

АПСОЛУТНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО СУСРЕЋЕ АПСОЛУТНУ РОБУ

Повезаност уметности са комодификацијом неизбежно је и утврђено стање у великом делу данашње уметничке теорије, историје и праксе; заправо, толико утврђено да је за многе постало подразумевано и претпостављено. Упркос томе, или можда због тога, разматрања ове повезаности имају маргиналан статус у највећем делу онога што академски пролази као филозофија уметности. Ово је нарочито случај код аналитичке традиције, где се односи уметности с њеним обликовањем унутар капиталистичких друштава рутински методолошки искључују као ванфилозофско питање које треба оставити економији, социологији или историји. Чини се да би најпријемчивија почетна тачка за оваква разматрања била разрада институционалних теорија уметности и „уметничког света“, али су оне до сада развијане на нивоу општости која не региструје посебност капиталистичких облика као што је роба.¹ Постоји потенцијал да се такве теорије примене у ову сврху, али ако би се оне тек примениле, суштинска филозофска артикулација питања „шта је уметност“ остала би нетакнута.

Такозвана „континентална филозофија“ углавном се мало разликује. Мада друштвена и историјска разматрања махом нису методолошки искључена (бар не на исти начин), а уметност се посматра као далеко значајнија за кључна питања филозофије – чиме се подстиче шире размишљање о њеним односима и значају – ипак је ту и даље мало континуираног промишљања о повезаности уметности с капиталистичким друштвеним облицима. Утицајна филозофија уметности проистекла из феноменологије и егзистенцијалне онтологије, на пример, заокупљена је везама уметности и историје метафизике или субјективности, пре него капитализма у било ком одређеном смислу. Ту се опет не нуди никакав систематичан преглед односа уметничког дела и робног облика.² Ово питање заиста остаје неразрађено чак и код многих који јесу разматрали капитализам као централни филозофски проблем.³

¹ Овде се стандардно помињу, наравно, Аргур К. Данто и Џорџ Дики. Видети, на пример Дантоов прилог “The Artworld” (1964) и Дикијев “The New Institutional Theory of Art” (1983), оба укључена у антологију *Aesthetics and the Philosophy of Art* (Lamarque, Olsen, ур., 2004). Значајно је да ова антологија не нуди ниједан изузетак од ове тенденције унутар аналитичке естетике која игнорише или маргинализује питање односа уметности према капитализму или робном облику. Исто важи и за још једну скорије објављену антологију аналитичке естетике *Theories of Art Today* (Carroll, ур., 2000).

² Видети, на пример, Хајдегерову студију *Извор уметничког дела* (Хајдегер, 1996) и Мерло-Понтијеве есеје „Сезанова сумња“ (1945) и „Око и дух“ (1961) (Merlo-Ponti, 2016).

³ Ово је у ширем смислу случај са утицајним пројектом о „капитализму и шизофренији“ Делеза и Гатарија – *Anti-Oedipus* (1972) и *A Thousand Plateaus* (1987) – као и њиховим радовима о уметности.

Изванредан изузетак од овог филозофског занемаривања представља франкфуртска школа, нарочито радови Бенјамина и, у неком очигледнијем и наглашенијем виду, Адорна. Њихов утицај често је у основи других изузетака којих се можемо присетити.⁴ Бенјаминово и Адорново дело се у много погледа истиче филозофском рецепцијом Марксове критике капитализма, а њихова разрада новог смисла филозофије уметности представља један од најзначајнијих исхода. То је појачано њиховим разматрањем концепта уметности као облика капиталистичке модерности. Резултат је дубока посвећеност поимању односа уметности и робног облика као средишњем проблему модерне филозофије. Ипак, ово је маргинализовано у већем делу Бенјаминове и Адорнове рецепције у оквиру академске филозофије која се развијала последњих година. Међутим, чак и у њиховим радовима, то питање често остаје нејасно, недовољно објашњено и проблематично у кључним тачкама.

Антиномије уметности

Као последица овог ширег филозофског занемаривања, теоријске, критичке и историјске студије уметности које јесу прихватиле да су њене везе с капитализмом фундаменталне, смештене су широко изван параметара академске филозофије. Насупрот томе, утицај франкфуртске школе био је огроман, мада контроверзан. Заправо, те контроверзе дале су структуру овом пољу проучавања. То је очигледно у дебатама око „културне индустрије”, нарочито тамо где се појмовима уметности и капитализма прилази у њиховим развијеним или јаким облицима, наиме као „високој” или „аутономној” уметности и „високом”, „позном” или „развијеном” капитализму. Другим речима, тамо где је уметност вредна сама по себи, а комодификација је доминантни облик друштвених односа. Ове сада сложене расправе пресеца једноставно питање да ли аутономна уметност јесте или није роба; или прецизније формулисано, да ли је уметност појачавање робног облика или његово ограничење. То би се могло изразити као основни антагонизам или антиномија између две подједнако убедљиве пропозиције: уметност је роба; уметност није роба. Овде се могу навести различита имена: можда Вилијам Морис наспрам Оскара Вајлда. Али ова антиномија је можда експлицитније представљена у америчкој уметности из периода после Другог светског рата, у супротстављености поп-арта и апстрактног експресионизма и минимализма. Заиста, поређење одређених дела поп-арта с оним минималистичким из шездесетих година доноси тај двоструко убедљив осећај да аутономна уметност и јесте и није роба: погледајте „Брило” кутије Ендија Ворхола насупрот коцкастим делима Доналда Џада или Роберта Мориса. Скулпторске конструкције Дана Флавина сачињене од неонских тракастих светала истовремено сажимају целу ову антиномију.

⁴ То се може уочити код Лиотара. Видети његове расправе о модерном уметничком еkleктицизму као логици новца у студији „Одговарајући на питање: шта је постмодернизам?” (Lyotard, 1984). Ипак, за Лиотара, капитализам и комодификација нису толико фундаментални за филозофију уметности као што је то случај код Адорна и Бенјамина.

Теоријска и историјска динамика ове антиномије може се изразити преко сукобљених позиција. С једне стране, аутономна уметност делује као производ, ефекат или симптом „високог” капитализма: аутономна уметност у ствари настаје с комодификацијом, која неке производе ослобађа њихове хетерономне одређености црквом, државом или другим облицима покровитељства те кроз неодређеност њиховог крајњег купца, таква дела стичу независтан осећај сврхе и вредности. Аутономна уметност је стога украс капиталистичке културе. С друге стране, постоји становиште да је аутономна уметност уништена развијеним капитализмом. Према овом мишљењу, развојем комодификације као општег принципа друштва све вредности се свде на разменску вредност, укључујући и вредност уметности, чиме се уништава аутономија уметности. Капиталистичка култура је стога смрт за аутономну уметност. Овај сукоб се може уочити у добро познатим нерешеним резултатима савремених расправа о уметности: Дебор против Гринберга, Биргер против Адорна. Међутим, нико од њих не заузима ове позиције отворено; они су сви заправо усвојили овај сукоб, барем у извесној мери. Штавише, сама фамилијарност којом се те супротстављене позиције често представљају указује на то да је ова антиномија аутономне уметности у капиталистичкој култури постала утврђена као напетост која је саставни део ситуације и невоље у којој се уметничка теорија и пракса данас налазе. Та фамилијарност је чак изазвала изванредан степен фрустрираности и досаде спрам тог питања, али и то је често симптом интензивнијег усвајања. Ова антиномија се не може директно емпиријски разрешити јер сама идеја о томе шта уметност јесте и шта треба да буде лежи у балансирању. Она стога захтева филозофско и политичко промишљање.

