

Awangarda radykalna i awangarda współczesna

Philippe Sers

Tłum. Iwona Boruszkowska

PHILIPPE SERS Collège des Bernardins, Paris

AWANGARDA RADYKALNA I AWANGARDA WSPÓŁCZESNA*

Debata o historycznej awangardzie zwykle podkreśla opozycje formalne. Czytniacz to, inscenizując konfrontację, która szybko traci cały ciężar, ponieważ zakrywa fundamentalne problemy ożywiające dyskusję filozoficzną, problemy mające więcej wspólnego z heurystyczną funkcją sztuki niż z kapryśnym i krzykliwym spektaklem kręgu ludzi połączonych najnowszymi trendami artystycznymi.

Aby podjąć kwestię awangardyzmu bez ograniczania naszego spojrzenia do zagadnień nowatorstwa formalnego, musimy powrócić do pierwszej awangardy, tej z początkowych dekad XX stulecia, a przy tym jasno wyróżnić jej założenia i intencje, szczególnie w świetle ruchów, które powstały w drugiej połowie XX wieku i istnieją do dziś. Taki przedmiot badań wymaga wprowadzenia hermeneutyki, która uprzywilejowuje zgłębianie znaczenia, jak również podejścia umożliwiającego łączenie elementów artystycznych ku inteligibilności [*évidence*] tak oryginalnej, że ożywia ona nasze sposoby poznania bez podważania ich rygorystyczności.

Rewolucja artystyczna pierwszej połowy XX wieku nadała prawdzie w sztuce nowy status. Zarówno w tekstach teoretycznych, jak i w eksperymentach praktycznych twórczy artyści – czy to pierwsi malarze abstrakcyjni, czy dadaści – definiują tę prawdę w podobnych kategoriach i rozwijają ją pod względem metodologicznym. Spotkanie wewnętrznej struktury własnego bytu z organizacją świata nadaje elementom sztuki podwójną jakość, zarazem zewnętrzną i wewnętrzną, co czyni z nich uprzywilejowane narzędzia pozwalające na ujawnianie znaczenia w określony sposób. Odnosi się to, po pierwsze, do malarstwa, biorąc pod uwagę, że należy ono do porządku obrazów *stricte* wizualnego (wyobrażenia nie są mentalne ani nie można ich dotknąć). Pod tym względem jednak malarstwo przypomina muzykę, sztukę dźwięku, ponieważ i muzyka, i malarstwo należą do kategorii sztuki wykorzystującej wrażenia odczuwane z dystansu, zgodnie z rozróżnieniem przekonująco nakreślonym przez Maurice'a Pradines'a. Wraz z pojawieniem się abstrakcji malarstwo poczęło mieć ambicję, którą Arthur Schopenhauer przypisywał wyłącznie muzyce: wiedzieć, jak dotrzeć do noumenu. Do owych sztuk artyści awangardy ochoczo dodawali poezję, z jej zdolnością przenikania do płaszczyzny transracjonalności (*zaum* u futurystów rosyjskich).

* Podstawa przekładu: Ph. Sers, *The Radical Avant-Garde and the Contemporary Avant-Garde*. Transl. J. P. Eburne. „New Literary History” 2010, nr 4. Tłumaczenie zostało skontrolowane z tekstem oryginalnym: Ph. Sers, *Point de Vue Critique: Avant-Garde Radicale et Avant-Garde Contemporaine en Art*. „Cités” 2002, nr 11.

Od tego momentu pojawia się pytanie nie o śmierć reprezentacji, ale o jej redefinicję. Według samych artystów kompozycja artystyczna stanowi zebranie znaczeń – reprezentację elementów w ramach porządku znaczenia. Zarazem jednak składa się na nią liturgia teraźniejszości, reprezentacja zdarzenia, którego artysta doświadcza jako spotkanie znaczeń i które pozostawia ślad w dziele sztuki.

