensie, nieświadomość jest po prostu wszystkim tym, co – wynikając z danego działania lub będąc przez nie założonym – jest niedostępne dla świadomości w trakcie samego działania. W *Fenomenologii ducha* taką implikacją jest np. to, że działanie musi wejść w interakcję z uniwersalnością, w której zachodzi. Z owych interakcji wyłania się prawdziwie heglowski typ ironii: weźmy np. los człowieka rozsądnego w Hegłowskiej wersji *Kuzynka mistrza Rameau* (albo współcześnie – artysty tworzącego *outsider art*), który konfrontuje się z kulturą błyskotliwego dowcipu w sposób konieczny obracającą każdą próbę prostego mówienia prawdy w jej przeciwieństwo. Intencja wymusza odniesienie do takich przesłanek czy implikacji. (Tożsamość intencji i znaczenia implikuje istnienie politycznego nieświadomego)¹³.

Z uznania tożsamości znaczenia i intencji nie da się, wreszcie, wyprowadzić żadnego poglądu na atrakcyjność czegoś w rodzaju studiów kulturowych, jeśli rozumieć przez nie socjologiczne studia nad produkcją, dystrybucją i konsumpcją kultury. Wymusza ono natomiast rozróżnienie między takimi badaniami a interpretacją (te pierwsze okażą się kluczowe dalej, dla socjologicznego zrozumienia sfery uniwersalnej, w której rozwija się współczesna sztuka). W części *Fenomenologii...* dotyczącej „przedmiotu rozważań”, relacja pomiędzy socjologiczną motywacją (ambicją) a naukowym celem (*die Sache selbst*, rzeczą samą czy Sprawą)¹⁴,

13 Może być tak, że u Jamesona freudowska pozytywność nieświadomości jest relatywnie nieistotna i może zostać przepisana na kategorie negatywnej, heglowsko-marksowskiej nieświadomości, ale ustalenie tego wymagałoby pewnego wysiłku. Kiedy Jameson pisze na przykład o świadomości klasowej u Wyndhama Lewisa, chodzi mu o to, że drobnomieszczańska świadomość klasowa logicznie zakłada świadomość klasy robotniczej i bez niej jest niepotrzebna i niemożliwa do pomyślenia, a Lewis nie jest świadomy tego wynikania i przypuszczalnie by się go wyparł. Nie oznacza to jednak, że jakaś sekretna część mózgu Lewisa jest tego świadoma. Jakikolwiek freudowski „powrót wypartego” musiałby zatem być rozumiany jako heglowski „podstęp rozumu” – przykład tego, że logiczne wynikanie jest prawdziwym wynikaniem. Nie twierdzę tutaj, że Jameson nigdy nie polega na pozytywnej nieświadomości, ale że podążając jego śladami, lepiej oprzeć się na negatywnej.

14 W przekładzie Landmana *die Sache selbst* to „rzecz sama” lub „rzecz

jest, podobnie jak u Pierre'a Bourdieu, nie do rozstrzygnięcia: zawsze istnieje możliwość, że prywatna motywacja napędzająca dane przedsięwzięcie jest jego istotną treścią, a to, co jawi się jako znaczenie – czymś nieistotnym. Ale właśnie ta nierozstrzygalność sprawia, że nie można powiedzieć nic ostatecznego o relacji ambicji do dzieła. Intencja jako zdarzenie w umyśle jest niedostępna nawet dla umysłu, w którym rzekomo się wydarza. Jak zobaczymy za chwilę, jedynie poprzez zwrócenie bacznej uwagi na to, co rozważamy (na „rzecz samą”), można przypisać temu czemuś intencję. W kwestii znaczenia w ścisłym sensie – czyli tego, co znajduje się w samym dziele; w odróżnieniu od jego implikacji oraz warunków możliwości, które mają wymiar zarówno pozytywny (jako coś produktywnego), jak i negatywny (jako pewne ograniczenie) – niczego nie da się bowiem wywróżyć z badań socjologicznych.

Kantowska „celowość bez celu” stanowi skrót dłuższego sformułowania: „Piękno jest formą celowości danego przedmiotu, o ile zostaje ona w nim spostrzeżona bez wyobrażenia jakiegoś celu” (Kant 1986, 117)¹⁵. Właśnie ten dłuższy fragment cytuje, mniej lub bardziej dokładnie¹⁶, Hegel w swoich uwagach o kantowskim przełomie estetycznym (Hegel 1964, 101–2)¹⁷. Podczas gdy Kanta zajmuje jednak przede wszystkim rodzaj percepcji (przypis w jego tekście odsyła nas do tulipanów i kamiennych narzędzi, które uznajemy za piękne nie na podstawie tego, czy służą jakiemuś celowi, lecz tego, czy przypisujemy im cel w akcie sądu), głosa Hegla odsyła do osobliwego charakteru samego dzieła sztuki: „[p]iękno nie powinno nosić na sobie celowości jako jakiejś formy zewnętrznej; celowościowa zgodność strony wewnętrznej i zewnętrznej powinna być immanentną naturą pięknego przedmiotu” (Hegel 1964, 102). Nie chodzi tu o zwykłe przesunięcie akcentów, lecz o zdecydowaną zmianę znaczenia owego pierwotnie Kantowskiego sformułowania; nie mówimy już o pewnym rodzaju percepcji, lecz o pewnym rodzaju celowości w samym przedmiocie: „W celowości o charakterze skończonym [tzn. zwyczajnej, codziennej] cel i środek są w stosunku do siebie czymś

umysłowa”, w przekładzie Nowickiego – „Sprawa” lub „sprawa”, a u Browna – „the matter in hand” (przyp. tłum.).

15 Wersję skróconą można znaleźć w: Kant 1986, 100 i 222.

16 „Po trzecie, piękno powinno mieć formę celowości tylko o tyle, o ile celowość tę postrzega się w przedmiocie bez wyobrażania sobie jakiegoś celu” (Hegel 1964, 101). Tak tutaj, jak i w następnych cytatach z *Wykładów...* przekład został dostosowany do brzmienia autorskich przekładów Browna (przyp. tłum.).

17 Cały omawiany fragment znajduje się na tych stronach. Jak wiadomo, *Wykłady o estetyce* stanowią kompilację notatek do wykładów samego Hegla oraz transkrypcji notatek jego studentów, więc nie ma sensu skupiać się na precyzyjnym sformułowaniu, którego użył filozof.

zewnątrznym (...) W tym przypadku wyobrażenie celu wyraźnie odróżnia się od przedmiotu, w którym został on zrealizowany“ (Hegel 1964, 102). Jak podpowiada zdrowy rozsądek, cel dowolnego przedmiotu jest czymś innym niż sam ten przedmiot: zaspokojenie mojego głodu jest celem zewnętrznym wobec quesadilli. „Piękno natomiast istnieje jako celowe w sobie samym, przy czym środek i cel nie występują odrębnie jako różne jego strony” (Hegel 1964, 102). Kantowska formuła „celowości bez celu” zostaje przeformułowana w sposób zasadniczy – na „celowość bez zewnętrznego celu”. W głosie Hegła, w odróżnieniu od stanowiska Kanta, mowa jest o specyficznym rodzaju celu – tulipan to nie martwa natura – lecz tego celu nie sposób oddzielić od środków służących jego osiągnięciu. Innymi słowy, celu dzieła sztuki nie da się oddzielić od samego dzieła. Jakiegokolwiek rozróżnienie na cele i środki, cel dzieła i samo dzieło, może przejawiać się jedynie jako sprzeczność wewnątrz dzieła. Droga do znaczenia nie wiedzie na zewnątrz, ku intencji rozumianej jako zdarzenie w umyśle artysty, lecz do wnętrza immanentnej celowości dzieła. Znaczenie nigdy nie jest zatem kwestią rozstrzygniętą, lecz publicznym przypisaniem intencji. Ten zestrój immanentnej, intencjonalnej formy – celowość bez zewnętrznego celu – jest, jak powiedziała Stanley Cavell, raczej faktem dotyczącym dzieła sztuki w ogóle niż interpretacją. Jest prawdą odkąd istnieje sztuka (czyli krócej, niż można by sądzić). Gdyby zaś nie mówił prawdy o dziełach sztuki, wówczas dzieła sztuki – jako specjalna klasa rzeczy, domagająca się osobnej nazwy – w ogóle by nie istniały.

Jak mogliśmy jednak zobaczyć, forma towarowa stwarza problem dla dzieła sztuki; jeśli byłoby ono takim samym towarem, jak każdy inny, nie mogłoby posiadać struktury przypisanej mu przez Hegła. Celowość towaru jest bowiem podporządkowana wymianie, zewnętrznemu celowi – co znaczy tyle, że popełnialibyśmy błąd przypisując dziełu sztuki znaczenie. Wróćmy zatem do towaru artystycznego i jego innego. Dla Adorna towar artystyczny posiadał przekonujący horyzont negatywny – modernizm (mimo iż zazwyczaj w *Przemysle kulturalnym...* mówi się o nim zbiorczo jako o istniejących dawniej „burżuazyjnych dziełach sztuki”) – w którym wciąż dochodzi do Hegłowskiej eksternalizacji; kompensacyjnej, tragicznej, ale mimo wszystko eksternalizacji. Adorno uzasadnia możliwość takiego horyzontu, mówiąc o fenomenie rezydualnych dopływów w obrębie kapitalizmu – przestrzeni nieobjętych jeszcze ekspansją kapitału. Uporczywe trwanie tego typu przestrzeni „wzmocniło sztukę w tej ostatniej fazie – stała się odporna na werdykty podaży i popytu, odporna nawet bardziej, niż faktyczna protekcja [państwa] stwarzała po temu warunki” (Horkheimer i Adorno 2010b, 135). Cho-

ciaż Adorno całe życie zainteresowany był specyfiką estetyki, jej szczególnym czy odrębnym charakterem, w tym miejscu przyjmuje zasadniczo socjologiczny pogląd na autonomię dzieła sztuki. To prawda, że istnienie sztuki w jej nowoczesnym sensie da się pomyśleć jedynie w ramach całościowej logiki rozwoju kapitalizmu – jednak Adorno zakłada tutaj, że jest to możliwe jedynie w konkretnych okolicznościach społecznych, tzn. pod warunkiem przetrwania nieutowarowionych przestrzeni wewnątrz nieustępliwej logiki utowarowienia. Jak zobaczymy za chwilę, Bourdieuskie rozumienie owych okoliczności właściwie pod każdym względem przewyższa Adorniańskie; co ważniejsze, interpretacja Adorna doprowadziła go do przyjęcia zasadniczo tragicznej narracji, skazując krytyka na desperackie poszukiwanie owych przestrzeni nieutowarowienia. Istotne jest jednak to, że Adornowski przemysł kulturalny stanowi pierwowzór dla samoreprezentacji naszego momentu kulturowego; nawet jeśli współczesne nastawienie krytyki kultury do jej przedmiotu jest równie często ludyczne, stoickie, cyniczne czy triumfująco-zrezygnowane, co tragiczne. Z kolei Adornowski przemysł kulturalny od samoreprezentacji naszej współczesności odróżnia to, że dziś towar artystyczny rzekomo nie posiada już swojego innego. Fredric Jameson, przybliżając problem ledwie przedwczoraj, ujął to w prosty sposób: „dziś produkcja estetyczna została wbudowana w ramy ogólnej produkcji towarów” (Jameson 2011, 5). Wszystko inne wynika z tej obserwacji.

Logika owego przejścia widoczna jest już u Marksa, w szkicu rozdziału do pierwszego tomu *Kapitału*, który nie był dostępny na Zachodzie aż do lat sześćdziesiątych. Tekst ten ma często fragmentaryczny charakter, ale podstawowe dla *Rezultatów bezpośredniego procesu produkcji* rozróżnienie na „formalną subsumcję” i „realną subsumcję pracy pod kapitał” jest jasne (Marks 2020)¹⁸. W warunkach formalnej subsumcji, sektor lub proces produkcji zostają włączone w kapitalistyczną gospodarkę, jednak „[w] samym sposobie produkcji nie zachodzi tu jeszcze żadna różnica” (Marks 2020, 96). Z kolei w warunkach „realnej subsumcji” sam proces produkcji ulega zmianie tak, że producenci nie sprzedają już kapitałście nadwyżkowych produktów, lecz swoją siłę roboczą, a kapitalista zostaje w końcu skłoniony do całkowitej reorganizacji procesu produkcji. (Produkcja, podobnie jak wymiana, ma zarówno formę T-P-T, czyli „zwyczajową” w sensie Hegłowskim, jak i formę P-T-P, czyli kapitalistyczną. Ta druga nawiedza pierwszą aż do momentu przejścia do fazy kapitalizmu właściwego, kiedy to pierwsza zaczyna nawiedzać drugą).