Можда најважнији начин на који је покушано решавање ове антиномије јесте онај телеолошки или историјски – наиме, тврдњом да капиталистичка култура производи а *онда* уништава аутономну уметност. Међутим, ово репродукује нову групу сукоба који су постали експлицитније линије разграничења у савременој теорији уметности. То се може видети у познатој расправи на тему да ли аутономна уметност има идеолошку или критичку функцију у оквиру капиталистичке културе. Опет, можемо разликовати супротстављене ставове. С једне стране, аутономна уметност делује као да је не само „производ”, већ „идеолошки производ” капиталистичке културе. Односно, приписивање аутономије уметности прикрива или замагљује њену установљеност унутар робне културе и/или функционише као компензација за друштвене патологије те културе, уместо да обезбеди алтернативу. Стога концепт идеологије почиње да посредује и решава проблем да ли је уметност произведена или уништена комодификацијом. Ова критика идеолошке функције аутономне уметности охрабрила је покушај да се образложи алтернативна замисао о томе шта уметност јесте. Јер, ако је аутономија уметности илузија, шта је стварно? И шта производи њену илузорност? На ово питање се углавном одговарало тако што се аутономна уметност разбијала у ширу и свеобухватнију концепцију културе и културне праксе, изван разлике између „високе уметности” и „ниске уметности” или „не-уметности”. (Ово је у много погледа у темељима студија културе; видети нпр. Williams, 1961, и Williams, 1977.) Међутим, то ствара даљу напетост кроз

питаће да ли се овај шири смисао културе види као алтернатива, барем имплицитно, капиталистичкој култури, или само као нова формација. (Идеја о постмодернизму била је оптерећена овим тензијама.)⁵ У сваком случају, културна активност се замишља у неком „постаутономном”, можда чак „постуметничком” облику.

Насупрот свему овоме, и као реакција на ове проблеме, појавило се превредновање аутономије уметности којим се она спасава од својих збуњујућих и компензацијских функција и предлаже као критичка алтернатива проширеној капиталистичкој култури. Самоодређеност уметности и њено повлачење из друштвених интеракција тумаче се као критика колонизације друштвеног живота од стране капитализма и стварање простора изван капитала.⁶ Међутим, поред изнетих примедби, ова позиција се суочава с унутрашњим проблемом: ако је аутономна уметност изузетак у односу на капитализам, зашто и како би уметност требало да преживи? Ова формулација оправдава извесно меланхолично решење. Тврди се да подударње разбијања аутономне уметности са ширењем капиталистичке културе демонстрира несводивост аутономне уметности на капитализам и, мада ово води признању маргиналног и чак застарелог карактера уметности унутар развијеног капитализма, то не оповргава њен критички значај.⁷ Став отпора уметности према комодификацији стога се одржава као ламент.

Ови спорови се могу изразити у виду питања или у виду избора. Да ли би требало напустити аутономну уметност као идеологију у корист неке постаутономне или постуметничке форме критичке праксе? Или би је требало задржати као самосвесно анахрону форму, меланхоличну критику? Међутим, ово све више звучи као дилема у којој су оба исхода предмет приговора оног другог. Ако је потрага за неком постаутономном праксом склона да напусти сваки отпор капиталистичкој култури, одржавање аутономије није ништа мање склоно конзервативизму или ирелевантности. Савремена уметничка пракса и њена критика често овде оклевају. Али овај избор се укоренио делимично јер је подржан прећутним слагањем. Обе опције се у ствари слажу да је аутономна уметност у суштини превазиђена културом позног капитализма; оне се само не слажу око последица.

Овај чланак је покушај да се поново промисли о овој ситуацији и да се притом промисли о томе шта би критичка филозофија и пракса уметности биле данас. У њему се износе тезе против телеолошког решења, или пре измештања, претходно назначених антиномија аутономне уметности и комодификације. Тврди се да

⁵ За размишљања о континуираним и дисконтинуираним, афирмативним и критичким односима тако проширене концепције културе видети: Jameson, 1991. Идеја франкфуртске школе о културној индустрији и идеја ситуационистичке интернационале о друштву спектакла очигледно представљају утицајне претече ове дијагнозе нове, проширене формације капиталистичке културе.

⁶ Ову посвећеност враћању критичке димензије аутономије уметности деле главни антагонисти студије *Контрроверза филозофиница* (в. Beech, Roberts (ур.), 2002). Може се извести и из поставке Розалинд Краус, која нуди ново схватање „медијума” наспрам познакапиталистичких сензибилитета које опонаша „инсталацијска уметност” – в. Krauss, 1999.

⁷ Видети прилоге Бернштајна и Боувија у: Beech, Roberts (ур.), 2002, који заиста одступају од Бича и Робертса по овој меланхолији. За потпуније, мада не униформно, образложење овога, видети: Bernstein, 1992, и Bernstein, 2006. Још један значајан пример био би: Foster, 2002.

су укореењени сукоби савремене уметности и теорије културе последица непотпуног схватања суштински контрадикторног односа аутономне уметности и комодификације. Покушавамо да, путем детаљне анализе односа концепата робног облика и аутономне уметности, покажемо како аутономна уметност *није* превазиђена својом комодификацијом, већ да је она пре њен контрадикторни производ: наиме, аутономна уметност је и произведена и уништена капиталистичком културом, и њеном идеологијом и њеном критиком. Ово може деловати као појачана дилема. Али ако је аутономија уметности продукована, и репродукована, контрадикција развијене капиталистичке културе, она онда остаје витални облик путем ког се овој култури можемо опирати и критиковати је. А у временима и на местима где је комодификација постала преовлађујући облик друштвеног живота, таква иманентна критика је неопходна. Ипак, циљ схватања ове антиномије уметности и комодификације није да се она разреши, на филозофски начин, већ да се разуме зашто и како је подударна с капиталистичком културом и да се на тај начин критичка пракса усмери ка том циљу.