Poprzez takie świadectwo filozofia sztuki podejmuje namysł nad postawą wobec Bycia, którą będę nazywał etosem ontologicznym. Przybierając postać konceptualnego schematu pojęciowego [*épure*], postawa ta opisuje asymptotyczne podejście do naszego możliwego związku z jakimś początkiem lub też ze znaczeniem rzeczy; proponuje nieskończenie odnawialny tryb wartościowania. Jej owocami są same dzieła sztuki, prace te z kolei stanowią ślad tej relacji, składając się na świadectwo dawane przez artystę czy poetę. Taka definicja dzieła sztuki wyraźnie podważa zasadę wartościującej obojętności, charakterystyczną dla ponowoczesnego myślenia o sztuce, o ile myślenie to wydaje się wyraźnie uwikłane w interesy totalitarnej intencjonalności. Jeśli zatem prawdą jest, że myśl zostaje wezwana do osądzenia wartości tych owoców, to wartościowanie takie wymaga zrehabilitowania funkcji krytycznej, która musi całkowicie odciąć się od oceny smaku, a zamiast tego zaangażować się w procesie prawdy. Dzieło sztuki to, rzecz jasna, podstawowy materiał dla konkretnego świadectwa, lecz jednocześnie historie samych artystów na temat warunków wyłonienia się dzieła w ich życiu są nierozdzielnie związane z dziełem, z którym utrzymują złożoną relację. Relacja ta, powstająca w momencie, gdy dzieło jawi się jako szczególnie demonstratywny i nowatorski punkt zwrotny dla procesu prawdy, wskazuje na rozwój twórczy, który doprowadził do samego dzieła.

Od czasu rewolucji abstrakcyjnej takie sztuki jak malarstwo, muzyka czy poezja zdołały uwolnić się od funkcji deskryptywnej i zyskać w zamian funkcję inwentaryzacji znaczenia, czego jesteśmy świadkami w przypadku radykalnej awangardy wczesnego XX wieku; od tej pory tak właśnie sztuki będą podchodziły do Bycia. Owoce tych działań – same dzieła – dają świadectwo postawy wobec Bycia, czyli wobec etosu ontologicznego. Status prawdy w sztuce odnosi się do spotkania absolutu z etosem. Trudność wynika stąd, że nie mamy do czynienia z kwestią wyizolowania prawdy zewnętrznej w stosunku do świadomości (zgodnie z systemem określającym prawdę, poprzez spotkanie świadomości z materialną rzeczywistością będącą wobec tamtej zewnętrzną). Tajemnica absolutu polega bowiem na tym, że pomimo radykalnej odmienności sytuuje się on u samego źródła naszej egzystencji, a więc u podstaw naszej istoty.

Określanie prawdy pociąga za sobą rozważenie składników życiowego doświadczenia potwierdzających relację z Bytem, z którym konfrontujemy się w procesie wyostrzonego postrzegania. Rozpoznanie to łączy się z etosem i stanowi ostateczne zadanie każdej filozofii sztuki. Wnikliwe postrzeganie wkracza tu niechybnie, gdyż eschatologiczny wymiar ontologicznej konieczności prowadzi do etosu transgresji wobec konwencji świata; postrzeganie jest zatem nierozdzielnie związane z identyfikacją wartości, gdziekolwiek się ono odbywa.

Inteligibilność artystyczna manifestuje się jako zbieżność między tym, co filozofia chińska określa jako „serce-umysł”, a tym, co tradycja hezychastyczna nazywa „energiami” połączonymi w postawie konieczności moralnej. Poprzez takie koncepcje powrócić możemy na nowo do sposobu, w jaki Wasilij Kandinsky rozumiał

„wewnętrzny rezonans”: w jego ujęciu niewiele ma on wspólnego z wartościowaniem estetycznym, funkcjonuje raczej jako rodzaj wskaźnika szacującego doświadczenie zdarzenia, a także własny potencjał jako instrumentu znaczenia.

Wydaje się, że termin „awangarda” zdążył spowszednieć w naszym myśleniu o sztuce. Od XIX stulecia jego użycie rozpowszechniło się, określając każdy ruch artystyczny, który można opisać jako nowatorski. Los tego terminu wynika z trafności metaforyki militarnej przyrównującej inwencję artystyczną do działania niewielkiej grupy sił, która wyprawia się przed maszerującą armią, żeby utorować jej drogę. W ten sposób ujawnia się kilka podstawowych cech awangardy, przede wszystkim przekonanie, iż awangarda przywraca kolektywny wymiar eksploracyjnej kreatywności. Termin ten przywołuje na myśl również okoliczności konfliktu między kreatywnością a dominującym społeczeństwem; jednocześnie musimy mieć na uwadze, że „awangarda” desygnuje działalność artystyczną jako środek otwierania nowego terytorium.

