

APSOLUTNO UMETNIČKO DELO SUSREĆE APSOLUTNU ROBU

Povezanost umetnosti sa komodifikacijom neizbežno je i utvrđeno stanje u velikom delu današnje umetničke teorije, istorije i prakse; zapravo, toliko utvrđeno da je za mnoge postalo podrazumevano i pretpostavljeno. Uprkos tome, ili možda zbog toga, razmatranja ove povezanosti imaju marginalan status u najvećem delu onoga što akademski prolazi kao filozofija umetnosti. Ovo je naročito slučaj kod analitičke tradicije, gde se odnosi umetnosti s njenim oblikovanjem unutar kapitalističkih društava rutinski metodološki isključuju kao vanfilozofsko pitanje koje treba ostaviti ekonomiji, sociologiji ili istoriji. Čini se da bi najprijemčivija početna tačka za ovakva razmatranja bila razrada institucionalnih teorija umetnosti i „umetničkog sveta”, ali su one do sada razvijane na nivou opštosti koja ne registruje posebnost kapitalističkih oblika kao što je roba.¹ Postoji potencijal da se takve teorije primene u ovu svrhu, ali ako bi se one tek primenile, suštinska filozofska artikulacija pitanja „šta je umetnost” ostala bi netaknuta.

Takozvana „kontinentalna filozofija” uglavnom se malo razlikuje. Mada društvena i istorijska razmatranja mahom nisu metodološki isključena (bar ne na isti način), a umetnost se posmatra kao daleko značajnija za ključna pitanja filozofije – čime se podstiče šire razmišljanje o njenim odnosima i značaju – ipak je tu i dalje malo kontinuiranog promišljanja o povezanosti umetnosti s kapitalističkim društvenim oblicima. Uticajna filozofija umetnosti proistekla iz fenomenologije i egzistencijalne ontologije, na primer, zaočupljena je vezama umetnosti i istorije metafizike ili subjektivnosti, pre nego kapitalizma u bilo kom određenom smislu. Tu se opet ne nudi nikakav sistematičan pregled odnosa umetničkog dela i robnog oblika.² Ovo pitanje zaista ostaje nerazrađeno čak i kod mnogih koji *jesu* razmatrali kapitalizam kao centralni filozofski problem.³

Izvanredan izuzetak od ovog filozofskog zanemarivanja predstavlja frankfurtska škola, naročito radovi Benjamina i, u nekom očiglednijem i naglašenijem vidu, Adorna. Njihov uticaj često je u osnovi drugih izuzetaka kojih se možemo prisetiti.⁴ Benja-

¹ Ovde se standardno pominju, naravno, Artur K. Danto i Džordž Diki. Videti, na primer Dantoov prilog “The Artworld” (1964) i Dikijev “The New Institutional Theory of Art” (1983), oba uključena u antologiju *Aesthetics and the Philosophy of Art* (Lamarque, Olsen, ur., 2004). Značajno je da ova antologija ne nudi nijedan izuzetak od ove tendencije unutar analitičke estetike koja ignoriše ili marginalizuje pitanje odnosa umetnosti prema kapitalizmu ili robnom obliku. Isto važi i za još jednu skorije objavljenu antologiju analitičke estetike *Theories of Art Today* (Carroll, ur., 2000).

² Videti, na primer, Hajdegerovu studiju *Izvor umetničkog dela* (Hajdeger, 1996) i Merlo-Pontijeve eseje „Sezanova sumnja” (1945) i „Okolo duh” (1961) (Merlo-Ponti, 2016).

³ Ovo je u širem smislu slučaj sa uticajnim projektom o „kapitalizmu i šizofreniji” Deleza i Gatarija – *Anti-Oedipus* (1972) i *A Thousand Plateaus* (1987) – kao i njihovim radovima o umetnosti.