Почетна тачка за овај задатак налази се у Адорновој филозофији уметности. Ово се чини неповољним. Мада га препоручује његов широки историјски значај за ове дебате, чини се да његово полемично поистовећивање са ставом да је аутономна уметност превазиђена капиталистичком културом фатално ограничава оно што се може извести из њега. Ово је делом тачно, делом нетачно. Повезивање Адорна с овим ставом није погрешно; међутим, оно треба да буде посредовано његовим инсистирањем на радикалном преплитању аутономне уметности с њеним робним обликом. То је широко признато.⁸ Али импликације тога нису разрађиване онолико колико би могле бити. Због овога су разматрања Адорновог односа према развоју капиталистичке културе често би била замрзнута у слици отпорне застарелости. У новије време је то консолидовано покушајима да се утврди Адорнов суштински континуитет са посткантовском естетиком, посебно са романтичарима из Јене (в. Bowie, 2003; Bowie, 1997; Frank, 1989: друго предавање, 25–40). То свакако разјашњава ствари, али Адорнове критике марксизма охрабриле су многе да потцене колико је дубоко посткантовска филозофија уметности трансформисана, чак изокренута, прихватањем услова капиталистичке културе. Ово потцењивање је разумљиво утолико што остаје питање да ли је и сам Адорно сасвим схватао значај ове трансформације; он свакако није у потпуности разрадио последице тога на просмишљавање филозофије уметности. То је хоризонт овог чланка. Нит коју следи-мо је Адорнова спекулативна тврдња да се „апсолутно уметничко дело сусреће са апсолутном робом” (Adorno, 1979: 57).⁹

⁸ Можда и најпознатија публикација која се темељно бави овим питањем јесте *Позни марксизам: Адорно или испрајавање дијалектике* Фредрика Џејмсона (Jameson, 1990). Видети и Робертсов преглед коментара и критике Адорна у: Roberts, 2000.

⁹ Аутор се овде позива на немачко (Adorno, 1995: 39), као и енглеско (Adorno, 1997: 21) издање Адорнове студије, уз напомену да је енглески превод цитираног сегмента наведен у нешто измењеном облику, те да ће о преводу и филозофској граматици ове тврдње бити речи у једној од наредних фуснота. Српскохрватски превод Касима Прохића (Adorno, 1979) такође је модификован да би се испратила идеја аутора чланка. (Прим. прев.)

Уметничко дело и роба

„Апсолутно уметничко дело сусреће се са апсолутном робом” јединствена је тврдња која се појављује само једном у Адорновом магнум опусу *Естетичка теорија* и чини се нигде друго. Цитатни индекси је не региструју, па ипак било би тешко преувеличати њену важност. Позната је коментаторима, али јој није признат утемељивачки значај који заслужује.¹⁰ Адорно је тврдио да *Естетичка теорија* није писана у низу аргумената изведених из првог принципа, већ „у подједнако одмереним, паратактичким деловима распоређеним око средишње тачке коју изражавају својом констелацијом”.¹¹ Адорно је не само концепцију филозофске форме већ и добар део филозофског садржаја извео из Бенјаминових радова, а од свих дела то највише важи за *Естетичку теорију*, која стоји у паратактичком односу спрам Бенјаминовог *Пројекта Аркаде*. Бенјамин је за свој пројекат рекао да се у његовом средишту налази фетишизам робе.¹² Намеће се увид да је средиште *Естетичке теорије* у загонетки да се „апсолутно уметничко дело сусреће са апсолутном робом”. Да ли је то била Адорнова намера или не мање је важно од питања да ли је ово потврђено у тексту, а то није очигледно. Али ако се овде ради мање о Адорновим намерама, а више о томе како он доприноси савременој критици, онда бисмо – према филозофској историографији коју је сам препоручивао (Adorno, 1998: 7) – изјаву могли и даље сматрати фрагментом који премашује филозофију која га је осмислила.

Непосредни контекст Адорнове тврдње чини приказ трансформације односа уметности према капитализму која се читава у Бодлеровој поезији. Изведен је из Бенјамина, мада су конкретна формулација и елаборација којима је овде представљен Адорнове. Овај контекст даје значење тврдњи које је замагљено њеном деконтекстуализацијом. Он именује не само процес којим се уметничко дело спаја са робом, већ и процес којим се оно одваја од ње. У овом другом смислу, именује се ново, хомеопатско решење проблема како уметност намеће сопствену вредност или аутономију у друштву у ком су све вредности постале комодификоване и тиме хетерономно одређене својом разменском вредношћу. („Аутономна уметност” се преводи као „апсолутна уметност” у смислу да оно што је апсолутно није одређено хетерономно, то јест, било чим другим осим собом.) Решење није ни равнодушност ни изравно одбијање комодификације, што би, по Адорну, само ослабило уметност: „Бодлерово пјесништво је прво кодификовало да унутар потпуно развијеног робног друштва уметност може само немоћно да игнорише ту тенденцију” (Adorno, 1979: 57). Овим се имплицира да унутар друштва у ком је комодификација доминантна све што је екстерно у односу на ту комодификацију постаје маргинално,

¹⁰ Џејмсон се овим исказом бави у *Позном марксизму* (в. Jameson, 1990, нарочито стр. 167–168), али његова анализа остаје на површини. Изостављен је у Робертсовој студији (в. Roberts, 2000).

¹¹ Цитирано у „Поговору приређивача” (в. Adorno, 1995: 541, и Adorno, 1997: 364).

¹² Бенјамин је у писму Шолему напоменуо да је „унутрашња конструкција” *Пројекта Аркаде* аналогна његовом *Пореклу немачке жалобне циће* по томе што „одмотавање традиционалног концепта стоји у средишту. Ако се ту радило о концепту *Trauerspiel*, овде је то фетишизам робе” (Бенјамин Шолему, 20. мај 1935, у: Benjamin 1991a: 1112). За темељну дискусију на ову тему видети: Buck-Morss, 1989.

подложно да буде друштвено ирелевантно или просто оно што тек треба комодификовати. Ова незгодна ситуација препоручује алтернативну, иманентну критику: стварање аутономије уметности из комодификације; одбијање комодификације њеним субверзивним подражавањем: „Само редукујући своју *imagerie* на своју аутономију, [умјетност] успијева да надиђе хетерономију тржишта. Умјетност је модерна захваљујући мимезису онога што је отврдло и отуђено” (Adorno, 1979: 57).

Ми зато морамо да схватимо екстремно контрадикторни смисао ове тврдње да се „апсолутно уметничко дело сусреће са апсолутном робом”. Испоставља се да је идеја о апсолутном уметничком делу далеко од онога што су њени посткантовски заговорници, од Шелинга до Новалиса могли да предвиде. Пре него алтернатива свету комодификације, она се открива као његов производ. „Чиста уметост”, *l'art pour l'art*, открива се као идеологија, фетиш; не само у општем смислу да прикрива друштвена одређења уметности, већ у специфичном смислу да их прикрива на темељу оне исте логике којом се води фетишизована роба. Али радећи то, уметничко дело инсистира на себи као нечему што је аутономно и што се тиме не може свести на своју комодификацију. Уметност успоставља аутономију насупрот комодификацији, упркос томе што је њоме створена. Комодификацијом света уметност је под све већим притиском и постаје неспособна да потврди било какав садржај изузев себе, док, редукујући се на тај начин, такође све више прати логику комодификације. Несвесност чисте уметности у погледу њене испреплетаности с комодификацијом идеолошка је утолико што је негира или погрешно схвата. Али приговором на рачун капитализма да све своди на разменску вредност критикује се лаж, имплицитна у роби, да је разменска вредност једина могућа вредност.