Obecne problemy z tym terminem wynikają z jego społecznej i ekonomicznej waloryzacji, która zyskała już taką wagę, że wszyscy artyści chcą być uznawani za awangardowych, nawet jeśli twierdzą, iż istota awangardyzmu to niewiele więcej niż spektakularna rewolucja w zakresie formy. Pojęcie awangardy oddala się następnie od swojego pierwotnego sensu, zaczynając oznaczać raczej nastawienie na nowatorstwo formalne niż porzucenie eksploracji i radykalnej kreatywności, która kłóci się z konwencją. W związku z tym pozycje całej gamy tzw. awangard mogą się dostosować do ram pewnego konsensusu ekonomicznego ceniącego nowatorstwo formalne ze względu na konkurencyjność i rentowność. Zarazem jednak konkurencyjność doprowadza do zaniku kolektywnego wymiaru nowatorskiej kreatywności, który bez wątpienia był jedną z fundamentalnych cech awangardy. Musimy zatem zaakceptować ideę, że ewolucja awangardy, która zmusza ją do podążania za trendami rynku, przynosi także jej śmierć – śmierć, której świadkami chcą z nas uczynić rynek sztuki i konsensus instytucji, wieńcząc jej najbardziej niedorzeczne propozycje wystawami muzealnymi. Te wstępne uwagi podkreślają niestabilność terminów takich jak „awangarda” w odniesieniu do doświadczenia artystycznego. Nie jest bowiem jasne, czy ów termin oznacza to samo dla awangardy pierwszej połowy XX wieku i dla awangardy późniejszej.

W kontekście współczesnej awangardy warto przypomnieć istotne zastrzeżenia sformułowane przez twórców awangardy radykalnej od samego jej początku. W liście do Hansa Richtera, który wówczas kreował się na historyka dadaizmu, Marcel Duchamp pisze:

neodadaizm, który nazywają teraz nowym realizmem, pop-artem, asamblażem itd., jest łatwym wyjściem i żyje tym, co uczynił dadaizm. Kiedy odkryłem *ready-made*, chciałem zniechęcić do karnawału estetyzmu. W neodadaizmie wzięli moje *ready-mades* i odnaleźli w nich wartość estetyczną. Rzuciłem im w twarz suszarkę do butelek i pisuar jako prowokację, a oni teraz podziwiają je za ich estetyczne piękno¹.

Potępienie to – którego skądinąd uprzejmy Duchamp nigdy nie wycofał – kryje

¹ M. Duchamp, list do H. Richtera, z 10 XI 1961. Cyt. za: H. Richter, *Dada: Art and Anti-Art*. Transl. D. Britt. New York 1965, s. 207–208.

w sobie autentyczną bolączkę: w rzeczy samej, w awangardzie współczesnej trudno odnaleźć cechy artystyczne, których odkrywania nauczyła nas pierwsza awangarda.

Niesprawiedliwe byłoby systematyczne spisywanie na straty współczesnej awangardy w całości, tak jakby tworzyła ona niezróżnicowaną całość; zarazem jednak pomaga nam to uwypuklić kwestie, o które właśnie chodzi. To, co kwestionuje Duchamp w omawianych praktykach artystycznych, to błąd w ocenie. Błąd ten wiąże się z całą gamą czynników, które prowadzą do poważnych mylnych interpretacji w wymagających oczach pionierów takich jak Duchamp.

Paradoksalnie żyjemy obecnie pod nowym zakazem przedstawiania, który przypomina najwcześniejsze zakazy z okresu biblijnego. Ten potajemny współczesny zakaz wyraża się poprzez dewaluację ikonicznego instrumentu przedstawiania jako narzędzia dostępu do znaczenia. Główne tendencje w dzisiejszej twórczości artystycznej proponują albo sprowadzenie sztuki do funkcji języka dyskursywnego, czyli przyjęcie standardu językowego, który uczyniłby kreację przedstawieniową produktem ubocznym dyskursu, albo powiązanie jej z psychoanalitycznym materiałem źródłowym, który w dużym stopniu pozostaje niezależny od jednostkowej odpowiedzialności. W obu przypadkach tego rodzaju ograniczenia są tożsame z odmówieniem twórczości artystycznej funkcji poznawczych, szczególnie tych właściwych obrazowi.