18 Rozróżnienie to pojawia się w innych miejscach w *Kapitale*, zwłaszcza w: Marks 1968, 604.

Dystans między formalną a realną subsumcją jest niewielki (podobnie jak T-P-T i P-T-P, które stanowią ten sam proces oglądany z różnych stanowisk), ale status wytworu pracy, a ostatecznie także samego procesu pracy, w obu przypadkach jest diametralnie różny. Jak już zapewne widać, „formalna subsumcja” pozwala podtrzymać Heglowską eksternalizację w kapitalizmie, skoro w jej warunkach sprzedaje się np. tylko przypadkową nadwyżkę: „Milton wyprodukował *Raj utracony*, tak jak jedwabnik wytwarza jedwab – było to działanie wypływające z *jego* natury. Później sprzedawał ten produkt za 5 funtów i o tyle stał się handlarzem towarów” (Marks 2020, 119). Dla kontrastu, w warunkach realnej subsumcji od razu znajdujemy się w świecie Marksowskiego oddzielenia, gdzie cały proces produkcji zorientowany jest na wymianę. Ta logiczna bliskość oznacza jednak, że „*kapitalistyczna produkcja* zmierza do podboju wszystkich (...) *gałęzi przemysłu*, w których zaszła na razie jedynie *subsumcja formalna*” (Marks 2020, 108). Aby formalna subsumcja mogła przetrwać i stabilnie funkcjonować w danej niszy, musi zostać objęta pewnym stopniem protekcji: temu służą cechy zawodowe, etaty badawcze na uniwersytetach, dobrze dofinansowane państwowe instytucje kultury (Adorno) lub, jak zobaczymy za chwilę, coś w rodzaju pół ograniczonej produkcji w rozumieniu Bourdieu.

W pewnych sektorach przemysłu kulturalnego logika rozwijana przez Marksa we fragmencie o *Rezultatach*... znajduje bezpośrednie zastosowanie. Animatorka postaci w firmie produkującej gry wideo wykonuje bezpośrednio produktywną pracę, która podlega zarówno wyzyskowi w Marksowskim sensie, jak i *deskillingowi*, automatyzacji oraz wszystkim innym sposobom degradacji pracy, do których prowadzi kapitalistyczna produkcja. Jednak w wypadku znacznej części produkcji artystycznej

produkcję kapitalistyczną można zastosować jedynie w małym stopniu. Ludzie ci, o ile nie utrzymują jako sculptors [rzeźbiarze] itp. czeladników itp., pracują najczęściej (jeśli nie samodzielnie) dla kapitału kupieckiego, np. księgarzy. Ten stosunek tworzy jedynie właściwą formę przejścia do *formalnie* tylko *kapitalistycznego sposobu produkcji* (Marks 2020, 124).

We wcześniejszym fragmencie Marks mówi nam, że „[ś]piewaczka, która ma głos niczym ptak, jest robotnikiem nieprodukcyjnym” (Marks 2020, 119). „Nieprodukcyjność”, termin często wywołujący nieporozumienie, znaczy tyle, że praca śpiewaczki nie waloryzuje kapitału: produkuje ona piękno, lecz nie bierze udziału w procesie wytwarzania wartości dodatkowej. „Jeśli sprzedaje swój śpiew za pieniądze, to jest pracownikiem najemnym albo handlarzem towarami” (Marks 2020, 119), w zależno-

ści od tego, czy jest zatrudniona przez lidera zespołu, czy np. pracuje niezależnie. „Ale ta sama śpiewaczka, którą angażuje entrepreneur [przedsiębiorca], jest produkcyjnym robotnikiem, ponieważ bezpośrednio *produkuje* kapitał” (Marks 2020, 119). Jedynie na tym ostatnim etapie dotyczy jej subsumcja pod kapitał „sposobu pracy rozwiniętego przed pojawieniem się stosunku kapitału (...) [którą] nazywamy *formalną subsumcją pracy pod kapitał*” (Marks 2020, 90). Pracodawca może przedłużyć jej dzień roboczy – zmusić ją do częstszego występowania za te same pieniądze – ale Marksowi trudno jest wyobrazić sobie, żeby miał zainwestować część zysków w przemianę „realn[ej] natury procesu pracy [śpiewaczki] i jego realn[y]ch przesłan[ek]” (Marks 2020, 106) – automatyzację, *deskilling* itd. Dopiero zaś wtedy, gdy mamy do czynienia z taką przemianą, „następuje *realna subsumcja pracy pod kapitał*” (Marks 2020, 106), i dopiero za sprawą realnej subsumcji rozpoczyna się nieustanne rewolucjonizowanie kapitalistycznego sposobu produkcji.

Jednakże proces produkcji towaru muzycznego – płyty CD, pliku do pobrania, subskrypcji – podążał i wciąż podąża trajektorią znaną z reszty pierwszego tomu *Kapitału*, czyli oszczędzania pracy (zmniejszania jej ilości) poprzez zwiększanie składu technicznego procesu produkcji. Oszałamiająca ilość wiedzy muzycznej została przerzucona na maszyny, zaś dystrybucja – według Marksa raczej ostatni etap produkcji niż pierwszy etap cyrkulacji – wymaga dziś ułamka tego nakładu pracy, który trzeba było na nią przeznaczyć jeszcze dekadę temu. To, że zawód wykonywany przez naszą śpiewaczkę jest dla nas wciąż rozpoznawalny – a pojawienie się autotune’a stanowi łatwo słyszalne przypomnienie, że nawet w tym przypadku prawda nie jest taka oczywista – pozostaje nie bardziej istotne dla statusu towaru, który wyłania się z procesu produkcji jako właściwy towar kapitalistyczny, niż to, że operatorów maszyn rozpoznajemy wciąż jako operatorów maszyn.

Wspomniane zmiany w procesie produkcji pozostawiają ślady – niekiedy bardzo głębokie – na produkcji pracy muzycznej. Nie jest to jednak bezpośrednio istotne dla naszego problemu (co może frustrować, biorąc pod uwagę, ile czasu mu właśnie poświęciliśmy). Jak widzieliśmy wcześniej, unikalnym problemem, z jakim konfrontuje się dzieło sztuki w kapitalizmie, nie jest proces produkcji – który oczywiście jest problemem, ale nie specyficznym dla sztuki – lecz rynek. Rynki istniały przed kapitalizmem, podobnie jak towary – Marks do nazwania tych ostatnich nie używa nawet wyspecjalizowanego słowa; to po prostu *Ware*, dobra – mogłoby się więc wydawać, że marksistowska krytyka towaru artystycznego stwarzać będzie pewien problem. Powinniśmy pamiętać jednak o tych fragmentach *Grundrisse* i *Manifestu komunistycznego*, które

opisują konieczną ekspansję rynku – zarówno intensywną, jak i ekstenywną – będącą korelatem i warunkiem możliwości procesu realnej subsumcji:

Wszelka granica okazuje się barierą, którą trzeba pokonać. Wprzódry trzeba podporządkować wymianie każdy moment samej produkcji (...) *Handel* nie występuje już jako funkcja służąca wymianie nadwyżek między samodzielnymi produkcjami, lecz jako istotna wszechogarniająca przesłanka i moment samej produkcji (Marks 1986, 314–15).

To właśnie tendencja do uniwersalizacji rynku jako jedyne go organu społecznego metabolizmu stanowi o oryginalnym charakterze jego kapitalistycznej wersji. Neoklasyczna ideologia „suwerenności konsumenta” jest zgodna z rozpoznaniem Marksa dotyczącym tego, że przy produkcji towaru preferencja konsumenta poprzedza intencję wytwórcy, która pozostaje w całości podporządkowana celowi (*Zweck*) wymiany. „Generalnie im bardziej produkcja rozwija się jako wytwarzanie towarów, tym bardziej każdy musi i chce być *handlarzem towarami*, robić pieniądze, czy to ze swojego produktu, czy też ze swoich usług (...) *robienie pieniędzy* jawi się jako ostateczny cel wszelkiego rodzaju aktywności (...)” (Marks 2020, 115). Współczesna ideologia estetyczna jest dogmatyczną reprezentacją właśnie tej tendencji: gdy środki dystrybucji zostają w całości subsumowane pod kapitał, to, co w pracy artysty rzeczywiście nie poddaje się asymilacji, przestaje odgrywać jakąkolwiek istotną rolę; artystka, jeśli nie jest bezpośrednio pracownicą kultury, musi postrzegać samą siebie jako przedsiębiorczynię samej siebie; wszelkie pozostałe obszary autonomii *de facto* przestały istnieć z racji braku dostępu do dystrybucji – jeśli zaś go otrzymają, przestaną funkcjonować jako autonomiczne w jakimkolwiek sensie.

Adorno nie miał problemu z pomyśleniem wciąż niekompletnej realnej subsumcji – czyli przemysłu kulturalnego – oraz modernizmu jako ostatniego przyczółku wyłącznie formalnej subsumcji¹⁹. Z kolei dla Jamesona realna subsumcja pracy kulturalnej pod kapitał jest już faktem dokonanym. Gdy opisuje on „rozpad autonomicznej sfery kultury”, równoznaczny z tym, że „kultura rozpozczęła imponujący podbój rzeczy-

19 Notatki Marksa o formalnej i realnej subsumcji nie były dostępne, gdy Adorno i Horkheimer pisali *Dialektykę oświecenia*, ale sama logika, obecna w kilku miejscach w opublikowanym tekście *Kapitału*, jest także obecna u Adorna (zob. przede wszystkim rozdział „Bezwzględna i względna wartość dodatkowa”, tytułowe pojęcia z grubsza odpowiadają pojęciom „formalnej i realnej subsumcji”, które również pojawiają się na moment w tym rozdziale).

wistości społecznej”, ów koniec autonomii bezpośrednio implikuje dla niego koniec modernizmu (Jameson 2011, 48). Jeśli kanoniczny modernizm postrzegał sam siebie w kategoriach autonomii – „dystansu krytycznego”, który zdaniem Jamesona „w nowej przestrzeni postmodernizmu został całkowicie zniesiony” razem z „autonomiczną sferą kultury” – to współcześnie mamy skłonność do uznawania tego krytycznego dystansu po prostu za ideologię estetyczną modernizmu (Jameson 2011, 48)²⁰. Modernistyczne dzieła sztuki są przecież takimi samymi towarami, jak każde inne.

Nikt nie był bardziej sceptycznie nastawiony do samoreprezentacji modernizmu niż Bourdieu. A jednak w swojej teorii dwóch pól produkcji estetycznej autor zaproponował opis socjologicznego źródła modernizmu, czyli rozwoju „pola ograniczonej produkcji”, które odpowiada za zdolność artystów do „afirmowania, zarówno w praktyce, jak i jej reprezentacjach, nieredukowalności dzieła sztuki do statusu prostego towaru” (Bourdieu 1971a, 52–53). Ta podwójna afirmacja odgrywa kluczową rolę, ponieważ ideologiczna reprezentacja autonomii znajduje swój odpowiednik w realnej autonomizacji praktyki estetycznej, w walce artystów o ustanowienie „pola ograniczonej produkcji”, wymuszającego zastąpienie „nieprzewidywalnych werdyktów anonimowej publiczności” – suwerenność konsumenta, problem sprzedawcy towarów – przez „publiczność złożoną z równych sobie rywali” (Bourdieu 1971a, 54, 58). Innymi słowy, ustanowienie pola ograniczonej produkcji wymusza wyodrębnienie strefy formalnej subsumcji z pola wielkoskalowej produkcji, które z kolei jest faktycznie i w całości subsumowane pod kapitał. (Ograniczone pole nie jest rynkiem w żadnym istotnym sensie. Sądy kolegów i koleżanek po fachu oraz walka o znaczenie konkretnej interwencji artystycznej są dokładnym przeciwieństwem transakcji rynkowych – te ostatnie nie mogą być przedmiotem niezgody, ponieważ, jak widzieliśmy, w punkcie wyjścia nie zakładają zgody). W bardziej doraźnej wersji hipotezy dwóch pól – w wydaniu Adorna – ograniczone pole postrzega się co prawda raczej jako przestrzeń rezydualną niż emergentną, jednak autora *Dialektyki negatywnej* łączy z Bourdieu przekonanie, że zdekomodifikowane strefy są konieczne dla produkcji znaczenia.

Zgodnie z logiką Bourdieu, ustanowienie takiego pola musi wiązać się z założeniem, że produkowana w jego obrębie sztuka będzie ciężała ku zagadnieniom formalnym, ku stopniowemu przepracowywaniu pro-

20 Bynajmniej nie jest oczywiste, że subsumcja pracy estetycznej pozostaje efektem triumfalnego pochodzenia kapitalizmu, a nie konsekwencją coraz bardziej desperackiego poszukiwania przez niego zysków w momencie, gdy właściwa dla kapitału przemysłowego stopa zysku zaczęła się zmniejszać: zob. (Brenner 2006).

blemów specyficznych dla danego medium. Tym, co wspólne dla wąskiej publiczności składającej się (na przykład) z malarzy, krytyków malarstwa oraz koneserów malarstwa, jest przecież ekspercka wiedza na temat malarstwa. „Tym samym malarstwo zaczęło podążać w kierunku świadomego oraz eksplicytnego wprowadzenia w życie najbardziej swoiście malarskich zasad malarstwa, co od razu równało się zakwestionowaniu tych zasad, a więc zakwestionowaniu, w obrębie malarstwa, samego malarstwa” (Bourdieu 1971a, 66). Innymi słowy, malarstwo zaczęło podążać w kierunku modernizmu: „Zwłaszcza od połowy XIX wieku sztuka zmienia się podług zasady, którą jest ona sama, jak gdyby historia była czymś wewnętrznym dla systemu sztuki, jak gdyby rozwój form reprezentacji i ekspresji był jedynie produktem logicznego rozwoju systemów aksjomatów właściwych poszczególnym sztukom” (Bourdieu 1971a, 126). Z wyjątkiem charakterystycznego „jak gdyby” – sugerującego, że mamy do czynienia z wyobrażoną relacją, pod którą w rzeczywistości kryje się logika ograniczonego pola – słowa te mógłby napisać Clement Greenberg²¹; i rzeczywiście, sam Bourdieu uważał ograniczone pole za warunek możliwości modernizmu jako takiego, warunek możliwości Hegłowskiej troski o „rzecz samą” we w pełni rozwiniętym kapitalizmie.