⁴ To se može uočiti kod Liotara. Videti njegove rasprave o modernom umetničkom eklekticismu kao logici novca u studiji „Odgovarajući na pitanje: šta je postmodernizam?” (Lyotard, 1984). Ipak, za Lio-

minovo i Adornovo delo se u mnogo pogleda ističe filozofskom recepcijom Marksove kritike kapitalizma, a njihova razrada novog smisla filozofije umetnosti predstavlja jedan od najznačajnijih ishoda. To je pojačano njihovim razmatranjem koncepta umetnosti kao oblika kapitalističke modernosti. Rezultat je duboka posvećenost poimanju odnosa umetnosti i robnog oblika kao središnjem problemu moderne filozofije. Ipak, ovo je marginalizovano u većem delu Benjaminove i Adornove recepcije u okviru akademske filozofije koja se razvijala poslednjih godina. Međutim, čak i u njihovim radovima, to pitanje često ostaje nejasno, nedovoljno objašnjeno i problematično u ključnim tačkama.

Antinomije umetnosti

Kao posledica ovog šireg filozofskog zanemarivanja, teorijske, kritičke i istorijske studije umetnosti koje *jesu* prihvatile da su njene veze s kapitalizmom fundamentalne, smeštene su široko izvan parametara akademske filozofije. Nasuprot tome, uticaj frankfurtske škole bio je ogroman, mada kontroverzan. Zapravo, te kontroverze dale su strukturu ovom polju proučavanja. To je očigledno u debatama oko „kulture industrije”, naročito tamo gde se pojmovima umetnosti i kapitalizma prilazi u njihovim razvijenim ili jakim oblicima, naime kao „visokoj” ili „autonomnoj” umetnosti i „visokom”, „poznom” ili „razvijenom” kapitalizmu. Drugim rečima, tamo gde je umetnost vredna sama po sebi, a komodifikacija je dominantni oblik društvenih odnosa. Ove sada složene rasprave preseca jednostavno pitanje da li autonomna umetnost jeste ili nije roba; ili preciznije formulisano, da li je umetnost pojačavanje robnog oblika ili njegovo ograničenje. To bi se moglo izraziti kao osnovni antagonizam ili antinomija između dve podjednako ubedljive propozicije: umetnost je roba; umetnost nije roba. Ovde se mogu navesti različita imena: možda Vilijam Moris naspram Oskara Vajlda. Ali ova antinomija je možda eksplicitnije predstavljena u američkoj umetnosti iz perioda posle Drugog svetskog rata, u suprotstavljenosti pop-arta i apstraktnog ekspresionizma i minimalizma. Zaista, poređenje određenih dela pop-arta s onim minimalističkim iz šezdesetih godina donosi taj dvostruko ubedljiv osećaj da autonomna umetnost i jeste i nije roba: pogledajte „Brilo” kutije Endija Vorhola nasuprot kockastim delima Donalda Džada ili Roberta Morisa. Skulptorske konstrukcije Dana Flavina sačinjene od neonskih trakastih svetala istovremeno sažimaju celu ovu antinomiju.

Teorijska i istorijska dinamika ove antinomije može se izraziti preko sukobljenih pozicija. S jedne strane, autonomna umetnost deluje kao proizvod, efekat ili simptom „visokog” kapitalizma: autonomna umetnost u stvari nastaje s komodifikacijom, koja neke proizvode oslobađa njihove heteronomne određenosti crkvom, državom ili drugim oblicima pokroviteljstva te kroz neodređenost njihovog krajnjeg kupca, takva dela stižu ne-

tara, kapitalizam i komodifikacija nisu toliko fundamentalni za filozofiju umetnosti kao što je to slučaj kod Adorna i Benjamina.