W tych okolicznościach każdy artysta zachowuje się tak, jak gdyby musiał skonstruować system aksjomatyczny bez względu na jego adekwatność. To tak, jakby wszystkie teoretyczne konstrukty i eksperymentalne podejścia były systematycznie wykluczane ze współczesnego krajobrazu artystycznego. Jesteśmy świadkami szeroko zakrojonego zaprzeczenia autonomii artysty oraz prawdziwej funkcji sztuki. To zaprzeczenie dotyczy głównie malarstwa i sztuk plastycznych, jednakże szybko rozprzestrzeniło się także na inne praktyki twórcze. Tendencja do zaprzeczania wiąże się z trzema zjawiskami społecznymi, których połączone efekty dezorganizują paradygmat awangardowy. Pierwszym jest skłonność do dewaluacji obrazu – i twórczości artystycznej w ogóle – jako szczególnego miejsca naoczności [*evidence*]; oprócz tego obserwujemy erozję nadziei spowodowaną tzw. końcem utopii [*fin des utopies*], a wreszcie tendencję do kwestionowania inspiracji, zarówno w sztuce, jak i w innych dziedzinach, np. w religii.

Dewaluacja obrazu i twórczości artystycznej jako konkretnych miejsc inteligibility prowadzi do koncepcji, zgodnie z którą świat dostarcza standardów dla twórczości artystycznej, jak też miejsca do jej oceny: w ten sposób porzucamy wartościowanie na rzecz konsensusu „ogółu” (Søren Kierkegaard). Tym, co w konsekwencji zostaje przysłonięte, jest fundamentalna intuicja artystów, dla których artystyczna inteligibility stanowi oś, dokoła której zorganizowany jest świat. Rzeczywiście, o ile sztuka funkcjonuje przez transfer inteligibility, o tyle twórczość artystyczna zgodna z zasadą ewaluacji potwierdza się jako miejsce odszyfrowania spójności zjawisk, „formacyjny” standard dla świata. Prace artystów radykalnej awangardy sprowadzają elementy świata do miejsca czytelności – czy to „elementarnej”, jak u pierwszych abstrakcjonistów, mechanomorficznej, jak w pracach Duchampa, czy też wizjonerskiej – w dziełach Richtera.

Współczesna awangarda związana jest z dewaluacją obrazu, ponieważ nadaje priorytet nowatorstwu formalnemu kosztem rygoru treściowego.

Naszą epokę wciąż cechuje fascynacja narzędziem [*ustensile*]. Znaczenie narzędzia bierze się z fałszywego odniesienia do Duchampa². Duchamp poddał narzędzie procesowi przechwycenia [*détournement*] i przekształcił jego techniki. Jednakże niezmiennione przez Duchampa narzędzie ogranicza twórczość artystyczną do „formy stałej” [„*forme constante*”] (termin zapożyczony z myśli chińskiej). W przeciwieństwie do tego „stała zasada wewnętrzna” [„*principe interne constant*”] w sztuce rozwija się stopniowo jako rytm stosowny dla wszystkich możliwości formalnych; to właśnie z tego powodu myśliciele chińscy, dla których rytm zawiera całą dynamikę wszechświata, poszukują go w skale, chmurze, korzeniu, bambusie. Dadaizm pochwyił go przez przypadek, w ramach prowokacji znaczeniowej. Zgłębianie znaczenia rzeczy stanowi jedną z funkcji sztuk czystych (malarstwa, muzyki, poezji). Ale promowanie narzędzia doprowadziło, co całkiem logiczne, do pomieszania sztuki czystej ze sztukami użytkowymi, czego jesteśmy świadkami obecnie: nawet najbardziej komercyjne zawody, takie jak projektant ubiorów czy kucharz, aspirują do funkcji uprzednio zastrzeżonej dla sztuk czystych, które pozostają jedynymi sztukami odpowiednimi do tworzenia *mathesis* przekształcania świata.