Већ можемо да видимо како се ова идеја о аутономној уметности разликује од типичних ставова савремене културне и уметничке теорије. За Адорна, аутономна уметност и јесте и није роба, она је уништена капитализмом *a* и његов производ, његова критика и његова идеологија. Уметничко дело је представљено као контрадикција произведена капитализмом. Комодификација је стање могућности аутономне уметности као и стање њене немогућности. Импликација Адорновог приказа јесте да апсолутно уметничко дело сусреће *себе* заједно с апсолутном робом. Ово је шокантна али просветљујућа релација препознавања. Методолошки посматрано, она сугерише да треба да испитамо концепт апсолутне робе да бисмо открили концепт апсолутног уметничког дела и обрнуто. Међутим, ово препознавање не открива хармонично разрешење, већ контрадикторност капиталистичке културе која се не може разрешити сама собом.¹³

¹³ Овај контрадикторни однос препознавања није обухваћен постојећим енглеским преводима Адорнове тврдње. Халот-Кенторов превод гласи: *the absolute artwork converges with the absolute commodity* [„апсолутно уметничко дело сучице се са апсолутном робом”] (Adorno, 1997: 21). Код Ленхарда је то: *Here the absolute work of art merges with the absolute commodity* [„Овде се апсолутно уметничко дело спаја са апсолутном робом”] (Adorno, 1984: 32). Ленхард модификује Адорнов текст, претварајући ову фразу у једну реченицу и прекидајући пасус после ње. То је груб приступ, али му је врлина то што истиче значај фразе. Непосредни контекст Адорнове тврдње треба да скрене пажњу на сродност која је иначе контраинтуитивна те су у том смислу оба превода оправдана. Али *meets* [„сусреће се”] боље је и идиоматски и филозофски. Адорнове речи гласе: *das absolute Kunstwerk trifft sich mit der absoluten Ware*. Рефлективна употреба глагола *treffen* [нем.

Употреба и размена

Дакле, у ком тачно смислу апсолутна уметност сусреће себе заједно с апсолутном робом? И како концепт апсолутне робе открива концепт апсолутне уметности? Одговори се тичу сузбијања употребне вредности. Као што је аутономно уметничко дело дефинисано својом независношћу од било какве употребе или сврхе изван себе, тако се и роба дефинише независношћу своје разменске вредности од употребне вредности. Поштовање чистоте модерне уметности, лишене било какве употребне вредности, једнако је аутономији робе у развијеном капитализму у коме је, према Адорну, сама разменска вредност све више оно што се конзумира, а не њена употреба. Сустичу се у естетско-економско-историјској категорији „новога”: сигналу бекства уметности од комодификације садашњости и од „естетског знака проширене репродукције” (Adorno, 1979: 57) у виду украсних предмета. Међутим, као што је апсолутно или аутономно уметничко дело идеологија или фетиш – у смислу да прикрива степен у ком је оно заправо производ друштвеног рада, друштвених употреба и њихове комодификације – исто важи и за апсолутну или фетишизовану робу – у смислу да и она прикрива своју везу с друштвеним радом и употребом.

Ако су уметничка гјела доиста апсолутна роба као онај друштвени производ који је, за друштво, збацио сваки привид бићка, који иначе робе трчевишо загржавају, онда одређујући однос производње, форма робе прелази једнако у уметничка гјела као што прелази друштвена производна снага и антиапонизам између њих. (Adorno, 1979: 386)

Маркс појашњава да, мада је роба дефинисана независношћу или аутономијом разменске вредности у односу на употребну вредност, ово се никада не може остварити у потпуности, јер је употреба оно што се на крају размењује, а ако би нешто престало да буде употребљиво, престало би да буде и размењиво.¹⁴ Стога је идеја о

„срести” овде може бити пренаглашена да би дозволила превод: „апсолутно уметничко дело сусреће себе са апсолутном робом”. Али Адорно је могао да употреби *sich selbst* да је желео овај смисао, а формулација коју одабира најбоље је одражена једноставним „сусрести”. *Treffen* има и значења „погодити”, „ударити”, „повредити”, што резонира са контраинтуитивним и контрадикторним односом препознавања о ком је овде реч. Ово остаје имплицитно у *meets*, али се губи у *converges* или *merges*. Губи се и у Џејмсоновом преводу „поклапа се са” (Jameson, 1990, 167). (Захваљујем Ендруу Фишеру и Брити Ајкхолт за дискусију на ову тему.)

Филозофска граматика о којој је овде реч може се сагледати као негативна верзија Хегелове концепције „филозофских” или „спекулативних” тврдњи где се идентификују супротстављени или неидентични термини. Док је Хегелова дијалектика покушавала да контрадикције подреди односима идентитета, Адорнова „негативна дијалектика” је покушала да разоткрије нерешивост контрадикција у односима идентитета и то је очигледно када објаснимо значење тврдње да се „апсолутно уметничко дело сусреће са апсолутном робом”. Слагање Адорнове тврдње са Бенјаминовом карактеризацијом Бодлерове употребе алегорије у односу према рекламирању као форми препознавања такође је упечатљиво: „Роба покушава да себи погледа у лице [*Die Ware sucht sich selbst ins Gesicht zu sehen*].” (Benjamin, 2003: 173; Benjamin, 1991b: 671).

¹⁴ „Да постане робом, производ се мора путем размене пренети на друго лице коме ће служити као употребна вредност [...] [Н]икаква ствар не може да буде вредност, ако није предмет за употребу. Буде ли некорисна, онда је некористан и рад садржан у њој, не важи као рад, па стога не ствара ни вредност” (Маркс, 1947: 8–9). Ограничења радне теорије вредности овде су очигледна.

„апсолутној роби” – ако ово схватимо као „чисту разменску вредност” – немогућа, контрадикција која открива инхерентно ограничење робног облика и, још важније, самовредновања капитала. „Апсолутна роба била би лишена идеологије, која је инхерентна форми робе што претендује да буде нешто За-Друго, док је она иронично пуко За-Себе: које постоји за оне који њом располажу” (Adorno, 1979: 386–387). Тако сродност са робом уметничко дело не спречава да противречи капиталу, већ му пре то омогућава. Ово је дијалектичко посредовање између екстрема: уметничко дело открива свој идентитет и разлику у односу на робу у тачки њихове узајамне апсолутизације.

Овај нагласак на бескорисности може деловати као изопачена критика разменске вредности, док би очигледнија стратегија била наглашавање употребне вредности. Међутим, потоње је предмет истог приговора који препоручује иманентну критику капитализма уопште. У развијеном капиталистичком друштву упитно је да ли постоји икаква употреба која није формирана кроз разменску вредност. Штавише, „природне” употребе често постају подједнако маргиналне и немоћне као и све друго изван комодификације, а њихова афирмација постаје подложна наивном одобравању њиховог имплицитно комодификованог облика. Употребе се суочавају с истом судбином као аутономна уметност. Али аутономна уметност такође може да спасе употребу од вредности. У мери у којој аутономна уметност оствари право на оно што није размењиво, она постаје ироничан облик у ком се употребе могу извући из њиховог размењивог облика:

За оно што је гарант одсуства власти одговара једино оно што се том принципом [размене] не покоравља; закржљалој употребној вредности одговара оно што је бескорисно. Уметничка дјела представљају ствари које више не издвајају размјена оној што се не управља њихом профита и лажних потреба деградираног људства. (Adorno, 1979: 372–373)

Могли бисмо да образложимо ово преко паралеле између аутономног уметничког дела као фетишизма робе и Фројдовог приказа сна као преобликовања друштвених норми. Као што сан обуставља одређивање значења путем друштвено прихваћених норми, тако и фетиш обуставља одређивање употребе путем размене и тиме постаје извор замишљања и спровођења алтернативног облика употребе.