zavistan osećaj svrhe i vrednosti. Autonomna umetnost je stoga ukras kapitalističke kulture. S druge strane, postoji stanovište da je autonomna umetnost uništena razvijenim kapitalizmom. Prema ovom mišljenju, razvojem komodifikacije kao opšteg principa društva sve vrednosti se svode na razmensku vrednost, uključujući i vrednost umetnosti, čime se uništava autonomija umetnosti. Kapitalistička kultura je stoga smrt za autonomnu umetnost. Ovaj sukob se može uočiti u dobro poznatim nerešenim rezultatima savremenih rasprava o umetnosti: Debor protiv Grinberga, Birger protiv Adorna. Međutim, niko od njih ne zauzima ove pozicije otvoreno; oni su svi zapravo usvojili ovaj sukob, barem u izvesnoj meri. Štaviše, sama familijarnost kojom se te suprotstavljene pozicije često predstavljaju ukazuje na to da je ova antinomija autonomne umetnosti u kapitalističkoj kulturi postala utvrđena kao napetost koja je sastavni deo situacije i nevolje u kojoj se umetnička teorija i praksa danas nalaze. Ta familijarnost je čak izazvala izvestan stepen frustriranosti i dosade spram tog pitanja, ali i to je često simptom intenzivnijeg usvajanja. Ova antinomija se ne može direktno empirijski razrešiti jer sama ideja o tome šta umetnost jeste i šta treba da bude leži u balansiranju. Ona stoga zahteva filozofsko i političko promišljanje.

Možda najvažniji način na koji je pokušano rešavanje ove antinomije jeste onaj teološki ili istorijski – naime, tvrdnjom da kapitalistička kultura proizvodi a *onda* uništava autonomnu umetnost. Međutim, ovo reprodukuje novu grupu sukoba koji su postali eksplicitnije linije razgraničenja u savremenoj teoriji umetnosti. To se može videti u poznatoj raspravi na temu da li autonomna umetnost ima ideološku ili kritičku funkciju u okviru kapitalističke kulture. Opet, možemo razlikovati suprotstavljene stavove. S jedne strane, autonomna umetnost deluje kao da je ne samo „proizvod”, već „ideološki proizvod” kapitalističke kulture. Odnosno, pripisivanje autonomije umetnosti prikriva ili zamagljuje njenu ustanovljenost unutar robne kulture i/ili funkcioniše kao kompenzacija za društvene patologije te kulture, umesto da obezbedi alternativu. Stoga koncept ideologije počinje da posreduje i rešava problem da li je umetnost proizvedena ili uništena komodifikacijom. Ova kritika ideološke funkcije autonomne umetnosti ohrabrila je pokušaj da se obrazloži alternativna zamisao o tome šta umetnost jeste. Jer, ako je autonomija umetnosti iluzija, šta je stvarno? I šta proizvodi njenu iluzornost? Na ovo pitanje se uglavnom odgovaralo tako što se autonomna umetnost razbijala u širu i sveobuhvatniju koncepciju kulture i kulturne prakse, izvan razlike između „visoke umetnosti” i „niske umetnosti” ili „ne-umetnosti”. (Ovo je u mnogo pogleda u temeljima studija kulture; videti npr. Williams, 1961, i Williams, 1977.) Međutim, to stvara dalju napetost kroz pitanje da li se ovaj širi smisao kulture vidi kao alternativa, barem implicitno, kapitalističkoj kulturi, ili samo kao nova formacija. (Ideja o postmodernizmu bila je opterećena ovim tenzijama.)⁵ U svakom slučaju, kulturna aktivnost se zamišlja u nekom „postautonomnom”, možda čak „postumetničkom” obliku.

⁵ Za razmišljanja o kontinuiranim i diskontinuiranim, afirmativnim i kritičkim odnosima tako proširene koncepcije kulture videti: Jameson, 1991. Ideja frankfurtske škole o kulturnoj industriji i ideja si-

Nasuprot svemu ovome, i kao reakcija na ove probleme, pojavilo se prevrednovanje autonomije umetnosti kojim se ona spasava od svojih zbunjujućih i kompenzacijskih funkcija i predlaže kao kritička alternativa proširenoj kapitalističkoj kulturi. Samoodređenost umetnosti i njeno povlačenje iz društvenih interakcija tumače se kao kritika kolonizacije društvenog života od strane kapitalizma i stvaranje prostora izvan kapitala.⁶ Međutim, pored iznetih primedbi, ova pozicija se suočava s unutrašnjim problemom: ako je autonomna umetnost izuzetak u odnosu na kapitalizam, zašto i kako bi umetnost trebalo da preživi? Ova formulacija opravdava izvesno melanholično rešenje. Tvrdi se da podudaranje razbijanja autonomne umetnosti sa širenjem kapitalističke kulture demonstira nesvodivost autonomne umetnosti na kapitalizam i, mada ovo vodi priznanju marginalnog i čak zastarelog karaktera umetnosti unutar razvijenog kapitalizma, to ne opovrgava njen kritički značaj.⁷ Stav otpora umetnosti prema komodifikaciji stoga se održava kao lament.