Drugie zjawisko, które nas tu interesuje, to przekonanie o „końcu utopii”, zrównujące intencję ulepszenia świata z ideologią. Jesteśmy zatem świadkami erozji – samej w sobie eschatologicznej – naszego horyzontu oczekiwań. U źródeł zamiaru przekształcenia świata poprzez sztukę leży bez wątpienia idea postępu. Opiera się ona na przekonaniu o pozytywności sekwencji temporalnej. W mentalności radykalnej awangardy występuje związek między utopią a prorocstwem, które tchnie życie w jej największe projekty, takie jak *Pomnik Władimira Tatlina* z 1920 roku czy też w bezużyteczną katedrę Kurta Schwittersa. Porzucenie tej nadziei oznacza powrót do przestarzałego pojęcia czasu jako miary degeneracji stanu pierwotnej doskonałości uznawanej za wiek złoty. Zaprzeczając wszelkiemu postępowi poza postępowem technicznym, współczesność doprowadziła do systematycznego promowania mody i okoliczności. Nie jest jednak prawdą, że wszystkie elementy czasu są od razu inteligibilne; zawsze istnieje podwójne odczytanie, które związane będzie zarówno z wartościowaniem, jak i z wnikięciem. Podwójna lektura pozwala nam rozpoznać, co stanowi *zdarzenie* w czasie, i odróżnić je od tego, co jest jedynie *okolicznością*. Zdarzenie to coś posiadającego znaczenie i zarazem coś, co to znaczenie ujawnia. Zdarzenie, które obejmuje relację teraźniejszości z absolutem, wytycza zbieżność momentu z przekroczeniem własnych ograniczeń. Jeżeli chodzi o okoliczność, jest to po prostu to, co związane z chwilą i co nie składa się już z niczego, gdy na to spojrzymy. Jest tym, co gubi się w ulotności chaotycznego następowania chwil świata.

Wiara w koniec utopii zamraża czas. Wzmacniając ideę, zgodnie z którą świat stanowi standard dla twórczości artystycznej, wiara ta czyni twórczość artysty daremną – redukując ją do przyziemnej formy spektaklu, który funkcjonuje przez znowę pewnej grupy wywierającej nacisk pod postacią zastraszenia wolnej świadomości. Zastraszenie reprezentuje uchYLENIE SIĘ od dialogu, co jest równoznaczne z odrzuceniem drugiego; nie ma ono nic wspólnego z „prowokacjami” radykalnej

² Więcej na ten temat zob. Ph. Sers, *Duchamp confisqué, Marcel retrouvé*. Paris 2009.

awangardy, takimi jak choćby dadaizm. Prowokacja stanowi bowiem zaproszenie do odejścia od konwencji, zastraszenie przeciwnie – jest naciskiem na trzymanie się jej. Działa zatem przeciwko wolności.

Wreszcie, trzecie zjawisko wpływające na los paradygmatu awangardowego to tendencja do kwestionowania inspiracji przez prefabrykowaną myśl [*le prêt-à-penser*]. Poszukiwanie i ocena inspiracji konstytuują jednak nieodzowną część pracy artysty. Inspiracja – spotkanie z transcendencją – mylona bywa z halucynacją, czyli z percepcją bezprzedmiotową. Rezultatem tej negacji transcendencji jest perwersyjna personifikacja dzieła ze szkodą dla konstrukcji osoby w jej relacji do absolutu. Dzieło wytwarza sztuczny świat łatwo asymilowany w sferze komercji i polityki. Ale definiując elementy dzieła jako jego środki, a transfer inteligibilności lub „poznawalnej” [*cogitable*] pewności jako jego cel, podkreślam, że to zbieżność środków i celów umożliwia dziełu funkcjonowanie jako narzędzie konstruowania osobowości. Nie ma to nic wspólnego ze sferą komercji czy propagandy.