Да бисмо разумели тачан карактер овог концепта апсолутне робе и како он противречи разменској вредности, треба да испитамо тачан облик у ком се апсолутно уметничко дело образује комодификацијом. То захтева анализу „објективности” робе и начина на који се она формира путем апстракције и фетишизма.

Објективност – апстракција

Адорнова тврдња да се „апсолутно уметничко дело сусреће са апсолутном робом” најнепосредније је произведена да би озаконила објективност која чини модерну уметност:

Адорново превредновање, путем уметничког дела, бескорисног и онога што није производ рада, оријентисано је ка разоткривању ових ограничења.

[Бодлерово] гјело њосјегује свој шренушак у шоме шћо оно синкојира ѡредоминантну објективност карактера роба, која айсорбује све људске осташке, са објективношћу гјела, које њо себи ѡрећходи живом субјекту: айсолушно умјетничко гјело коинцигура са айсолушном робом. (Adorno, 1979: 57)¹⁵

Питање објективности уметности овде је питање њене аутономије – питање да ли је уметничко дело независно од субјекта (субјеката) који су његова публика или га стварају. Подразумева се да је то и питање да ли је оно независно од „субјекта“ капитала – односно, самовредновања капитала омогућеног кроз разменску вредност. Ово подупире Адорново повезивање хетерономне одређености уметничког дела његовом публиком и одређености разменском вредношћу. Аутономија уметности тако није замишљена само на нивоу онога што приказује као свој предмет, односно степена у ком се опире одражавању друштвеног садржаја. Ово не спречава уметничко дело да буде шифра за намере уметника или публике. Постоји симетрија између теорија генија и теорија креативног читања, где се аутор-геније практично растаче у публику-генија. Насупрот овоме, Адорно тражи аутономију уметности на нивоу уметничког дела. Али, за разлику од традиционалних представа о аутономији уметности, ова је изведена из објективности робе.

Каква је дакле природа ове објективности? Адорнов елиптични одговор јесте да је оно што „брише сваки траг људскости” у модерном уметничком делу „апстрактност” коју оно изводи из робног облика. Ово води до две одлучујуће реченице:

Таква айстрактност нема ништа заједничко са формалним карактером некадашњих естетичких норми, као што је, на примјер, случај са Кантовим естетичким нормама. Она је више ѡпровокативна, ѡрибјејавање илузији ѡрема којој би она била још животи и истовремено средство да се ѡрисујуи оном естетичком дисципинурању које више не може да оствари традиционална имаинација. (Adorno, 1979: 58)

До овог места у тексту Адорно је већ представио своју концепцију фантазије. Она се односи на облике фикције који „представљају непостојеће као постојеће” (Adorno, 1979: 53). За разлику од тога: „Нова умјетност, свинута под својим огромним теретом, тешко је прихватила да се сагласи са реалношћу из које је она изгубила задовољство фикције” (Adorno, 1979: 53–54). У контексту његовог аргумента о уопштеној комодификацији, чини се да је овде реч о потреби да се развије аутономија уметничког дела из комодификације онога што постоји. То подрива фантазију. Али ако уметничко дело не може да се на неки други начин дистанцира од стварности, оно неће бити аутономно и тиме критичко. Комодификација ствара овај проблем али и решење: удаљавање уметничког дела од комодификованог света путем апстракције робног облика из самог себе.

Адорно се очигледно ослања на Марксов приказ апстракције, који је кључан у његовом приказу робе. Он се примарно користи да би се идејно представио онај облик рада који чини разменску вредност, а и сачињен је од ње: „апстрактни рад”.

¹⁵ *Sein Werk hat seinen Augenblick daran, daß es die überwältigende Objektivität des Warencharakters, die alle menschlichen Residuen aufsaugt, synkopiert mit der dem lebenden Subjekt vorgängigen Objektivität des Werkes an sich (Adorno, 1995: 39).*

Све различите врсте рада, које производе различите врсте употребних вредности („конкретни рад“), вреднују се у оквирима капиталистичког начина производње према квантификацији „друштвено неопходног времена“ које је потребно да се ове употребне вредности произведу, независно од врсте рада који је укључен. Отуда је разменска вредност количина рада у апстрактном смислу. Ово по Марксу подупиरे независност разменске вредности од употребне вредности: „баш је *ајсџраховање* од њихових употребних вредности оно што очигледно карактерише однос размене роб” (Маркс, 1947: 5, курзив додат). То имплицира да се аутономија уметности – у односу и на употребност и на друштвени предмет – изводи из свог усвајања апстрактног рада. Ово такође указује на то да је њена објективност независна од „сваког људског трага”, јер апстрактни рад обезбеђује стање могућности самовредновања капитала као „субјекта” независног од људског друштва или „живог рада” који га производи. „Капитал је мртав рад [*verstorbene Arbeit*]”, Марковим речима, „који оживљава као вампир само усисавајући живи рад” (Маркс, 1947: 174). Импликација овога у контексту Адорновог излагања јесте да се објективност уметничког дела изводи из његовог усвајања мртвог рада.

Контраст између ове концепције апстракције и Кантове концепције форме не може бити јачи. У Кантовом приказу естетског суда, формални квалитет уметничких дела или објеката рефлексивног просуђивања схвата се у смислу субјектове наклоности себи, односно појачаног осећања сопствених когнитивних моћи и њихове слободе, или, како Кант то звучно формулише, субјектовог „животног осећања” (Kant, 2004: 73).¹⁶ Ова рефлексивна концепција форме кључна је за посткантовску филозофију у целини, не само филозофију уметности; заиста, она доприноси подизању уметности до нивоа врхунског филозофског и културног значаја који она стиче у доба немачког идеализма и романтизма. Квалитет уметности да је несводива на оно што субјект може да објективизује или сазна и да тако представља нешто што субјект доживљава као сопствени терен, учинио је уметност неопходном у покушајима да се следи Кантов трансцендентални идеализам даље од његових антиномија, нарочито после Фихтеа. Како је познато, уметност постаје „орган” и „камен темељац” филозофије према Шелинговом *Систему шрансценгенцијалног идеализма* (1800). Кључ за односе субјекта према објекту, слободе према природи, неусловљеног према условљеном, потом се тражи у искуству и производњи уметности. Било да су ови односи схваћени „идеалистично”, у смислу потпуног самоодређења субјективности (Хегел) или „романтично”, у смислу ограничавања овог самоодређења (Хелдерлин и Новалис), уметност се после Канта појављује као коначна представа бесконачног, медијум апсолута. Концепт апсолутне уметности тиме постаје средишни за филозофију уметности после Канта.