Wraz z upadkiem modernistycznego pola ograniczonej produkcji, wraz z realną subsumcją pracy estetycznej pod kapitał, nagle znika możliwość czegoś, co cechowałoby się podobieństwem rodzinnym do modernizmu. Dotychczas w centrum znajdował się problem, którym należało się zająć (problem, którym rynek, z racji bycia rynkiem, nie był zainteresowany); potencjalne stare rozwiązania były zaś wykluczone nie dlatego, że nie nadawały się do powieszenia na ścianie lub nie były miłą lekturą, ale dlatego, że wciągano je w grę produkowania nowych rozwiązań. Jednak ta skokowa, dialektyczna, modernistyczna gra – w której każda próba rozwiązania centralnego problemu reprezentowanego przez dane medium staje się nową wersją tego problemu dla wszystkich pozostałych artystów – z czasem podlega coraz większej hermetyzacji i staje się coraz trudniejsza. Nie sposób nie zauważyć, że izolacja autonomicznego pola jawi się w tym kontekście nie tylko jako warunek możliwości produkcji jakiegokolwiek dzieła sztuki (w społeczeństwie rynkowym), lecz także

21 „Istota modernizmu tkwi, tak mi się przynajmniej wydaje, w zastosowaniu charakterystycznych dla danej dyscypliny metod do krytyki tej dyscypliny (...) Szybko okazało się, że wyjątkowy i właściwy każdej ze sztuk obszar kompetencji odpowiada temu, co jest unikalne dla jej medium. Zadaniem samokrytyki stało się zatem wyeliminowanie z każdej ze sztuk tych efektów, które mogły być uważane za zapożyczone od innych sztuk i od innych mediów” (Greenberg 2006, 47–48) (przekład cytatu zmodyfikowany – tłum.)

jako okoliczność prowadząca do coraz większych trudności w wytwarzaniu znaczenia lub, mówiąc ściślej, do coraz większej formalizacji samego znaczenia. Znaczenia stają się możliwe dzięki autonomizacji, ale coraz częściej są znaczeniami tylko formalnie – to znaczy są czytelne jako intencje, ale przekazują jedynie znaczenia specyficznie malarskie, muzyczne, pisarskie itd. Ta sama dynamika, która czyni modernizm możliwym, jednocześnie ogranicza zakres jego ruchów do coraz węższego obszaru. Dlatego to, co wydaje się stratą ze stanowiska autonomii, jest jednocześnie ogromnym wyzwoleniem energii formalnej, możliwym właśnie dlatego, że od starych form nie wymaga się już odpowiedzi na pytania interpretacyjne.

Wraz z realną subsumcją sztuki pod kapitał i końcem modernistycznej gry, wszystkie stare „rozwiązania”, z których każde zostało unieważnione przez rozwiązania następujące po nich, nagle stają się ponownie dostępne. Możliwy jest też pewien historyzm – postmodernistyczny pastisz Jamesona – który okazuje się jednak pusty, przynajmniej jako historyzm, ponieważ wytwarza coś, co właśnie nie jest historią. Pęka jednak z podekscytowania, że pozwolono mu poddać galwanizacji wielką galerię martwych form, które nagle stają się kandydatami do reanimacji. W tym momencie uwolniona zostaje również Friedowska „przedmiotowość”: istotność reakcji widza lub konsumenta zwiększa się wraz z postępującym zawężaniem problemu formalnego, przed którym staje artysta.

Jak dotąd rekonstruowaliśmy wyłącznie logikę leżącą u podstaw powszechnie podzielanego poglądu, że dzieło sztuki jest takim samym towarem, jak każdy inny. Na tym etapie jest już chyba oczywiste, że wyzwolenie z rygorów starych modernistycznych gier oznacza jednocześnie podporządkowanie się czemuś innemu – mianowicie „anonimowemu rynkowi”, z którego autonomiczne pole wyrwało pewien stopień autonomii. Jeśli dzieła sztuki mogą od teraz korzystać ze wszystkich dawnych stylów (a nawet stawać się przedmiotami), to nie jest jasne, po co w ogóle nazywać je dziełami sztuki – stary, pocziwy towar artystyczny od samego początku był w stanie korzystać z dawnych stylów (a nawet być przedmiotem) właśnie dlatego, że pozostawał bardziej zainteresowany byciem atrakcyjnym dla rynku (efektem, jaki wywierał na publiczności) niż jakimikolwiek problemami formalnymi. Innymi słowy, nie ma nic nowego w bezkrytycznym zapożyczeniu się w wielkiej galerii martwych form czy w teatralnym odwołaniu do pragnień konsumentów. W rzeczywistości procedury te stanowią normę. Innowacyjność postmodernistycznego pastiszu – z definicji – nie ma charakteru formalnego, lecz wynika z zapadnięcia się sztuki w *status quo* całej kultury. Innowacyjność postmodernizmu polega właśnie na usunięciu różnicy między przemy-

słowym spektaklem – koktajlem ideologicznym Camerona – a Jamesonowskim postmodernistycznym obiektem artystycznym, składającym się z „mieszmasz[*u*], rupieciarni[*]* pełn[*ej*] rozłącznych podsystemów, przypadkowych surowców i najrozmaitszych impulsów” (Jameson 2011, 31).

Oczywiście, właśnie o usunięcie tej różnicy chodzi. Nie ma nic nieprawdopodobnego w scenariuszu, wedle którego dzieła sztuki jako takie znikają i zostają całkowicie zastąpione przez towary artystyczne, zaś badania nad dziełami wyparte zostają przez badania nad recepcją i użyciami sztuki, nad pragnieniami dającymi się wyczytać z rynku itd. W takiej wizji kryje się głęboko egalitarna obietnica, ponieważ kwestie formalne podejmowane przez dzieła sztuki na ogół stanowią przedmiot zainteresowania wąskiej grupy odbiorców. Wobec braku silnego systemu edukacji publicznej, z konieczności są one interesujące tylko dla tej grupy. Świat, w którym dzieło sztuki jest towarem jak każdy inny, jest jednak światem, w którym według ideologów współczesnego kapitalizmu już żyjemy i zawsze żyliśmy, światem, w którym wszystko jest (a jeśli nie jest, to powinno być) rynkiem. Dawna awangardowa obietnica zrównania sztuki i życia – która była postępowym impulsem tylko wtedy, gdy „życie” rozumiano jako coś innego niż *status quo* – staje się teraz głęboko konformistyczna. Na tle tego rynkowego konformizmu afirmacja estetycznej autonomii, choć jawi się może jako niewiarygodna, nabiera nowego życiodajnego potencjału.

Jak zatem przydać jej wiarygodności? Jeśli dzieła sztuki istnieją, w jaki sposób są możliwe? Czy opisując upadek modernistycznych ograniczonych pól nie potwierdzamy tak naprawdę powszechnej opinii, że dzieło sztuki jest towarem jak każdy inny? Przeciwnie – to właśnie twierdzenie o uniwersalnej heteronomii wobec rynku okazuje się nie do utrzymania. Rynki – co zostało dostrzeżone przez niektóre dyskursy będące prekursorami neoliberalizmu, który w odróżnieniu od instytucji sztuki jest projektem utopijnym – są zależne od mnóstwa nierynkowych aktorów i instytucji, nawet jeśli rynek stanowi jednocześnie zagrożenie dla tych instytucji²². Dla przykładu: konsekwencją odkrycia przez Bourdieu ogra-

22 Nawet najbardziej leseferystyczne teorie rynku wymagają co najmniej jednej instytucji nierynkowej – na przykład pieniądza. Wykłady Foucaulta na temat neoliberalizmu stały się *locus classicus* dla rozumienia neoliberalizmu jako przekonania, że brak interwencji w mechanizmy rynkowe wymaga silnego oddziaływania na warunki rynkowe. W wykładzie z 14 lutego 1979 roku Foucault parafrazuje Waltera Eukena, cytowanego w przypisach w następujący sposób: „Działania państwa w dziedzinie polityki gospodarczej powinny zmierzać do całościowego kształtowania porządku gospodarczego, nie zaś do sterowania samym procesem gospodarczym” (Foucault 2011, 153, 346 n211). Neoliberalna utopia jest w rzeczywistości nową wersją bardziej naiwnej utopii Hegla z *Filozofii prawa*,

niczonych pól było wykazanie, że samo pole wielkoskalowej produkcji kulturowej – jako charakteryzujące się pastiszowością – zależy właśnie od ich trwałości (Bourdieu 1971b, 81–100, zwłaszcza 90). (Choć nie byłoby motywu z czołówki *Star Treka* bez pierwszej i siódmej symfonii Mahlera, to jednak przeszłe osiągnięcia mają ograniczoną przydatność dla współczesnych artystów jako skończony magazyn pomysłów i technik. Kiedy zmarły geniusz pop-funku Prince obwiniął upadek jazz fusion za stagnację w muzyce popularnej, był przekonany nie tyle o wybitności Weather Report czy Chick Corea Elektric Band, ile o istotności zbliżonego do popu idiomu muzycznego, który nie byłby bezpośrednio podporządkowany wynikom sprzedaży na rynku. Tę bliskość można dostrzec zarówno w niektórych spośród tych albumów Prince’a, które odniosły największy sukces rynkowy, jak i w projektach, które nigdy nie miały zostać poddane pseudoocenie anonimowego rynku (zob. Petridis 2015)). Co najważniejsze, nawet jeśli dawna modernistyczna autonomia okazała się ostatecznie ideologią estetyczną, nie znaczy to jeszcze, że współczesna wierność heteronomii opiera się na prawdzie. Obstawanie przy estetycznej heteronomii (podobnie zresztą jak modernistyczne przywiązanie do autonomii) jest bowiem produktywną ideologią – pozwala artystom zajmować się czymś innym niż uczestniczeniem w starych modernistycznych grach (jak zobaczymy, otwiera wręcz drogę do nowych modernistycznych gier) i umożliwia im pracę w przemyśle kulturalnym bez narażania się na zarzut sprzedajności (co obecnie wydaje się faktycznie anachronicznym oskarżeniem).

Jak widzimy, sztuka, która byłaby towarem jak każdy inny, nie byłaby sztuką w żadnym istotnym sensie. Przywiązanie do heteronomii sztuki wyraża jednak – by użyć starego sformułowania Althussera – wyobrażony stosunek do rzeczywistych warunków istnienia. Subsumcja sztuki pod kapitał nie jest uniwersalną cechą pola artystycznego. Jak mogliśmy jednak zobaczyć na przykładzie muzyki popularnej, rzeczywiście dochodzi do niej w niektórych poddziedzinach sztuki – a związane z nią podporządkowanie znaczenia odbiorcy przypisuje się (normatywnie bądź hegemonicznie) sztuce począwszy od późnych lat sześćdziesiątych. Tym niemniej chociaż *a posteriori* da się wskazać socjologiczne warunki, które

w której zasadniczo pozwala się kapitalistom akumulować tyle, ile chcą – Hegel bowiem uważa, że w kapitalizmie bogactwo kapitału jest bogactwem narodów – tak długo, jak nie usurpują sobie roli intelektualistów, do których należy podejmowanie decyzji dotyczących całości. Ani Hegel, ani neoliberalni utopiści nie widzą jednak, że bogactwo samo w sobie jest władzą, która może być skierowana przeciwko aparatowi regulacyjnemu. Pewien stopień tego, co ekonomiści nazywają „przechwytywaniem regulacyjnym”, jest implikowany przez samą koncepcję regulacji.

doprowadziły do powstania konkretnych dzieł, nie mówią one nic o tym, czy te dzieła stanowią sukces lub porażkę właśnie jako dzieła sztuki. Udane dzieła sztuki wyprodukowane w bezpośrednio heteronomicznych polach są rzadkością, ale istnieją; z kolei dzieła nieodróżnialne od towarów (ponieważ wykluczają znaczenie) nietrudno znaleźć w polach ograniczonej produkcji. Decydująca jest zatem nie bezpośrednia relacja do produkcji towarowej, ale raczej skuteczne (lub nieskuteczne, anulowane, zawczasu skazane na porażkę) zabieganie o ścisłą uwagę interpretacyjną. Zabiegając o nią dzieło musi stawić czoła zagrożeniu bycia zredukowanym do towaru, niezależnie od tego, czy groźba realnej subsumcji jest rzeczywista, czy jest tylko warunkiem rzekomej nieinterpretowalności dzieła spod znaku teorii afektu, *écriture*, *punktum*, emancypacji widza, sposobów używania sztuki, estetyki relacyjnej, a nawet – w większości, ale nie we wszystkich przypadkach – sztuki politycznej. Dzieło musi potraktować to zagrożenie jako przeszkodę do pokonania.