Oprócz technik awaryjnego lądowania w konsumenckiej natychmiastowości epoka współczesna była także świadkiem powstawania konsensusu dotyczącego (moralnej) transgresji, który zastąpił transgresję konsensusu. Jesteśmy wobec tego świadkami wyłonienia się rytuałów fałszywej transcendencji. Konsensus dotyczący transgresji opiera się na idei, że konieczne jest wyzwolenie się od moralności. Transgresja konsensusu, z drugiej strony, wywodzi się z pewnego problemu: zupełnego przewartościowania moralnego. Samo odwrócenie wartości nie stanowi odrzucenia wartości. Prawdziwą transgresją, do której dąży twórczość artystyczna, jest raczej przekroczenie ograniczeń ludzkiej skończoności. Ten drugi jej rodzaj zakłada pewien pozytywny projekt względem filozofii moralnej. Istotnie, trzy lata po książce *Poza dobrem i złem* Friedrich Nietzsche sam zauważa konieczność moralności i prawdy w słynnym liście z Turnu, *Przypadek Wagnera*: „Aby muzyka nie stała się sztuką kłamstwa”³. A jednak znaczna część współczesnej awangardy wyewoluowała w ten zagmatwany sposób z romantyzmu ku dandyzmowi, od spleenu do nihilizmu. Nihilizm pociąga za sobą wycofanie się z absolutu – to bez wątpienia największa i najbardziej podstawowa różnica dzieląca współczesną awangardę od awangardy radykalnej. Wspomniane wycofanie prowadzi bowiem do obojętności w wartościowaniu („wszystko wolno”), która jest skuteczną sojuszniką totalitaryzmu.

Możemy poszukiwać nihilizmu w awangardzie radykalnej, ale go tam nie znajdziemy. Pośród zamętów ubiegłego stulecia, w różnych sferach twórczości artystycznej, radykalna awangarda wypracowała paradygmat sztuki, wspólną walkę i jednorodny zespół zainteresowań. Zapoczątkowana przez nią rewolucja grupuje się wokół czterech głównych ruchów syntezujących: pierwszym jest walka abstrakcji z figuratywnością w malarstwie, prowadzona przez Wasilija Kandinsky’ego, Pieta Mondriana i Kazimierza Malewicza; drugi to walka poezji z literaturą na polu twórczości werbalnej, wiedzona przez poetów „zaumu” oraz transrozumu, jak również przez dadaizm i surrealizm André Bretona; trzecim będzie walka wymiaru wnętrza przeciwko stylowi w architekturze, której głównymi teoretykami byli Theo

³ F. Nietzsche, *Przypadek Wagnera. Problem muzykanta*. Przeł. S. Gromadzki. „Nowa Krytyka” 2003, nr 15, s. 28.

van Doesburg i Le Corbusier; w końcu czwarty to walka teatru „metafizycznego” przeciwko dramatowi psychologicznemu w scenografii, na której czele stoją Hugo Ball oraz Antonin Artaud.

Następujące elementy uważam za to, co cementuje awangardę: ustanowienie stałej zasady wewnętrznej jako opozycji wobec stałej formy, które prowadzi sztukę ku zgłębianiu pierwotnych dynamik; afirmację autonomii jednostkowej świadomości twórczej wobec oceny, która odrzuca autorytety i wiedzę ku indywidualnej weryfikacji; systematyczną eksplorację wszelkich form inności, która nie pozwala sprowadzić sztuki do jednej tradycji kulturowej, ale otwiera twórczość na odległe, obce czy „prymitywne” cywilizacje i dzieła sztuki; otwartość na transcendencję, umożliwiającą dostęp do elementów odmiennych lub przewyższających to, co inne i co wychodzi poza wiedzę potoczną; chęć przekształcenia świata poprzez sztukę, która staje się konkretnym, a przy tym uprzywilejowanym narzędziem transformacji; w końcu ideę, że akt twórczy niesie ze sobą niezadowolenie, które wykracza poza prostą grę estetyk i wymaga spojrzenia etycznego połączonego z wymogiem eschatologicznym.

To właśnie z tytułu tego zakorzenienia etycznego radykalna awangarda stanowi miejsce oporu wobec totalitaryzmu.

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

Abstract

PHILIPPE SERS Collège des Bernardins, Paris

THE RADICAL AVANT-GARDE AND THE CONTEMPORARY AVANT-GARDE

This essay invokes the ontological ethos of the avant-garde work as a particular way of disclosing meaning. The avant-garde, according to Philippe Sers, signals not the ruin of representation but its redefinition; not the debunking of truth but a new relationship to truth. Here Sers manifests his impatience with current accounts of the avant-garde that remain fixated on its nihilism, formal novelty, and value-leveling dimensions. The contemporary infatuation with transgression epitomizes a false transcendence that only plays into the logic of contemporary capitalism. Highlighting the strains of iconophobia that pervades language-based aesthetic theories, the essay calls for a new reassessment of the cognitive and transformative power of images. The status of the original avant-garde work lies not in its negativity but its utopianism, its harboring the moment of transcendence that is profoundly ethical in its implications.