Адорнов однос према овој традицији сложена је мешавина континуитета и дисконтинуитета. Али што се тиче његове артикулације идеје о апсолутном уметничком делу, можемо уочити радикалну трансформацију. Ако се „форма”, с

¹⁶ Кантова употреба концепта форме [*Form*] сложена је, дифузна и често се користи описно пре него као концепт сам по себи, али проналази једну од својих кључних одредница у Кантовој идеји сврховитости [*Zweckmäßigkeit*], коју Кант означава као превод латинског *forma finalis*. (Видети: Kant, 2004: 85)

импликацијом субјективног животног осећања, замени „апстракцијом”, с импликацијом облика вредности капитала, онда смо суочени са дезоријентишућом реконфигурацијом, ако не и инверзијом, идеја. У суштини, овде је реч о тврдњи да је посткантовска филозофија субјективности трансформисана у (пост)марксистичку филозофију капитала, чији је стожер субјективни карактер самовреднујућег капитала. Ово указује на низ замена: животно осећање је замењено осећањем смрти; привид слободе у уметности привидом вредности; самонаклоност субјективности или човечанства самонаклоношћу капитала. Као последица тога, посткантовске филозофије уметности постају изопачене и наивне у свом схватању себе. Приметите како Адорно Бодлера описује као неког ко је „суверено [...] изван сваке постромантичке сентименталности” (Adorno, 1974: 57).

Елаборација ове филозофије капитала и њене филозофије уметности још није исцрпљена у Адорновој критичкој рецепцији, коју треба ревитализовати у време кад често бива блокирана, ако не и потиснута покушајима уграђивања Адорна у филозофске традиције које су према њој равнодушне. Ово треба узети у обзир приликом испитивања Адорновог несумњивог континуитета с посткантовским филозофијама уметности. Свакако је тачно да је Адорново контрастирање „форме” с „апстракцијом” сродно посткантовским примедбама на рачун Кантовог формализма. Хегел је овде можда очигледан пример, а његов утицај на Маркса подједнако је јасан. Такође је важно препознати да, у мери у којој Адорно уочава „идеализам” у капиталу, његове критике се и даље могу разумети у смислу који је наговештен романтичарским критикама идеализма. Дакле, постоје начини на које апсолутно уметничко дело као апсолутна роба представља „орган” капитала у ком су разоткривена ограничења самоидентитета капитала. Штавише, не треба превидети тачке континуитета Марксовог приказа апстракције с Кантовим трансценденталним идеализмом и његовим утицајем.¹⁷ Међутим, класична немачка филозофија је у најбољем случају несвесна филозофија капитала и једном када се ово ново филозофско поље открије, оно захтева радикално преоријентисање филозофије уметности и филозофије уопште. Адорнов допринос овоме спада у његова најзначајнија постигнућа. То је засигурно оно што га издваја из упорних облика позноромантичарске сентименталности. Али ово преоријентисање далеко од тога да је потпуно разрађено или чак предвиђено у радовима самог Адорна.

Објективност – фетишизам

Адорнова елаборација у вези са естетиком апстракције изведена из Марксовог приказа облика вредности суочава се с једним великим проблемом: апстракција није естетика. Маркс се добро помучио да нагласи како вредност трансформише чулне ствари у нешто натчулно. Помешати вредност с њеном чулном појавом управо

¹⁷ За проницљиво разматрање ових тачака континуитета које заиста доприноси филозофији капитала, видети: Osborne, 2004. Студија укључује дискусију о Адорну, али не о пасусима којима се бавимо овде и нарочито не о Адорновом контрастирању „форме” и „апстракције”, што је у одређеном смислу карактеристика „приговора” који Озборн критикује.

је илузија фетишизма: „робни облик [...] [нема] апсолутно никаква посла с [...] физичком природом [робе] и оним односима између ствари који из ње проистичу” (Маркс, 1947: 37). Поводом Кантовог приказа форме могли бисмо рећи да има нечега дубоко рационалистичког у Марксовој идеји апстрактности облика вредности. Друштвено неопходно радно време чини априори закон облика (или пре апстракције), али његова чулна манифестација везана је за илузију. Међутим, управо из тог разлога Марксов приказ фетишизма постаје извор естетике апстракције, јер, ако упитамо како апстракција ипак поприма чулну појавност, одговор се формулише преко фетишизма. Кантова трансцендентална естетика заправо је реконфигурисана Марксовим излагањем о фетишком карактеру робе.

На овај начин проналазимо естетски приказ „објективности” робе, као начин на који се чулност обликује вредношћу. Док Маркс наглашава независност вредности од чулне појаве вредности, ово иронично производи формулације које се могу разумети као начин на који се апстракција појављује: „чим [сто] иступи као роба, претвара се у ствар чулно натчулну [*ein sinnlich übersinnliches Ding*]” (Marks, 1947: 36). Ова натчулна појава чулног ствара привид карактера који је аналоган посткантовским концепцијама привидног карактера уметничког дела – његовог коначног представљања бесконачног, наговештеног његовом несводивошћу на то да буде обухваћено или ограничено и стога његовом пријемчивошћу за слободу самог субјекта од ограничавања. Али у Марксовом приказу фетишизма, апстракција или вредносна форма (и коначно капитал) јесу оно „бесконачно” што се појављује у коначном. Значај привида је тиме изврнут, у афекат небивања слободним. Посткантовска размишљања о симболизацији реконфигурисана су „друштвеним хијероглифима” генерисаним обликом вредности (Маркс, 1947: 38). На једном месту Маркс експлицитно каже да ово укључује формирање објективности: „Нека употребна вредност, или добро, има дакле вредност само зато што је у њој (одн. у њему) *ојредемећен*, или *мајеријализован* [*vergegenständlicht oder materialisiert*], апстрактан људски рад” (Маркс, 1947: 6). Адорно не образлаже овај приказ објективности ни прецизно ни експлицитно. Одлучно поређење које прави између апстракције и облика такође изостаје у овој дискусији Кантове идеје објективности.¹⁸ Међутим, његова дискусија о фетишизму прожима текст те можемо да реконструишемо о чему је овде реч на основу његових запажања о фетишизму уметности.

Адорнов приказ фетишизма аутономне уметности артикулисан је његовим разликовањем од друга два облика фетишизма: „магијских” фетиша и фетиша робе. Ово није тек семантичко објашњење, већ диференцијација између три културна облика. Адорно артикулише ово историјски, али мање на основу једноставне хронологије а више као структурно поље, где несавремени појмови улазе у савремене односе: „Ако су магијски фетиши [*magischen Fetische*] један од хисторијских коријена уметности, онда је у уметничка дјела уплетен и фетишистички елеменат, који се разликује од фетишког карактера робе [*Warenfetischismus*]” (Adorno 1979: 373). Стога се уметност описује као преживели остатак магијског фетишизма у оквирина

¹⁸ Видети пододељке „Критика Кантовог појма објективности” и „Објективитет и постварење”, у: Adorno, 1979: 278–279; 292–293.