W swoich rozważaniach nad Grupą Laokoona, Lessing wyrażał irytację komentarzem sugerującym, że można przeskoczyć do interpretacyjnych wniosków, nie zatrzymując się nad specyfiką medium. Zdaniem Lessinga, nie jest prawdą, że – jak pisał Winkelmann – w porównaniu ze współczesnymi cierpiącymi Grecy okazują „przy wielkich namiętnościach duszę wielką i stateczną”; prawdą jest natomiast to, że rzeźbiący Laokoona twórca musiał poradzić sobie z problemem dziury, której wymaga przedstawienie krzyku²³. Ze stanowiska rynku stwierdzenie, że dzieło sztuki to towar jak każdy inny, nie jest fałszywe. Towarowy charakter dzieła sztuki w istocie stanowi część jego materialnej podstawy [*material support*]. Momentem prawdy we współczesnej ideologii estetycznej było uczynienie tego aspektu niemożliwym do pominięcia – po postmodernizmie autonomia nie może być domyślnie zakładana, nawet w przypadku dzieł produkowanych w ograniczonym polu; zamiast tego trzeba ją potwierdzić. (Osobną kwestią pozostaje to, jak bardzo z perspektywy czasu okres postmodernizmu okaże się przesycony afirmacją autonomii, jak bardzo postmodernistyczna nieciągłość okaże się iluzją). Ponieważ struktura towaru wyklucza interpretowalność, każde przekonujące roszczenie dzieła do posiadania znaczenia – do sztuki, nie przedmiotowości – natychmiast pociąga za sobą roszczenie do nie bycia zwy-

23 „Rozpatruję wymienione przyczyny, dla których twórca Laokoona zachować musiał umiarkowanie w wyrazie bólu fizycznego, i znajduję, że wszystkie razem wywodzą się ze szczególnego charakteru sztuki, z jej nieodzownych ograniczeń i wymogów. Trudno byłoby przeto którąś z tych przyczyn zastosować do poezji”. (Lessing 2012, 18). Cytat z Winkelmann – (Lessing 2012, 6). (polski przekład nieznacznie zmieniony – tłum.)

kłym towarem. Wyjątkowość obecnego momentu polega więc na tym, że pojęcie medium lub materialnej podstawy dzieła musi zostać rozszerzone tak, aby uwzględnić również jego towarowy charakter.

Weźmy np. serial BBC *Biuro* (*The Office*) i jego amerykański remake, które wydają się w oczywisty sposób przykładami tego samego medium. Począwszy od pierwszego odcinka amerykańska wersja systematycznie nadpisuje jednak niezręczne sytuacje obecne w oryginale. Decyzje, przed którymi stają bohaterowie brytyjskiego *Biura*, zazwyczaj wymagają – rzecz jasna w minimalnym stopniu – wyboru między wzajemnie wykluczającymi się opcjami: z jednej strony awansu, z drugiej strony zachowania szacunku do samego siebie. W amerykańskim remake’u szkody wyrządzone przez takie decyzje zostają sprowadzone do dziwactwa, a każde dziwactwo jest ostatecznie pretekstem do utożsamienia. W skrócie, amerykańskie *Biuro* to *Zdrowko* (*Cheers*), gdzie każdy zna twoje imię²⁴. Kusi, by wyprowadzić stąd wnioski na temat różnic między kulturą Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii lub amerykańskim i brytyjskim poczuciem humoru²⁵. Materialistyczna intuicja prowadzić może jednak do zgoła przeciwnych konkluzji: różnica między *Biurem* a jego remakiem nie sprowadza się do różnicy między zgorzkniałymi brytyjskimi pracownikami biurowymi a ich dziwaczными, ale lepiej przystosowanymi do pracy biurowej amerykańskimi kolegami, lub między agresywnym brytyjskim humorem a jego łagodniejszą amerykańską odmianą, lecz między polem kultury wspieranym przez krajowy podatek od abonamentu telewizyjnego (co pozwala na pewien margines autonomii względem rynku) a polem kultury, którego jedyną, nieuchronną funkcją jest sprzedaż czasu antenowego reklamodawcom.

To rozróżnienie jest oczywiście bardzo istotne *a posteriori*, nie zastępuje jednak interpretacji. Układ instytucjonalny publicznej telewizji nie tylko niczego nie gwarantuje – nie każda komedia BBC była przecież do wytrzymania, a co dopiero wewnętrznie spójna – lecz także wiąże się z koniecznością brania pod uwagę zarówno państwa, jak i potencjalnie jeszcze bardziej artystycznie tłamszącego zapotrzebowania na abstrakcyjną „jakość”, rozumianą jako zewnętrzny cel sam w sobie. Czy jesteśmy natomiast gotowi powiedzieć *a priori*, że żaden pop-towar nie może być sztuką? *Biuro* przezwycięża swój towarowy charakter – wbudowany w formę sitcomu – nie dlatego, że warunki produkcji, w których serial

24 Aluzja do piosenki tytułowej z serialu noszącej tytuł *Where Everybody Knows Your Name* (przyp. tłum.).

25 W oryginale „between humor and humour”. Pierwszy zapis jest rozpowszechniony w amerykańskim angielskim, a drugi – w brytyjskim angielskim. (przyp. tłum.)

powstał, automatycznie ratują jego treść przed logiką towaru, lecz za sprawą swojej budowy formalnej. Wytwarza autonomię względem widza – bez której, niezależnie od warunków produkcji, byłoby wyłącznie zbiorem komediowych efektów – poprzez włączenie w obręb reprezentacji jego pełnomocnika (*proxy*), kamery, w sposób bezpośrednio wpływający na to, co reprezentowane. O to właśnie chodzi w serialowej fikcji dokumentalnego kadru, który staje się formalną zasadą – wewnętrznym ograniczeniem dla tego, co i w jaki sposób może się wydarzyć – a tym samym wprowadza wewnętrzne kryterium oceny wiarygodności fikcji. Uznając kamerę za postać, *Biuro* przewycięża przezroczystość telewizyjnego oka, wprowadza kryterium, według którego można ocenić wiarygodność serialu, i ponawia „roszczenie do odzwierciedlenia w swych granicach całości, nieuchronnie wysuwane przez każde, nawet najlichsze dzieło” (Horkheimer i Adorno 2010a, 146).

Z kolei w amerykańskim remake’u wędrująca kamera i inne chwytły bardzo szybko stają się elementami pozbawionej znaczenia konwencji, zaś strukturyzująca fikcja – czysto dekoracyjną ramą. W obu serialach bohaterowie od czasu do czasu ujawniają na przykład, że są świadomi obecności sprzętu; łamią tzw. czwartą ścianę, patrząc bezpośrednio w kamerę. W oryginalnym serialu dzieje się to w wyjątkowo napiętych sytuacjach – spojrzenia bohaterów przywołują kamerę w charakterze świadka lub zwracają na nią uwagę jako na coś prowokującego, wprawiającego w konsternację. W obrębie fikcji *Biura*, wydarzenia są nie tylko rejestrowane, ale też wywoływane przez kamerę. Natomiast w remake’u takie momenty zostają podporządkowane komediowemu timingowi, przez co przypominają niemal reakcje Skippera na zwariowane wyczyny Gilligana²⁶. W czwartym odcinku spójność narracyjna, a nawet wiarygodne położenie kamery zostają już całkowicie zignorowane – odtąd dominuje sitcomowy sentymentalizm. Nie chodzi o to, że serial BBC jest w abstrakcyjnym sensie „lepszy”. Amerykańska wersja była zabawna, a efekty pozwalające na utożsamienie się z bohaterami zostały w niej zrealizowane po mistrzowsku. Nie znaczy to też, że warunki produkcji charakteryzujące prywatną sieć telewizyjną są co do zasady niemożliwe do przewyciężenia za pomocą środków formalnych – choć w praktyce mogą się takie okazać. Remake nie podejmuje jednak żadnej próby przewyciężenia swojego bezpośrednio zewnętrznego celu – tj. sprzedaży czasu antenowego reklamodawcom – który osiąga poprzez bycie bardziej atrakcyjnym dla widzów niż konkurenci emitowani w tym samym cza-

26 Aluzja do bohaterów popularnego w Stanach Zjednoczonych sitcomu *Gilligan’s Island*, emitowanego w latach 1964-1967 (przyp. tłum.).

sie. Jeśli amerykańskie *Biuro* ma jakieś znaczenie, to jest to znaczenie socjologiczne, domyślna ideologia – czyli ideologia samego sitcomu, oferująca „nie, jak sama twierdzi, ucieczkę od zepsutej rzeczywistości, lecz ucieczkę przed ostatnią myślą o oporze, jaka istnieje” (Horkheimer i Adorno 2010a, 146). Wskazanie na socjologiczną różnicę między amerykańską a brytyjską telewizją nie zastępuje interpretacji. Wręcz przeciwnie: tylko dzięki bliskiej, uważnej interpretacji możemy stwierdzić, czy i w jaki sposób determinujący kontekst medium został zawieszony lub nie. Cee-Lo Green i Bruno Mars, obaj niesamowicie utalentowani, funkcjonują w tym samym polu kulturowym i czasem korzystają – na pierwszy rzut oka – z podobnych procedur artystycznych. Póki co jednak tylko jeden z nich tworzy muzykę, która wynagradza skupienie uwagi na jej immanentnej celowości.

Spekulowanie na temat metod skutecznego zawieszania formy towarowej przez dzieła sztuki ma swoje granice. Autonomię sztuki wobec jej towarowego charakteru trzeba przyłapać na gorącym uczynku – poprzez przekonujące przypisanie znaczenia faktycznym dziełom (co samo w sobie jest równoznaczne ze stwierdzeniem, że dane dzieło należy do instytucji sztuki). Jedynie uważna interpretacja pozwala uczynić takie przypisanie przekonującym. Niniejsza książka, poprzez uważne przyglądanie się istniejącym dziełom, stara się zbadać kilka konkretnych sposobów, za pomocą których towarowy charakter dzieł sztuki zostaje zawieszony w praktyce. Warto jednak wyróżnić dwie ogólne strategie bezpośrednio wynikające z powyższych rozważań. Pierwszą z nich można roboczo nazwać „pozytywnym historyzmem” – koniecznym, logicznym przekroczeniem Jamesonowskiego pustego historyzmu czy pastiszu. Tak długo, jak dzieło sztuki rości sobie prawo do bycia dziełem sztuki – tak długo, jak instytucja sztuki istnieje, nawet jeśli istnieje wyłącznie jako roszczenie dzieła do bycia interpretowalnym lub jako twierdzenie o jego interpretowalności – heteronomia głoszona przez historyzm może być tylko swoim własnym pozorem: ten sam obiekt nie może w spójny sposób zaprzeczać swojej autonomii i jednocześnie twierdzić, że jest sztuką. „Miszmasz”, „rupieciarnia” jest więc tylko pozornie miszmaszem lub rupieciarnią; w rzeczywistości rządzi nim zasada selekcji. Jeśli byłby faktycznie miszmaszem lub rupieciarnią, to rządziłyby nim albo internet, albo archiwum, albo centrum handlowe, albo kanał telewizyjny, albo po prostu codzienne doświadczenie – artysta byłby niepotrzebny. Tymczasem jako oparty na zasadzie selekcji – nawet zdezawuowanej – może być słaby, niespójny lub mieć czysto osobisty charakter, jednak zdezawuowaną zasadę od zasady świadomej dzieli tylko mały heglowski krok, wraz z którym słaby lub pusty historyzm (Mars) zmienia się w historyzm

mocny lub pozytywny (Cee-Lo)²⁷. W tym przypadku czytelny element formy, jej znaczenie – moment immanentnej celowości – opiera się nie na formalnej redukcji sztuki do problemu jej medium, lecz na procedurze kadrowania, na uznaniu konkretnego formalnego lub tematycznego problemu za centralny i przedstawieniu historii medium, gatunku, a nawet całego społeczno-kulturowego pola estetycznego jako historii tego problemu. (...)

Drugą możliwość – estetyzację gatunku – cechuje podobieństwo rodzinne z pozytywnym historyzmem, jednak strukturalnie bliżej jej do Friedowskiej niż Jamesonowskiej wersji problemu. David Simon, twórca serialu telewizyjnego *Prawo ulicy* (*The Wire*), w niedawnej dyskusji wskazał na gatunkową fikcję jako jedyne miejsce, w którym można znaleźć historie inne niż – stające się już standardem – rodzinne opowieści skoncentrowane na bohaterach, stanowiące esencję wysokiego populizmu (Simon 2009)²⁸. Dlaczego jednak fikcje gatunkowe miałyby stanowić przestrzeń autonomii? Komercyjny gatunek – w punkcie wyjścia atrakcyjny rynkowo; inaczej nie byłby gatunkiem – również rządzi się określonymi zasadami. Dokładnie to, co w obrębie modernistycznej autonomii unieważniałoby gatunkową fikcję – Adorniańskie „formuły” czy „schematy” – ustanawia strefę autonomii w heteronomicznej przestrzeni

27 W tym miejscu Brown odsyła do przypisu z rozdziału 3 *Autonomy... (Citation and Affect in Music)*, w którym analizuje m.in. piosenkę Cee-Lo Greena: „*Bright Lights Bigger City* mieści w sobie mniej więcej połowę pola muzyki pop około 1982 roku. To pastisz zbudowany z elementów *Eye of the Tiger* i *Everybody's Working for the Weekend*, zawierający dźwiękowe odniesienia do *Beat It* Michaela Jacksona i rozpięty na szkieletcie Billie Jean, który to utwór sam w sobie zbudowany jest na linii basu zaczerpniętej z *I Can't Go for That* Hall & Oates będącego z kolei pastiszem – w prostym sensie znanym przemysłowi kulturowemu – rhythm & bluesa z lat 60-tych. Nawiasem mówiąc, 1982 to rok, w którym zadebiutował serial telewizyjny *Zdrówko*, przywoływany w tekście piosenki Cee-Lo (wers „gdzie wszyscy znają twoje imię”). Powieść dla yuppie *Bright Lights, Big City* została opublikowana dwa lata później. Nie znalazłem w *Bright Lights Bigger City* żadnego muzycznego odniesienia do bluesowego kawałka *Bright Lights, Big City* Jimmy'ego Reeda, co samo w sobie jest wypowiedzią na temat muzyki pop około 1982 roku” (Brown 2019, 203) (przyp. tłum.).