модерне културе робног фетишизма. И мада се то овде не наглашава, у смислу да је фетишизам уметности магијски само у остацима, подразумева се да се он разликује од фетишизма магије као и од фетишизма роба.

Естетичка теорија има веома мало тога да каже о магијском фетишизму као таквом. Најразвијенији приказ који Адорно даје јесте онај с Хоркхајмером у *Дијалектици просветитељства*. Овде се, без дословног коришћења речи „фетишизам”, расправа развија око „магије” коју можемо оправдано сматрати заправо расправом о фетишизму. Ово је оријентисано ка разликовању магијског, као „специфичне могућности заступања”, од дискурзивне логике „науке” узете у свом најопштијем облику као рационализам просветитељства.¹⁹ Средишња тачка ове разлике јесте то да магијски фетиши укључују облик представљања који се не може у потпуности апстраховати од онога што представља – тако представа особе мора, на пример, да има праву косу дате особе да би је представљала. Мада ово извођење особе из косе укључује одређену апстракцију, она није завршена. Да употребимо сосировску терминологију, означилац нема чисто арбитражан однос према означеном. Адорнов и Хоркхајмеров циљ овде није да тврде да је магија истинита а просветитељство неистинито, већ да магија открива оно потиснуто у просветитељству (њихова главна мета овде је модерни рационализам) и стога његову неистинитост. Истина се тако открива путем критике као критичка ауторефлексија просветитељства. За Адорна и Хоркхајмера постоји дубока сродност између развоја просветитељства путем неконкретних, универзалних знаковних система и развоја капитализма путем потискивања конкретности употребне вредности у универзалну меру разменске вредности. То је њихова елаборација на тему широког културно-филозофског значаја Марксове критике политичке економије. Ово се сукобљава са Марковим афирмативнијим тврдњама у прилог модерној науци, што је такође очигледно у саосећајној идеји о фетишизму коју Адорно разрађује.

Марков приказ фетишизма робе суштински се тиче степена у ком роба прикрива друштвени склоп своје вредности представљајући га као исход друштвеног односа између саме робе, пре него друштвеног односа радне снаге која ову робу производи. Вредност се појављује као *квалитет* „природних” или чулних својстава робе, пре него као *квантитет* апстрактне радне снаге или друштвено неопходног радног времена. Ово ствара инверзију појављивања субјекта или произвођача вредности и њеног објекта. Пошто је радна снага која производи робу приватна, склоп вредности кроз друштвени однос радне снаге се не појављује у чину производње

¹⁹ „Магија је крвава неистина [*blutige Unwahrheit*], али она не скрива господство тиме што би се, трансформирана у чисту истину, постављала у темељ свијета господства. [...] У магији постоји специфична могућност заступања. Оно што се дешава с непријатељевим коплем, његовом косом, његовим именом, нека се деси и с његовом особом, умјесто бога масакрира се жртвена животиња. Супституција код жртвовања представља корак ка дискурзивној логици. Иако су кошта која је требало жртвовати за кћер и јагње које је требало жртвовати за прворођеног још морали имати властите квалитете, ипак су већ представљали род. У себи су носили произвољност примјерка. Али, светост овог *hic et nunc*, једнократност изабраног садржана у надомјештању радикално је различита, није размјенива у размјени. Знаност завршава с тиме. У њој не постоји специфична могућност заступања: постоје жртвене животиње, али не и бог. Могућност заступања прелази у универзалну фунгибилност” (Adorno, Horkheimer, 1974: 23–24).

већ у чину размене, где се тако појављује као друштвени однос између робе. Вредност робе, предмета рада, стога се појављује као субјект рада; и заиста, то и јесте њен субјект утолико што се рад организује према захтевима вредности. „Овде се збива само то, да одређен друштвени однос међу самим људима узима за њих фантазмагоричан облик односа међу стварима” (Маркс, 1947: 37). Ово ствара необични облик идеологије о ком је реч у Марксовом приказу фетишизма а према коме илузија није само халуцинација већ исход стварног друштвеног односа.

Збој шоја се [у произвођачима] друштвени односи њихових приватних радова приказују као оно што јесу, тј. не као непосредно друштвени односи самих лица у њиховим радovima, већ, природно, као стварни односи међу лицима а друштвени односи међу стварима. (Маркс, 1947: 37–38)

Два облика илузије сажета су у Марксовом излагању, а њихово разликовање одлучујуће је за Адорново излагање. Један облик је покушај да се вредност прочита на основу чулних квалитета роба. Ово је илузија чулности робе. Та илузија се „прозире” тако што знамо да вредност није чулна већ апстрактна, количина апстрактног времена рада. Али то што је прозиремо не укида је, јер је она генерисана друштвеним односима приватног рада. Друга илузија, која је и узрок и резултат прве, јесте инверзија субјекта и објекта. Ово је илузија аутономности облика вредности, новонасталог покушаја капитала да се реализује као самовреднујућа вредност, независна од своје сачињености од живог рада. То је илузија која се прозире знањем да је капитал завистан од рада, али је то не укида; то захтева окончање приватног (надничног) рада. Прва илузија је ствар несагледавања апстрактне природе вредности, што је услов могућности капитала, док се друга илузија тиче несагледавања зависности капитала од живог рада, што је услов могућности иманентног ограничења капитала и алтернативног облика друштва.

Адорнов приказ аутономног уметничког дела заправо мобилише прву илузију (фетишизам) против друге илузије (аутономије капитала). Аутономно уметничко дело је наглашено фетишизована роба, што значи да је оно чулна фиксација апстракције, вредносног облика, а не *непосредно* апстрактно. То је оно што по Адорну остаје неопозиво естетско код уметничког дела, упркос његовој сачињености од неестетске апстракције вредности. То такође објашњава зашто се, по Адорну, аутономно уметничко дело не поклапа са идејом уметности. Чулност уметничког дела – тачније, његова апстрактна или натчулна чулност – јесте оно што га издваја, ствара његово инсистирање на себи и његову аутономију и што самим тим противречи уопштавајућој логици разменске вредности. Управо у том смислу, као и у Марксовом приказу фетишизма, објективност аутономног уметничког дела поприма карактер налик субјекту, по Адорну. Али то је особени субјекат наспрам универзалног субјекта капитала. И кроз ову противречност оно добија везу са алтернативном колективном субјективношћу. Аутономија уметничког дела противречи аутономији капитала која своди све особености на њихово хетерономно одређење:

Принцип бића-за-Друго [Füranderessein], који је привидно сујројиношћ фетишизму, јест принцип размјене у којему се скрива прерушена власћ. За оно што је гарант одсуства

власти одговара једино оно што се њом принципју не покорва; [...] У њошталном иривиду иривид њиховој бића по себи је маска истине. (Adorno, 1979: 372–373)

Главни проблем је то што Адорно у *Естетичкој теорији* не разматра аутономни или субјекту налик карактер капитала концентришући се само на његов хетерономни карактер. Нека размишљања о овоме можемо пронаћи у његовим другим радовима, али њихово одсуство из *Естетичке теорије* представља још једно одлучно ограничење у Адорновој елаборацији последица целог тог питања.