28 (...) [W] innym wywiadzie Simon wielokrotnie, na różne sposoby, mówi: „Pieprzyć przeciętnego czytelnika” (Hornby 2007). Warto porównać to stwierdzenie z wypowiedzią przypisywaną Steve'owi Jobsowi: „konsumenci nie wiedzą, czego chcą”. W obu przypadkach mamy do czynienia z nieco podobną postawą, ale tak naprawdę Jobsowi i Simonowi chodzi o zupełnie różne rzeczy. Jobs twierdzi, że konsumenci nie wiedzą, czego chcą – za to on sam wie, czego chcą lub co będą chcieli. Z kolei „Pieprzyć czytelnika” nie znaczy: „Czytelnicy nie wiedzą, czego chcą – ja to wiem”, tylko raczej: „To, czego chce czytelnik, jest nieistotne dla tego, co robię”.

towarów kulturowych i tym samym pozwala na sproblematyzowanie towarowego charakteru dzieła jako aspektu jego materialnej podstawy. Reguły gatunku są wystarczająco sztywne, by stanowić problem – który można teraz uznać za problem formalny, jak płaskość płótna lub ciężenie tonalne. „Gatunkowa subwersja” oznacza stworzenie lepszej realizacji danego gatunku, podobnie jak każdy modernistyczny obraz musiał znieść [sublate] wszystkie poprzednie modernizmy w malarstwie. Z kolei opakowywanie gatunku w *production values*, ozdabianie go poważnymi lub lokalnymi treściami, porzucanie go na rzecz artystowskich obrazów, używanie reguł gatunku dla czystego efektu, wędrowanie po innych gatunkach lub innych rodzajach narracji – to wszystko zwykłe atrakcje, preteksty dla czerpania przyjemności z samego gatunku (co nie potrzebuje zresztą usprawiedliwienia), potwierdzające zatem status ich wytworu jako zwykłego towaru. Natomiast przedstawienie gatunku jako problemu – którego rozwiązaniem jest dzieło – wiąże się z zasadniczo dedukcyjnym podejściem do danej formy; gatunek jawi się wówczas jako coś danego, z czym należy się skutecznie zmierzyć, tak aby materialna podstawa – w tym przypadku towarowy charakter dzieła – mogła zostać jednocześnie rozpoznana i przezwyciężona.

Oczywiście, materialna podstawa dzieła – zarówno płótno, jak i towarowy charakter – nie może *de facto* zniknąć bez zniknięcia samego dzieła sztuki. (...) *Composição* Alfredo Volpiego z 1958 roku pokazuje, że da się naraz uznać obecność materialnej podstawy i zawiesić jej determinujący charakter. Ciemna tetragonalna figura zostaje rygorystycznie wywiedziona – wydedukowana – z kwadratowego kształtu samego płótna, stanowi jego skróconą wersję. Lewy dolny róg figury pokrywa się z lewym dolnym rogiem obrazu. Z kolei lewy górny róg figury znajduje się nad jej prawym dolnym rogiem; oba są umieszczone na krawędzi płótna, oba leżą w odległości $1/4$ szerokości płótna od jego lewej krawędzi. Ostatni, jakby niezależny róg ciemnego tetragonu, mieści się w $1/4$ wysokości płótna od jego górnej krawędzi i na środku osi poziomej. Takie omówienie w żaden sposób nie wyczerpuje tego, co można powiedzieć o tym obrazie, dotyczącym koloru, figury i gruntu, materii i farby, iluzji i abstrakcji; w tym momencie istotne jest jednak dla nas tylko to, że – mimo iż ciemny tetragon został wydedukowany z kształtu płótna – stwierdzenie, że został przez niego spowodowany, wyprodukowany lub nawet wygenerowany, byłoby kompletnie bezsensowne. To raczej tetragonalna figura przywołuje kształt płótna. Tylko dzięki ciemnemu tetragonowi kwadratowe płótno przestaje być arbitralnym, zewnętrznym ograniczeniem (którym w pewnym sensie wciąż jest) i zaczyna mieć sens – tak, jakby kształt płótna był ustanawiany (*posited*) przez figurę, która się na nim znajduje. (...)

„Społeczna ontologia” to paradoksalne określenie. Z jednej strony immanentna celowość odróżnia dzieło sztuki od innych rodzajów bytów. To fakt dotyczący dzieła jako takiego – tylko dzięki niemu istnienie znanych nam dyscyplin artystycznych i hermeneutycznych ma sens. Z drugiej strony jest to fakt uwarunkowany historycznie. Twierdzenie, że dzieła sztuki (w nowoczesnym sensie tego słowa) są szczególnymi rodzajami rzeczy, nie ma związku z twierdzeniem, że grecka świątynia w Paestum podlega tej samej logice społecznej, co obraz van Gogha. Wyczerpujące uhistorycznienie procesu wyłaniania się dzieł sztuki jako szczególnego rodzaju rzeczy wykraczałoby znacznie poza zakres tematyczny tej książki. Niemniej jednak warto pamiętać, że zdaniem Hegla namysł nad „prawdziwą koncepcją dzieła sztuki” rozpoczyna się wraz z *Krytyką władzy sądowniczej* Kanta w 1790 roku i do czasu wykładów Hegla na temat sztuk pięknych w 1823 roku zostaje zakończony – filozof miał twierdzić coś podobnego również w 1818 roku w swoich wykładach o sztuce. Nie licząc pewnych kluczowych poprawek, rozwinięć i historycznych przemian, można powiedzieć, że ogólny zarys tej koncepcji dzieła sztuki, która uspołnia naszą współczesną praktykę – tłumacząc, dlaczego mówimy o dziełach jako o rzeczach do zinterpretowania nawet wówczas, gdy wydaje nam się, że argumentujemy za ich pospolitością – został opracowany w okresie niecałych trzech dekad, w latach 1790–1818.

Natomiast rozwój faktycznych dzieł sztuki jako samostanowiących się artefaktów to znacznie bardziej skomplikowana historia. Przebiegał nieregularnie w różnych dziedzinach artystycznych oraz narodach i kulturach. Czasami dzieło sztuki przybierało pełnoprawną formę w najbardziej zróżnicowanych okolicznościach tylko po to, by ponownie zniknąć, zdałoby się bez śladu. Z tego powodu historią sztuki można zajmować się na całym świecie – wstecz aż do arbitralnie określonej daty. Niemniej jednak jawna, samodzielna historia sztuki – w przeciwieństwie do jej znanej z przeszłości, bardziej doraźnej czy implicytnej wersji wywodzi się niemal tautologicznie z tego samego momentu historycznego, co narodziny dzieła sztuki, tzn. z Niemiec w cieniu rewolucji burżuazyjnej. Pisma Lukácsa o Goethem, Schillerze, Hölderlinie i młodym Hegłu są wciąż najbardziej subtelnymi rozważaniami na temat polityki tego okresu historycznego, której charakter określił przede wszystkim bolesny proces dostosowywania rewolucyjnych ideałów inspirowanych rewolucją francuską do cementującego się właśnie porządku burżuazyjnego (Lukács 1980b; 1968). Prawdopodobnie najlepszym tego przykładem jest gorączkowa, ambiwalentna polityka Schillera – naraz poety (w awangardzie

praktyki poetyckiej) i kluczowego, choć niesystematycznego teoretyka sztuki (Lukács 1969). Dzieła sztuki, których dyskretna odrębność od burżuazyjnego porządku rodzi się z popiołów rewolucyjnego pragnienia, w kapitalizmie okazują się szczególnym rodzajem rzeczy: bytami wymagającymi sądów niepodporządkowanych ani upodobaniom, ani kryterium adekwatności względem zewnętrznych pojęć. Jest to prawdą tak samo w Lagos w 1964 r., jak i w Jenie w 1794 r., jednak tylko w określonych okolicznościach – w społeczeństwie, w którym sądy formułuje się między państwem a rynkiem. W prawdziwie rewolucyjnych momentach nowoczesnej historii – kiedy z podlegających zmianie stosunków społecznych i nowopowstających kontrinstytucji wyłaniały się alternatywy dla państwa i rynku – kultura mogła rozkwitać bez conceptualnego szkieletu samouprawomocniającego się dzieła. Za chwilę powrócimy do tej możliwości, dziś ma ona jednak niewielkie znaczenie praktyczne.

Nie można tego samego powiedzieć o powszechnie podzielanym przekonaniu, że ontologiczna różnica właściwa dziełu sztuki albo zanika, albo od początku była wyłącznie mistyfikacją. To z tego przekonania biorą się twierdzenia, wedle których sztuka jest lub powinna być towarem jak każdy inny. Tego typu tezy, sformułowane w spójny sposób, okazują się tezami o końcu sztuki; niezależnie zaś od stopnia spójności, współcześnie mają – jak widzieliśmy – na wskroś konformistyczny charakter. Sednem problemu nie jest to, że podobnych twierdzeń nie wysuwano w innych momentach historycznych, lecz to, że obecnie stanowią rodzaj *common sense'u*. Właśnie dlatego – niezależnie od ich spójności lub niespójności, historycznego ugruntowania lub jego braku – można owe tezy odrzucić, ale nie można ich zignorować.

Zgodnie z przedstawianym tutaj stanowiskiem, poprawnie uhistoryczniony argument Petera Bürgera z *Teorii awangardy* byłby zasadniczo niekontrowersyjny:

Intencją historycznych prądów awangardowych nazwałem zniszczenie instytucji sztuki jako dziedziny wycofanej z praktycznego życia. Znaczenie owej intencji nie polega na tym, że instytucje sztuki w społeczeństwie burżuazyjnym uległy faktycznemu rozbiciu, a tym samym sztuka przekształciła się bez zapośredniczenia w praktyczne życie. Chodzi raczej o uwidocznienie istotności instytucji sztuki w określaniu rzeczywistego społecznego oddziaływania poszczególnego dzieła. (Bürger 2006, 107)²⁹

Pisząc „po wydarzeniach maja 1968 roku i porażce ruchu studenckiego na początku lat siedemdziesiątych”, Bürger analizuje historyczną awangardę

29 Przekład cytatu zmodyfikowany – przyp. tłum.

ze stanowiska jej porażki. Ta perspektywa tworzy mocną ramę dla rozumienia zarówno późnego modernizmu, jak i instytucjonalnych pseudo- neoawangard końca XX wieku (Bürger 2017, 123). Powinniśmy jednak rozważyć awangardowe pozycje również ze stanowiska ich sukcesu.

Mimo iż wolnościowe motywacje przyświecające niszczeniu instytucji sztuki nie zostały urzeczywistnione, to nieufność względem autonomicznych instytucji czy uniwersaliów jest zasadniczą cechą współczesnego życia społecznego. Podobnie jak inne możliwe genealogie współczesności, przesłedzenie historycznego związku między duchem 1968 roku a współczesną ideologią rynkową wykracza poza zakres tej książki (zob. jednak Zamora 2014). Tym niemniej w takich społeczeństwach jak nasze, antyinstytucjonalny impuls pozbawiony zorganizowanej, własnej podstawy społecznej (tj. bez faktycznej zmiany stosunków społecznych i nowopowstających kontrinstytucji) może co najwyżej przyczynić się do oczyszczenia gruntu dla zastanej podstawy społecznej, czyli kapitalistycznych stosunków rynkowych; samoświadomością tego faktu jest afirmacja towarowego charakteru dzieła sztuki, od której wyszliśmy. Innymi słowy, tylko w kontekście wyłaniającej się alternatywy dla społeczeństwa kapitalistycznego heteronomizacja niesie w sobie jakąkolwiek obietnicę wolności. Jeśli zaś ta możliwość znika – lub jeśli nigdy nie istniała – wówczas heteronomizacja może skutkować nie tylko pełną sprzecznością pseudoheteronomią zinstytucjonalizowanej awangardy (Bürger), lecz także nieartystyczną heteronomią towaru artystycznego.

Uwagi Bürgera na temat Brechta dobrze ilustrują specyfikę tego nowego stanowiska. W ujęciu Bürgera, Brecht jest pozytywną anomalią, ponieważ zamierzał nie tyle zniszczyć aparat teatralny, ile raczej wykorzystać go do nowych celów. To z pewnością prawda, jednak nie sposób bronić wniosków, jakie wyciąga z tego Bürger. Problemem, przed którym stał Brecht, nie była bowiem autonomiczna instytucja oddzielona od praktyki życiowej, lecz instytucja-przemysł, nieoddzielona w żaden istotny sposób od praktyki życiowej. Nawet eskapizm – jako towar – jest bezpośrednio społeczny. Choć Brecht – konfrontując się z teatrem w takiej kondycji, w jakiej go zastał – widział wyraźny problem w determinującym wpływie wywieranym nań przez instytucję, to jednak determinujący wpływ rynku był dla niego problemem podstawowym. Aktualność Brechta nie wynika zatem z podjętej przez niego próby ocalenia przestrzeni instytucjonalnej autonomii przy jednoczesnym paradoksalnym wykorzystaniu tej strefy do heteronomicznych celów (Bürger), lecz z faktu, iż (...) próbował (często z sukcesem) wytworzyć w heteronomicznej strefie produkcji towarowej uniwersalnie czytelny moment autonomii.

Czym w świetle tego wszystkiego jest autonomia, tak jak rozumie się ją w poniższej książce? Nie jest metafizyczną niezależnością od zewnętrznych okoliczności, niezależnością, którą byłoby bardzo trudno udowodnić. Autonomia – „negatywność” w idiolekcie Hegła – oznacza natomiast, że właśnie te zewnętrzne okoliczności są przez nas aktywnie ujmowane na różne, nieredukowalnie normatywne sposoby. Rzekomo materialistyczny slogan głosi: „materia waży” [*matter matters*]. Rzeczywiście tak jest, ale w tym stwierdzeniu interesuje nas przecież ważność materii – ważność, która sama w sobie jest nie tyle materialna, ile zależna od osądu. Jak lubił podkreślać Hegel, ponieważ „materia” w takiej postaci, w jakiej pojawia się w sporach teoretycznych jest sama w sobie ideą, w nazwie „materializm” nie ma nic, co odróżniałoby go od idealizmu. Koniec końców idealizm zawsze wydaje się prześlizgiwać z powrotem tylnymi drzwiami – ale tak naprawdę od początku chodziło o coś istotnego normatywnie.

Podczas gdy sama interpretacja jest spontaniczną, codzienną czynnością, dyscyplina interpretacji taka nie jest. Twierdzić, że coś jest dziełem sztuki, to twierdzić, że coś jest samostanowiącym się artefaktem, że jego formę da się zrozumieć (choć nie poprzez odwołanie do jakiegokolwiek zewnętrznego celu). Ponieważ zasadniczą prawdą o dziełach sztuki pozostaje to, że ich przygodne podłoże materialne jest odczytywane jako przyjęte nieprzygodnie – to właśnie znaczy samostanowienie – to właśnie w dziełach potwierdzenie znajdują niektóre z najbardziej kontrowersyjnych tez dialektyki. Tezy mówiącej, że materia nigdy nie jest po prostu materia, lecz jest zawsze aktywnie ujmowana w określony sposób, nie da się dowieść bez długiej dyskusji; natomiast w twierdzeniu, że w dziele sztuki materia nigdy nie jest po prostu materia, lecz jest zawsze ujmowana w określony sposób, nie ma nic kontrowersyjnego. (Upieranie się, że owinięte w celofan cukierki, składające się na *Portret Rossa w L.A.* Félixą González-Torresą, nie są niczym więcej niż tylko cukierkami – lub że ich materialne cechy (waga, słodycz, jadalność) są ważne w jakikolwiek inny sposób niż ten, który został uruchomiony przez samo dzieło – byłoby nie tyle podstawą dla zasadniczej filozoficznej dysputy, ile oczywistą bzdurą). Immanentna krytyka niespecjalnie przydaje się w chemii czy w Kongresie; tymczasem pytanie o to, czy dzieło sztuki spełnia ambicje, które samo sobie stawia, jest jednocześnie całkowicie naiwne i całkowicie uprawnione. Zastanawianie się, czy dzieło jest udane, nierozzerwalnie łączy się z próbą ustalenia, co właściwie chce osiągnąć. Dyscyplina interpretacji to zatem praktyka odkrywania i stosowania tych wewnętrznych norm. Literaturoznawstwo i krytyka literacka określają tę praktykę staromodnie jako „ważne czytanie” [*close reading*],

ale słowo „uważne” jest tylko metaforą, która ma więcej wspólnego z próbą uchwycenia istoty dzieła niż z dbałością o najdrobniejsze szczegóły. Ponieważ zewnętrzne kryteria oceny nie istnieją, dyscyplina interpretacji nie jest poszukiwaniem pewników, ale raczej wspólnym (można by powiedzieć, że normatywnym lub instytucjonalnym) zobowiązaniem do przypisywania dziełu znaczenia w przekonujący sposób. Takie wypowiedzi askryptyczne zawsze podlegają dyskusji; dowód jest zawsze dostępny dla każdego.

Spór może mieć jednak miejsce tylko wtedy, gdy chodzi o coś normatywnego. Istnienie lub prawomocność normatywnego pola – znaczenia jako tego, co zakładane w akcie interpretacji jako stawka interpretacji – stanowiło cel ataków ze strony najbardziej samoświadomych przedsięwzięć intelektualnych ostatnich trzydziestu lat XX wieku; podobny rodzaj sceptycyzmu pozostaje hegemoniczny także na początku XXI wieku (mimo iż ma dziś bardziej nawykowy niż prowokacyjny charakter). Rzucane przezeń wyzwanie, potraktowane jako rodzaj sprawdzianu, jest jak najbardziej pozytywne. Niniejsza książka jest w dużej mierze pomyślana jako odpowiedź na ten sprawdzian. Próbuję w niej pokazać, że zobowiązania, do których dzieła sztuki nieustannie się odwołują – zobowiązania będące warunkami ich możliwości – jakkolwiek przygodne, ostatecznie istnieją i mają sens tylko pod warunkiem zaakceptowania pewnej wersji autonomii estetycznej. To rozpoznanie z konieczności implikuje spór m.in. z socjologami literatury i literaturoznawcami zajmującymi się neuronauką, spekulatywnymi realistami i nowymi materialistami, zdystansowanymi czytelnikami [*distant readers*] i czytelnikami powierzchniowymi [*surface readers*], althusserianistami i innymi spinozjanistami, teoretykami afektów i liberalnymi obrońcami sztuki.

Chociaż stawiane tu tezy są istotne przede wszystkim dla dyscyplin hermeneutycznych, mają również implikacje polityczne. Przykładowo, zarzut elitaryzmu – klasowego rozwarstwienia odbioru estetycznego – stosowałby się raczej do tezy o uniwersalnej heteronomii niż do tezy o autonomii sztuki. Jeśli nic zasadniczego nie odróżnia sztuki od nie-sztuki – a jakieś rozróżnienie jest niezbędne, aby słowo „sztuka” odsyłało do czegośkolwiek (i aby dało się wlać coś w owe istniejące już instytucje, które sztukę chronią, przekazują i uświęcają) – to pozostaje jedynie rozróżnienie na drogą/tanią sztukę albo sztukę, do odbioru której potrzebne są drogie/tanie środki i zasoby. (Zamiast afirmować wprost status dzieła sztuki jako kolejnego dobra luksusowego – którym bez wątpienia po części jest – łatwiej jest zapewne powiedzieć, że heteronomia stanowi po prostu krytykę autonomii. Oznaczałoby to jednak

afirmację znaczenia – które, jak widzieliśmy, z konieczności pociąga za sobą roszczenie do autonomii względem rynku nawet tam, gdzie takie roszczenie jest deklaratorywnie odrzucane). Rozróżnienie między sztuką a nie-sztuką nie ma zatem klasowego charakteru. Opowieść o podróżach w czasie może mieć tylko jedno z dwóch zakończeń: historię można zmienić albo nie; wybieramy *Powrót do przyszłości* lub *Filar*. Film o podróżach w czasie staje więc przed problemem, jak podtrzymać te dwie, nieprzystające do siebie możliwości aż do samego końca – a jeśli to możliwe, nawet dłużej, tak by umożliwić produkcję *sequela*. Ze względu na tę odkrytą logikę gatunku, James Cameron może wypracować takie rozwiązanie dla problemu filmu o podróżach w czasie, które jednocześnie stawia film o podróżach w czasie jako problem, na który to rozwiązanie odpowiada. Oznacza to, że Cameron może stworzyć film, którego cechy formalne wywodzą swoją spójność z immanentnych możliwości logiki gatunku, a nie z potrzeb przypisywanych konsumentom – *Terminator* może więc być dziełem sztuki, podczas gdy *Avatar* jest jedynie towarem artystycznym.

Co więcej, afirmacja estetycznej autonomii ma współcześnie charakter polityczny. (Oczywiście w minimalnym stopniu). Nie zawsze tak było. W okresie modernizmu przekonująca afirmacja autonomii tworzyła, tak jak teraz, swoistą nierynkową przestrzeń w kapitalistycznym polu społecznym; dystans historycznego modernizmu względem rynku nie miał jednak naturalnej wartości politycznej, ponieważ modernizm nie rozwijał się w warunkach tak daleko idącej dominacji ideologii rynkowej. Autonomia od państwa i instytucji państwopodobnych była często *de facto* bardziej palącą kwestią³⁰. (Łatwiej było wówczas pomylić autono-

30 Choć wiemy z listów, że James Joyce był wrogo nastawiony do rynku wydawniczego, to od początku wyobrażał sobie, że nad nim góruje, co czyni jego wrogość tak interesującą. Poważniejszymi zagrożeniami dla autonomii są u Joyce'a kościół i naród, choć ten drugi tak naprawdę zagraża autonomii estetycznej, a nie osobistej. Co zadziwiające, ta sama logika działa u południowoafrykańskiego pisarza Es'kia Mphahlele. Mphahlele jest zdegustowany południowoafrykańskim przemysłem wydawniczym i swoją pozycją w nim, frustruje go również stała „południowoafrykańska «kościółkowość»” w kraju, w którym do 1953 r. cała edukacja czarnych uczniów odbywała się w szkołach misyjnych (Mphahlele 1971, 210). RPA doby apartheidu w niczym nie przypominała państwa neoliberalnego, ponieważ wymagała ogromnej biurokracji do zarządzania apartheidem i utrzymywania niskiego bezrobocia wśród białych; w ramach apartheidu rynek nie jest najbardziej oczywistym zagrożeniem. Zadziwiające jest to, że pomimo niemal niewyobrażalnego upokorzenia, jakim jest życie w tym systemie, Mphahlele wyjeżdża z RPA nie tylko z powodu apartheidu („Nie mogę uczyć [po tym, jak zostałem objęty zakazem nauczania], a chcę uczyć”), ale z powodu zagrożenia dla autonomii estetycznej reprezentowanej przez ruch oporu, z którym w pełni

mię osobistą z autonomią estetyczną; dziś opozycja między nimi jest jasna. Autonomia, którą można afirmować jedynie na warunkach istniejącego pola normatywnego – instytucji, aparatu lub maszyny społecznej – nie ma związku z wolnością czy kreatywnością. O ile nie jest roszczeniem immanentnym dla samego dzieła, twierdzenie o autonomii pozostaje hasłem reklamowym). Modernizm był wrogi wobec rynku kultury, jednak najróżniejsze polityczne stanowiska (od Heideggera po Adorno) bywają wrogie wobec rynku. Lisa Siraganian sugeruje, że u podstaw wielości modernistycznych radykalizmów leży tak naprawdę nic innego, jak głębokie przywiązanie do klasycznego liberalizmu politycznego, do przestrzeni deliberacyjnej autonomii (Siraganian 2015). Modernistyczna wrogość wobec rynku zyskuje konkretną polityczną wartość dopiero po samym modernizmie, kiedy twierdzenie o uniwersalności rynku staje się – tak jak dziś – głównym ideologicznym narzędziem przemocy klasowej, jaką jest redystrybucja bogactwa z dołu do góry. W obecnej sytuacji byłaby ona nie do pomyślenia bez tej broni. Cała ideologia naszej współczesności opiera się przecież na twierdzeniu, że redystrybucja „w górę” jest zarówno wytwarzana przez konkurencyjny rynek, jak i stanowi dla tego rynku warunek wstępny.

Kapitalizm to jednak sposób produkcji, a nie ideologia, i jest całkowicie prawdopodobne, że redystrybucja z dołu do góry oraz jej ideologiczne uzasadnienie są tylko symptomami głębszego kryzysu w samej formie wartości. Innymi słowy, może być tak, że kapitalizm nie jest już w stanie wytworzyć masy wartości wystarczającej do zaspokojenia społecznych potrzeb znormalizowanych na wcześniejszym etapie rozwoju – i żadna ilość ideologicznej pracy nie sprawi, że żądania te będą osiągalne³¹. To jeszcze niekoniecznie powód, by przestać je wysuwać, ponieważ niezdolność kapitalizmu do ich spełnienia – jako historyczny rezultat, a nie teoretyczny postulat – sama w sobie daje do myślenia.

sympatyzuje („Nie mogę tu pisać, a chcę pisać”). Nie może pisać nie dlatego, że został objęty zakazem, ale dlatego, że sama sytuacja, nagła potrzeba politycznego działania, która dla Mphahlele’a ma charakter zarówno wewnętrzny, jak i zewnętrzny, stanowi „paraliżujący bodziec” (Mphahlele 1971, 199). Nie chodzi tutaj o wspieranie decyzji podjętej przez Mphahlele’a kosztem innych możliwości, ale o wskazanie, że Adorniański wybór między zaangażowaniem a autonomią – silna wersja opozycji „heteronomia/autonomia”, której obie strony są prawdopodobnie atrakcyjne dla lewicy, ale która zakłada, jak podkreśla przykład Mphahlele’a, istnienie czegoś, co może być podporządkowane heteronomii – nie jest wyrazem staroświeckich obaw i nie można go przezwyciężyć na zawołanie.

31 Coś takiego twierdzi m.in. szkoła *Wertkritik* w Niemczech (zob. Larsen i in. 2014). Szczególnie istotny jest rozdział Ernsta Lohoffa *Off Limits, Out of Control* (Lohoff 2014).

Ideologiczna siła autonomii dzieła sztuki nie każe nam jednak powrócić do tego rodzaju żądań, lecz wysuwa żądanie zupełnie innej natury. Jak widzieliśmy, właściwy dla towarów tryb formułowania sądów jest ze swej natury prywatny, partykularny i fragmentaryczny. Tryb formułowania sądów właściwy dla dzieła sztuki jest natomiast subiektywny, ale uniwersalny. Innymi słowy, ma publiczny charakter i strukturyzuje go spór, a nie stratyfikacja klasowa lub partykularyzm ciał i tożsamości. Rozwarstwienie w odbiorze dzieł sztuki (podobnie jak w przypadku nauki) – niewątpliwie głębokie – zawdzięczamy nie samej koncepcji sztuki, lecz społeczeństwu, które tylko nielicznym zezwala na luksus zdeinstrumentalizowanej wiedzy. Koncepcja dzieła sztuki wymaga zatem nie tylko powszechnego dostępu do dobrej edukacji (ten dość często wysuwany postulat może nie być do zrealizowania w społeczeństwach takich jak nasze), lecz także dezinstrumentalizacji samej edukacji (co z kolei w społeczeństwach takich jak nasze – których systemy edukacji nastawione są na produkcję pracowników o coraz bardziej spolaryzowanych poziomach umiejętności wymaganych przez gospodarkę – na pewno nie jest do zrealizowania). Zauważenie, że taki postulat nie jest realistyczny, nie jest równoznaczne z jego krytyką, lecz ze sformułowaniem skargi wymierzonej w warunki czyniące go nierealistycznym. Tak długo, jak możliwość dążenia do nieinstrumentalnej wiedzy jest zarezerwowana tylko dla nielicznych, humanistyczne narzekania na temat edukacji pozostają złośliwą kpina z samych siebie. Ale fakt, że tych narzekań jest coraz mniej, pokazuje, jak bardzo przestaliśmy udawać, że nasze społeczeństwa nadają się do życia.