Упечатљиво је како Марксов приказ илузије чулног карактера вредности кореспондира са Адорновим и Хоркхајмеровим приказом магијског фетиша као што Марксов приказ апстракције облика вредности и уопште аутономије капитала кореспондира са њиховом критиком просветитељског рационализма. То открива критичку функцију фетишизма коју Адорно предлаже у свом разматрању о уметничком делу. Аутономно уметничко дело је сродно магијском фетишу по томе што открива оно што аутономија капитала потискује: да се не може све свести на разменску вредност. То не значи да је аутономно уметничко дело једноставно архаични остатак, већ пре контрадикција која је иманентно произведена капитализмом и открива његова ограничења.

Адорно је кризу модерне аутономне уметности видео као резултат не само њеног усвајања комодификације, већ и питања да ли се кључна пропозиција аутономије уметности може одржати једном када је ово усвајање постало експлицитно:

Она уметничка дјела која не инсистирају иако фетишистички на својој кохерентности, као да треба да буду айсолућна, што она не моју бити – унапријед су безвриједна; али би даља елизисијенција умјетности била доиста неизвјесна чим би умјетност постојала свјесна свој фетишизму и ујорно освајала ири њему, што је случај са њом од половине 19. вијека. Она не може обманути своју заслијеленост, без које је и не би било. То умјетност шјера у айорију. Оно што је мало изнад ове айорије није ништа друго него иродирање њене ирационалности у рационалности. (Adorno, 1979: 373)

Данас се увиђа истинитост ове невоље. Разумевање дијалектике апсолутног уметничког дела и апсолутне робе пружа увид у савремену позицију уметности. Апорија фетишизма о којој је овде реч аутономну уметност приморава на самокритички дијалектички однос са антиуметношћу, са хетерономним одређењем уметности, да би се избегло истицање њене аутономије у конзервативном или митском облику. Данас се уметност мора издвојити из хетерономног одређења у степену који је наизглед без преседана. Ову дијалектику аутономије и хетерономије већ је предвидео Адорно, али фиксирање концепта аутономне уметности у његовим истакнутим примерима често је потискивала његову дијагнозу како су ови примери застаревали.²⁰ Ламенте због пропадања аутономне уметности у комодификацији културе, укључујући и оне Адорнове, треба суочити са увидима у то како је аутономно уметничко дело инхерентно испреплетано са комодификацијом. Слично томе, инсистирање да смо ушли у неку епоху „постуметности” треба суочити с

²⁰ Видети: Martin, 2000. За критичко испитивање и проширење Адорнове дијалектике аутономије и хетерономије видети: Martin, 2007.

питањем зар то не треба препознати као позорницу нових облика аутономије уметности? Ако је аутономна уметност иманентна противречност робном облику, она остаје инхерентни потенцијал унутар робне културе. Треба испитати нове облике комодификације као хетерономну позорницу за нове формације аутономне уметности; треба испитати нове облике уметности као противречности новим формацијама комодификације.

ИЗВОРИ:

- Adorno, T. (1979). *Estetička teorija*. (Kasim Prohić, prev.). Beograd: Nolit.
- Adorno, T. (1984). *Aesthetic Theory*. (C. Lenhardt, transl.). London, New York: Routledge.
- Adorno, T. W. (1995). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. (R. Hullot-Kentor, trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Adorno, T. (1998). "Why Still Philosophy?". *Critical Models: Interventions and Catchwords*. (H. W. Pickford, trans.). New York: Columbia University Press, 5–17.
- Adorno, T., Horkheimer, M. (1974). *Dijalektika prosvjetiteljstva: filozofijski fragmenti*. (Nadežda Čačinović Puhovski, prev.). Sarajevo: Veselin Masleša.
- Beech, D., Roberts, J. (ed.) (2002). *The Philistine Controversy*. London, New York: Verso.
- Benjamin, W. (1991a). *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften* vol. V.2. Frankfurt: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991b). "Zentralpark". *Gesammelte Schriften* vol. I.2. Frankfurt: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2003). "Central Park". *Selected Writings* vol. 4, 1938–1940. (E. Jephcott, H. Eiland, trans.). Cambridge MA: Belknap.
- Bernstein, J. M. (1992). *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge: Polity Press.
- Bernstein, J. M. (2006). *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting*. Stanford: Stanford University Press.
- Bowie, A. (1997). *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*. London, New York: Routledge.
- Bowie, A. (2003). *Aesthetics and Subjectivity*. Manchester: Manchester University Press.
- Buck-Morss, S. (1989). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge MA: MIT Press.
- Carroll, N. (ed.) (2000). *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin.
- Foster, H. (2002). "The Funeral is for the Wrong Corpse". *Design and Crime*. London: Verso, 123–143.
- Frank, M. (1989). *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Хајдегер, М. (1996). *Извор уметничког гела*. (Саша Радојчић, прев.). Врбас: Слово; Нови Сад: Дневник.
- Jameson, F. (1990). *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic*. London: Verso.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London, New York: Verso.
- Kant, I. (2004). *Kritika moći suđenja*. (Nikola Popović, prev.). Beograd: Dereta.
- Krauss, R. (1999). "A Voyage on The North Sea": *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- Lamarque, P., Olsen, S. H. (eds.) (2004). *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*. Oxford: Blackwell.
- Lyotard, J. (1984). "Answering the Question: What is Postmodernism?". (Régis Durand, trans.). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 71–82.
- Martin, S. (2000). "Anti-Art and Autonomy: Adorno's Theory of Avant-Garde Art". *Constellations* vol. 7 no. 2, 197–207; прештампано у: *Theodor Adorno*, 4 vols. (Gerard Delanty, ed.). London, New York: Sage, 2004, vol. 2, 179–91.
- Martin, S. (2007). "Critique of Relational Aesthetics". *Verksted 8. ISMS 1. Recuperating Political Radicality: Constructing the Political in Contemporary Art*. (Marta Kuzma, Peter Osborne, eds.) Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 97–129; прештампано у: *Third Text 87* (vol. 21, no. 4), July 2007, 369–86.

- Маркс, К. (1947). *Кайиџал: криџика џолиџичке економије. I џом, књиџа џрва: Процес џроизводње кайиџала*. (Моша Пиџаде, Родољуб Чолаковић, прев.). Београд: Култура.
- Merlo-Ponti, M. (2016). *Sezanova sumnja: Oko i Duh i drugi ogleđi o umetnosti*. (Milica Stojković, прев.). Београд: Službeni glasnik.
- Osborne, P. (2004). "The Reproach of Abstraction". *Radical Philosophy* 127 (September–October 2004), 21–28.
- Roberts, J. (2000). "After Adorno: Art, Autonomy and Critique". *Historical Materialism* 7, 221–239.
- Williams, R. (1961). *Culture and Society*. Harmondsworth: Penguin.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

(С енілескої џревела Бојана Аћамовић)