Twierdzenie, że dzieło sztuki jest lub nie jest towarem, to nie analogia lub wyrażenie figuratywne – wszystko jest w jakiś sposób podobne lub niepodobne do wszystkiego innego. Tymczasem dzieło sztuki nie jest *jak* towar; ono nim *jest*. (Nie jest również tak, że pokrewne twierdzenie o podporządkowaniu znaczenia widzowi jedynie przypomina tezę, że dzieło sztuki jest zwykłym towarem. Należą one raczej do tego samego typu twierdzeń). Pytanie brzmi: czy dzieło sztuki jest towarem jak każdy inny, czy też może zawiesić w sobie samym logikę towaru, czytelnie potwierdzić moment autonomii względem rynku? Mimo iż roszczenie do autonomii ma dziś tylko minimalnie polityczny charakter, samo to pytanie nie jest mimo wszystko trywialne. Wiarygodne roszczenie do autonomii – do działań, które można przypisać intencji, a nie przyczynowym uwarunkowaniom – jest w rzeczywistości warunkiem wstępnym jakiegokolwiek polityki innej niż *status quo*.

Jak zatem wyjaśnić to, co jawi się paradoksalnie jako współczesne pragnienie heteronomii? Każde działanie, bez względu na stopień intencjonalności, pozostaje uwarunkowane przez niezliczone procesy – wzglę-

dem których ma heteronomiczny status – i wywołuje też niezliczone niezamierzone skutki. Gdy zaczniemy zliczać i nazywać te procesy, od praw fizyki po biologię ewolucyjną, ekonomię polityczną i systemy instytucjonalne, nie wspominając o aleatorycznym (czyli po prostu: niesproblematyzowanym) zbiegu wszystkich tych procesów, po stronie heteronomii znajdzie się zdecydowana większość z nich. A przecież trudno uznać, że Hegel, absolutyzując autonomię w *Fenomenologii ducha* – „ogromna potęga negatywności, energia myśli, energia czystego Ja” (Hegel 1963, 1:43) – ignoruje ten fakt. Wręcz przeciwnie, *Fenomenologia...* wielokrotnie tematyzuje sprzeczność między intencją z jednej strony, a jej warunkami i skutkami z drugiej. Oczywiście, nie ma nic bardziej banalnego niż ta sprzeczność, żadna teoria intencjonalnego działania nie może nie zdawać sobie z niej sprawy. Pytanie dotyczyłoby więc różnicy stanowiska: czy dane działanie należy rozumieć w kategoriach podporządkowania heteronomicznym procesom zewnętrznym, czy też jego autonomii względem nich?

Ujęcie dialektyczne, jakie proponuję w tym miejscu, obejmuje oba stanowiska. W polemice napisanej przez Marksa – gdy miał dwadzieścia kilka lat, a „młodohegliści” zdobywali właśnie rozgłos – pod pojęciem idealizmu rozumie się oddzielenie pracy intelektualnej (*geistige*) od pracy materialnej, tak że w konsekwencji ta pierwsza „jawi się jako coś odrębnego od powszedniego życia, coś znajdującego się poza i ponad światem” (Mars i Engels 1961, 42)³². Zamiast tak rozumianego idealizmu Marks proponuje tezę mówiącą, że „[l]udzie są wytwórcami swoich wyobrażeń, idei, itd., ale są to ludzie rzeczywisci, ludzie działający, uwarunkowani przez określony rozwój ich sił wytwórczych” i stosunków produkcji (Mars i Engels 1961, 27)³³. Przedmiotem Marksowskiej krytyki jest zatem taka próba zrozumienia sposobów ujmowania świata, która nie bierze pod uwagę świata, który ujmuje – to, co warto podkreślić, z gruntu Hegłowska myśl (nawet jeśli Hegel, chcąc pokazać, że świadomość jest zdolnością aktywną, a nie tylko bierną, dał niektórym swoim pośmiertnym zwolennikom na lewicy w latach czterdziestych XIX wieku powód, by sądzić inaczej).

Niemarksistowski „materializm” popełnia jednak ten sam błąd, tyle że od drugiej strony. Marksowska krytyka materializmu z tego okresu jest zatem identyczna z jego krytyką idealizmu: „Głównym brakiem wszelkiego dotychczasowego materializmu (...) jest to, że przedmioty,

32 Przekład obu cytatów z *Ideologii niemieckiej* nieznacznie zmodyfikowany (przy. tłum.).

33 Bardziej znane ujęcie tej dialektyki pochodzi z początku *Osiemnastego Brumaire’a*.

rzeczywistość, zmysłowość ujmował on jedynie w formie *obiekту* czy też *oglądu* [*Anschauung*], nie zaś jako *ludzką działalność zmysłową, praktykę*, nie subiektywnie” (Marks 1961, 5). Jeśli krytyka młodoheglistów w wykonaniu Marksa dotyczy tego, że są niewystarczająco materialistyczni, to Marksowska krytyka materializmu dotyczy tego, że jest on niewystarczająco heglowski. W często przywoływanym w tym kontekście liście, napisanym do Ludwiga Kugelmanna w 1870 roku – czyli trzy lata po publikacji *Kapitału*, w momencie, gdy hegemonia heglizmu zdecydowanie zdążyła przeminąć – Marks pisze: „Lange w swej naiwności mówi, że «poruszam się z niezwykłą swobodą» wśród materiału empirycznego. Nie ma on najmniejszego pojęcia o tym, że owo «swobodne poruszanie się wśród materiału» jest niczym więcej jak parafrazą *metody* obróbki materiału – mianowicie *metody dialektycznej*” (Marks i Engels 1973, 747).

Heglowskie uprzywilejowanie autonomii w ramach powyższej dialektyki ma charakter polityczny; nie można go rozumieć poza otwartą przez Rewolucję Francuską (którą filozof oglądał z dużym zainteresowaniem, ale z daleka i w stosunkowo zacofanych warunkach polityczno-gospodarczych) możliwością świadomego tworzenia własnej historii przez ludzką zbiorowość. Hegłowi nie chodzi o lekceważenie heteronomii, lecz o zrozumienie, że uwarunkowania przyczynowe – mimo iż nie przestają być faktycznie determinujące – można poddać subsumcji pod stanowisko autonomii. Tak jakby możliwe było postawienie kroku w taki sposób, aby jednocześnie wybrać prawo grawitacji, masę Ziemi i stawy we własnych kończynach. To opis tańca, ale i polityki. Warunki, w których działamy, nie zostały przez nas wybrane; polityka nie oznacza jednak po prostu życzenia sobie, wyczekiwania czy wyobrażania innych warunków działania (nawet jeśli takie myślenie życzeniowe jest powszechnie celebrowane przez dzisiejszą lewicę intelektualną – przypomnijmy bohatera *10:04* Bena Lerner’a (...), awatara współczesnego lewicowego stoicyzmu, który spędza całą powieść na łapaniu przebłysków świata takiego jak nasz, ale jednocześnie istniejącego magicznie „przed” kapitalizmem lub „po” nim). Polityka wymaga podjęcia decyzji odnośnie interwencji w istniejących warunkach – wybrania tego, czego się nie wybiera. *Hic Rhodus, hic salta*. Opisując Hegłowskie uwznioślenie autonomii jako uwarunkowane koniecznymi iluzjami niemieckich radykalnych demokratów z przełomu XIX i XX wieku, przekroczyliśmy już ją samą – zidentyfikowaliśmy jednak również jej moment prawdy: żadna polityka nie może obejść się bez absolutnie minimalnego momentu autonomii, którym jest sam wybór własnej heteronomii względem terażniejszości – czy, mówiąc dokładnie to samo, ujęcie terażniejszości jako

poła działania. Trudno się dziwić, że wśród zwolenników *status quo* znajdują się radykalni krytycy autonomii. Zdziwiające jest natomiast to, że ci krytycy – „materialiści” przypisujący sprawczość temu, co w pełni zdeterminowane – obecnie uważają się za lewicę.

Dzieło sztuki również wybiera swoją heteronomię. Być dziełem sztuki oznacza wkroczyć w instytucję sztuki, będącą z kolei społeczną podstawą dzieła – tym, co sprawia, że dzieło się liczy. Warto to podkreślić. Jak sugerowałem wcześniej, autonomia nie ma nic wspólnego z wolnością osobistą; gdyby było inaczej, nie warto byłoby o niej dyskutować. Autonomia sztuki konkretnie od rynku i od państwa ma zasadniczo instytucjonalny charakter; tylko przez powołanie się na instytucję sztuki – maszynę społeczną, do której wliczają się zarówno praktyki doświadczane jako spontaniczne (interpretacja), jak i zorganizowane instytucje (muzea, czasopisma naukowe, wydziały na uniwersytetach) – dzieło może potwierdzić swoją autonomię, która (podkreślimy raz jeszcze) istnieje wyłącznie w ramach dzieła, przyjmując formę immanentnej celowości. W momencie, w którym dzieło sztuki wyrzeka się instytucji sztuki – przy czym ich krytyka jest raczej formą zaangażowania niż odrzucenia – staje się całkowicie heteronomiczne wobec tych sił, które sprawują nad nim władzę jedynie przygodnie i zewnętrznie. Tymczasem „względna autonomia” jest od zawsze pustym pojęciem. Absolutna heteronomia wobec instytucji sztuki to warunek absolutnej autonomii dzieła.

Dzieło sztuki nie jest więc samo w sobie emancypacyjne. W przeciwieństwie do związków zawodowych czy partii politycznych, dzieła sztuki nie są same z siebie politycznie skuteczne; roszczenie do autonomii nie jest ani polityką, ani jej substytutem. Jednak w obecnych warunkach implikuje ono pewną politykę. Dla Schillera zasada estetyczna była zarówno utopijnym projektem społecznym (sztuka miałaby poprzez edukację wyprowadzać ludzkość z barbarzyństwa ówczesnych stosunków społecznych), jak i, niejako w drugą stronę, rekompensatą za brak utopijnego projektu społecznego (miałaby rekompensować samo barbarzyństwo ówczesnych stosunków społecznych) (zob. Schiller 1972). Podobne poglądy są tak samo nie do utrzymania teraz, jak i w XIX wieku. Nie chodzi jednak o to, by stawiać przesadnie wzniosłe tezy o wpływie sztuki na społeczeństwo – czy to w trybie radykalnym, czy liberalnym. Chodzi raczej o podkreślenie odrębności sztuki – i określenie, po czyjej jest stronie.

Paradoksalnie, sztuka zawierająca bezpośredni polityczny przekaz stanowi problem – o ile jej znaczenia nie zostają zapośredniczone i zrelatywizowane przez formę dzieła jako całości, a więc o ile nie znaczą czegoś innego niż to, co mówią bezpośrednio. Po pierwsze, ujęte bez-

pośrednio jawne intencje polityczne tworzą pęknięcie między formą a treścią. Środki artystyczne i polityczne cele należą do różnych porządków. Jeśli oceniamy treść polityczną dzieła, wówczas środki artystyczne wydają się nieistotne. Jeśli z kolei oceniamy formę, wówczas to polityczne cele wydają się nieistotne. Oczywiście, można by powiedzieć, że zarówno forma, jak i treść są ważne, skoro w udanym dziele sztuki nie sposób ich od siebie odróżnić. Ale znaczy to tylko tyle, że dzieło wymaga uważnej interpretacji, a w tej sytuacji bezpośredni polityczny przekaz stanowi fałszywy trop. Po drugie, przekaz to zewnętrzny cel. Powtórzmy: zewnętrzny cel to wartość użytkowa; wartości użytkowe, w społeczeństwach, których społeczny metabolizm odbywa się w całości za pośrednictwem wymiany ekwiwalentów, są z zasady podporządkowane logice suwerenności konsumenckiej. Bezpośredni polityczny przekaz – w odróżnieniu od dzieła sztuki – nie może być udany bądź nie. Opinie polityczne są za to, podobnie jak marki butów, popularne lub niepopularne w tej czy innej niszy rynkowej. Gdy sztuka polityczna znaczy po prostu coś, co stwierdza bezpośrednio, to nie ma innego znaczenia poza tym, które posiada dla konsumującej ją osoby.

Powyższego nie należy traktować jako sugestii, że dzieła sztuki ograniczają się do czysto formalnej, ogólnej polityki dzieła sztuki, nakreślonej na ostatnich kilku stronach. Gdyby tak było, omawianie poszczególnych z nich nie miałyby sensu (skoro koniec końców mówiłyby zawsze to samo). Chodzi raczej o to, że nierozdzielność formy i treści stanowi wewnętrzne kryterium, które ratuje politykę poszczególnych dzieł przed byciem jedynie wyrazem opinii ich twórców. W momencie, w którym znaczenie – polityczne bądź nie – okazuje się wyłaniać z mózgu artysty, przestaje być przekonujące; uznajemy je po prostu za przyjemne lub nieprzyjemne, co jest innym sposobem na powiedzenie, że równie dobrze mogło wyłonić się z niewidzialnej ręki rynku. Podczas gdy cynizm rzemieślniczym czasem produkuje coś wartościowego, szczerłość jako atrybut artysty – a nie jego dzieła – jest od cynizmu nieodróżnialna. (...)

W chwilach prawdziwych politycznych przewrotów, dyskretna negatywność dzieła sztuki może wydawać się dekadencją ideą w porównaniu z projektem budowy świata bez głodu i bez policji – w tym właśnie kluczu należy rozumieć niecierpliwość historycznych awangard wobec instytucji sztuki, którą chciały zniszczyć. Przywołajmy np. Ferreira Gullara, wielkiego teoretyka brazylijskiej szkoły konkretyzmu z Rio w jej wysokomodernistycznej fazie, który w okresie poprzedzającym nieudaną rewolucję w Brazylii dość zasadnie sugerował, że konkretyści powinni zorganizować wystawę końcową, na której zniszczyliby wszystkie swoje prace – później, znowu dość zasadnie, zrewidował to stano-

wisko (zob. Gullar 2002). W kontekście instytucji politycznych i kulturalnych, sojuszy oraz sił skupiających się wokół niego na początku lat sześćdziesiątych, Gullar mógł twierdzić – z perspektywy czasu ma to pewne historyczne uzasadnienie – że „kultura popularna”, mająca zastąpić autonomiczne pole skupione na przewyżczeniu problemów formalnych, „(...) jest, bardziej niż cokolwiek innego, rewolucyjną świadomością” (Gullar 2002, 23).

Szaleństwem byłoby wierzyć w to samo dzisiaj. Jak już sugerowaliśmy, poza kontekstem podobnego przewrotu politycznego, zniecierpliwienie dyskretną oddzielną instytucją sztuki ma biegunowo odmienny charakter. Neoawangardy z drugiej połowy lat sześćdziesiątych i późniejsze, z właściwym ich czasom naciskiem na to, że instytucje jako takie są „ideologicznymi aparatami państwa”, występują zarówno przeciwko państwu, jak i instytucji sztuki; jednak ostatecznie – padając ofiarą podstępnej historii – jedynie narażają w ten sposób swoją treść na (zarówno rzeczywistą, jak i wyobrażoną) subsumcję pod formę towarową. Tymczasem stanowisko krytyki formy towarowej wytwarza opis estetyki spójny z samą tą krytyką. Nie powinno to dziwić, ponieważ sama estetyka – instytucja sztuki, rozumiana nie w sensie czysto socjologicznym, lecz jako zestaw normatywnych zobowiązań, w ramach których możliwe są dzieła sztuki – wytwarzana jest równoległe do kapitalizmu jako jego dyskretny inny. W poniższej książce nie chodzi zaś o to, że estetyka może czegoś nauczyć marksizm, lecz o to, że marksizm może czegoś nauczyć estetykę.

Wykaz literatury

- Beech, Dave. 2015. *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Historical Materialism. Brill: Leiden.
- Bourdieu, Pierre. 1971a. „Le marché des biens symboliques”. *L'Année Sociologique* 22.
- Bourdieu, Pierre. 1971b. „Les relations entre champ de production restreinte et champ de grande production”. W *Le marché des biens symboliques*, 22:81–100. <https://www.jstor.org/stable/27887912>.
- Brenner, Robert. 2006. „The Trajectory of the Profit Rate”. W *The Economics of Global Turbulence: The Advanced Capitalist Economies from Long Boom to Long Downturn, 1945-2005*, 11–40. New York, NY: Verso.
- Brown, Nicholas. 2019. *Autonomy: The Social Ontology of Art under*

- Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Bürger, Peter. 2006. *Teoria awangardy*. Zredagowane przez Krystyna Wilkoszewska. Przetłumaczone przez Jadwiga Kita-Huber. Kraków: Polskie Towarzystwo Estetyczne; „Universitas”.
- Bürger, Peter. 2017. „Nachwort zur zweiten Auflage (1978)”. W *Theorie der Avantgarde*, 123–28. Wallstein Verlag GmbH.
- Clover, Carol J. 1993. „Her Body, Himself”. W *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, 21–64. London: British Film Institute.
- Cowen, Tyler. 2000. *In Praise of Commercial Culture*. 2nd printing. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Eagleton, Terry. 2016. „Structurally Unsound: The Slow, Uncertain Death of Post-Structuralism”. *Times Literary Supplement* (blog). 8 czerwiec 2016. <https://www.the-tls.co.uk/articles/not-fitting-in/>.
- Greenberg, Clement. 2006. „Malarstwo modernistyczne”. W *Obrona modernizmu: wybór esejów*, przetłumaczone przez Grzegorz Dziamski i Maria Śpik-Dziamska. Kraków: Universitas.
- Gullar, Ferreira. 2002. *Cultura posta em questão e Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympo Editora.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1963. *Fenomenologia ducha*. Przetłumaczone przez Adam Landman. T. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1964. *Wykłady o estetyce. T. 1*. Przetłumaczone przez Janusz Grabowski i Adam Landman. Biblioteka Klasyków Filozofii. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1965. *Fenomenologia ducha*. Przetłumaczone przez Adam Landman. T. 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1987. *Jenaer Systementwürfe III*. Zredagowane przez Rolf-Peter Horstmann. Hamburg: Meiner.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2002. *Fenomenologia ducha*. Przetłumaczone przez Światosław Florian Nowicki. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Horkheimer, Max, i Theodor Wiesengrund Adorno. 2010a. *Dialektyka oświecenia: fragmenty filozoficzne*. Przetłumaczone przez Małgorzata Łukasiewicz. Wyd. 2 popr. Seria Krytyki Politycznej. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Horkheimer, Max, i Theodor Wiesengrund Adorno. 2010b. „Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo”. W *Dialektyka oświecenia: fragmenty filozoficzne*, przetłumaczone przez Małgorzata Łukasiewicz, Wyd. 2 popr., 123–69. Seria Krytyki Politycznej. Warszawa:

- Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Hornby, Nick. 2007. „An Interview with David Simon”. *The Believer* (blog). 1 sierpień 2007. <https://www.thebeliever.net/an-interview-with-david-simon/>.
- Hutt, William Harold. 1940. „The Concept of Consumers’ Sovereignty”. *Economic Journal* 197 (50).
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell University Press.
- Jameson, Fredric. 2011. *Postmodernizm, czyli Logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Przetłumaczone przez Maciej Płaza. Eidos - Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jameson, Fredric. 2014. *Representing Capital: A Commentary on Volume One*. London: Verso.
- Kant, Immanuel. 1986. *Krytyka władzy sądzienia*. Przetłumaczone przez Jerzy Gałęcki i Adam Landman. Wyd. 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Larsen, Neil, Mathias Nilges, Josh Robinson, i Nicholas Brown, red. 2014. *Marxism and the Critique of Value*. Chicago: MCM’ Publishing.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 2012. *Laokoon czyli O granicach malarstwa i poezji*. Zredagowane przez Michał Mancfel. Przetłumaczone przez Henryk Zymon-Dębicki. Klasycy Historii i Teorii Sztuki. Kraków: Universitas.
- Lipton, James. 2010. „Why The Na’vi Have Breasts! Interview with James Cameron”. *U Interview* (blog). 24 luty 2010. <https://uinter-view.com/news/james-cameron-why-the-navi-have-breasts/>.
- Lohoff, Ernst. 2014. „Off Limits, Out of Control”. W *Marxism and the Critique of Value*, zredagowane przez Neil Larsen, Mathias Nilges, Josh Robinson, i Nicholas Brown, 151–86. Chicago: MCM’ Publishing.
- Lukács, György. 1968. *Goethe and His Age*. Przetłumaczone przez Robert Anchor. London: Merlin Press.
- Lukács, György. 1969. „Zur Ästhetik Schillers”. W *Probleme der Ästhetik*, 17–106. Georg Lukács Werke. Berlin: Luchterhand.
- Lukács, György. 1980a. „«Eksterioryzacja» jako centralne pojęcie filozoficzne «Fenomenologii ducha»”. W *Młody Hegel o powiązaniach dialektyki z ekonomią*, przetłumaczone przez Marek Jan Siemek. Biblioteka klasyków filozofii. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Lukács, György. 1980b. *Młody Hegel: o powiązaniach dialektyki z ekonomią*. Przetłumaczone przez Marek Jan Siemek. Biblioteka klasyków filozofii. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Lukács, György. 2011. „Heidelterska filozofia sztuki (1912-1914)”.

- Przetłumaczone przez Piotr Graczyk. *Kronos: metafizyka - kultura - religia* 17 (2). <http://polona.pl/item/31264096>.
- Marks, Karol. 1961. *Dzieła T. 3, Tezy o Feuerbachu [Kapitał: Krytyka ekonomii politycznej. T. 1.]*. Przetłumaczone Salomona Filmusa. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Marks, Karol. 1968. *Dzieła T. 23 [Kapitał: Krytyka ekonomii politycznej. T. 1.]*. Przetłumaczone przez Henryk Lauer, Mieczysław Kwiatkowski, i Jerzy Heryng. Przekład przejrzał i do druku przygotował Ożjasz Szechter. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Marks, Karol. 1986. „Rozdział o kapitale. [Część druga]. Proces cyrkulacji kapitału. Reprodukacja i nagromadzenie kapitału w procesie jego cyrkulacji. [2] Dążenie kapitału do bezgranicznego rozwoju sił wytwórczych]. Granice produkcji kapitalistycznej. Nadprodukcja”. W *Zarys krytyki ekonomii politycznej*, zredagowane przez Adam Ponikowski i Natalia Kuźmicka, przetłumaczone przez Zygmunt Jan Wyrozemski. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Marks, Karol. 2020. *Kapitał 1.1: rezultaty bezpośredniego procesu produkcji*. Przetłumaczone przez Mikołaj Ratajczak. Warszawa: PWN.
- Marks, Karol, i Fryderyk Engels. 1973. *Dzieła. T. 32, [Listy styczeń 1868 - połowa lipca 1870]*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Mars, Karol, i Fryderyk Engels. 1961. „Ideologia niemiecka”. W *Dzieła. T. 3*, 681. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Michaels, Walter Benn, i Steven Knapp. 1982. „Against Theory”. *Critical Inquiry* 8 (4): 732–42.
- Mphahlele, Es'kia. 1971. *Down Second Avenue*. Garden City, N.Y.: Anchor Books.
- Petridis, Alexis. 2015. „Prince: «Transcendence. That's What You Want. When That Happens—Oh, Boy»”. *The Guardian* (blog). 11 grudzień 2015. <https://www.theguardian.com/music/2015/nov/12/prince-interview-paisley-park-studios-minneapolis>.
- Rushfield, Richard. 2009. „James Cameron Reveals His Quest to Build More Perfect CGI Boobs”. *Gawker*. 12 listopad 2009. <https://www.gawker.com/5403302/james-cameron-reveals-his-quest-to-build-more-perfect-cgi-boobs>.
- Schiller, Friedrich. 1972. „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka”. W *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przetłumaczone przez Jerzy Prokopiuk i Irena Krońska, 41–170. Warszawa: Czytelnik.
- Simon, David. 2009. „The Death of Boom Culture? Walter Benn Michaels with David Simon, Susan Straight & Dale Peck”. *The New York Public Library*. 14 kwiecień 2009. <https://www.nypl.org/audiovideo/>

death-boom-culture-walter-benn-michaels-david-simon-susan-straight-dale-peck.

Siraganian, Lisa. 2015. *Modernism's Other Work: The Art Object's Political Life*. New York: Oxford University Press.

Zamora, Daniel, red. 2014. *Critiquer Foucault: les années 1980 et la tentation néolibérale*. Bruxelles: Aden.

NICHOLAS BROWN – profesor na University of Illinois w Chicago (Department of English, College of Liberal Arts and Sciences), gdzie uczy o afrykańskiej i brytyjskiej literaturze oraz o teorii krytycznej. Autor książek *Autonomy. The Social Ontology of Art Under Capitalism* (2019) i *Utopian Generations. The Political Horizon of Twentieth-Century* (2005). Współredaktor czasopisma *Nonsite*, redaktor naczelny czasopisma *Mediations. Journal of the Marxist Literary Group*.

Cytowanie

Brown, Nicholas. 2023. „O sztuce i formie towarowej”. Tłum. Łukasz Żurek, red. Paweł Kaczmarek. *Praktyka Teoretyczna* 4(50): 145–193.

DOI: 10.19195/prt.2023.4.6

Author: Nicholas Brown

Title: On Art and Commodity Form

Abstract: A translation of the substantial introduction to Nicholas Brown's book *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism*. At the starting point of his reflections, the author places the obvious observation that a contemporary work of art is, in principle, also a commodity, that is, it functions or may begin to function on the market in a similar way to the rest of commodities. As a counter to what he sees as the dominant aesthetic ideology of modernity, i.e., equating the work of art with all other commodities, Brown is interested in whether we can establish some inalienable (not reducible to differences of viewpoints, opinions, etc.) ontological difference between the work of art and all the rest of the products circulating on the market, between the work of art and the capitalist commodity. As he argues after Marx, Hegel reinterpreting Kant and Walter Benn Michaels, the element that allows us to distinguish a work of art from the rest of commodities is its meaning, which is the same as the intention of its author and could not be equated with the use value. This account of the difference between a work of art and a commodity then allows Brown to defend the understanding of aesthetic autonomy that is central to his book.

Keywords: autonomy, commodity form, artwork, meaning, intention