Ovi sporovi se mogu izraziti u vidu pitanja ili u vidu izbora. Da li bi trebalo napustiti autonomnu umetnost kao ideologiju u korist neke postautonomne ili postumetničke forme kritičke prakse? Ili bi je trebalo zadržati kao samosvesno anahronu formu, melanholičnu kritiku? Međutim, ovo sve više zvuči kao dilema u kojoj su oba ishoda predmet prigovora onog drugog. Ako je potraga za nekom postautonomnom praksom sklona da napusti svaki otpor kapitalističkoj kulturi, održavanje autonomije nije ništa manje sklono konzervativizmu ili irelevantnosti. Savremena umetnička praksa i njena kritika često ovde oklevaju. Ali ovaj izbor se ukorenio delimično jer je podržan prećutnim slaganjem. Obe opcije se u stvari slažu da je autonomna umetnost u suštini prevaziđena kulturom poznog kapitalizma; one se samo ne slažu oko posledica.

Ovaj članak je pokušaj da se ponovo promisli o ovoj situaciji i da se pritom promisli o tome šta bi kritička filozofija i praksa umetnosti bile danas. U njemu se iznose teze protiv teleološkog rešenja, ili pre izmeštanja, prethodno naznačenih antinomija autonomne umetnosti i komodifikacije. Tvrdi se da su ukorenjeni sukobi savremene umetnosti i teorije kulture posledica nepotpunog shvatanja suštinski kontradiktornog odnosa autonomne umetnosti i komodifikacije. Pokušavamo da, putem detaljne analize odnosa koncepata robnog oblika i autonomne umetnosti, pokažemo kako autonomna umetnost nije prevaziđena svojom komodifikacijom, već da je ona pre njen kontradiktorni proizvod: naime, autonomna umetnost je i proizvedena i uništena kapitalističkom kulturom, i njenom ideologijom i njenom kritikom. Ovo može delovati kao pojačana dilema. Ali ako

tuacionističke internacionale o društvu spektakla očigledno predstavljaju uticajne preteče ove dijagnoze nove, proširene formacije kapitalističke kulture.

⁶ Ovu posvećenost vraćanju kritičke dimenzije autonomije umetnosti dele glavni antagonisti studije *Kontroverza filistinaca* (v. Beech, Roberts (ur.), 2002). Može se izvesti i iz postavke Rozalind Kraus, koja nudi novo shvatanje „medijuma” naspram poznokapitalističkih senzibiliteta koje oponaša „instalacijska umetnost” – v. Krauss, 1999.

⁷ Videti priloge Bernstajna i Bouvija u: Beech, Roberts (ur.), 2002, koji zaista odstupaju od Biča i Roberta po ovoj melanholiji. Za potpunije, mada ne uniformno, obrazloženje ovoga, videti: Bernstein, 1992, i Bernstein, 2006. Još jedan značajan primer bio bi: Foster, 2002.

je autonomija umetnosti reprodukovana, i reprodukovana, kontradikcija razvijene kapitalističke kulture, ona onda ostaje vitalni oblik putem kog se ovoj kulturi možemo opirati i kritikovati je. A u vremenima i na mestima gde je komodifikacija postala preovlađujući oblik društvenog života, takva imanentna kritika je neophodna. Ipak, cilj shvatanja ove antinomije umetnosti i komodifikacije nije da se ona razreši, na filozofski način, već da se razume zašto i kako je podudarna s kapitalističkom kulturom i da se na taj način kritička praksa usmeri ka tom cilju.

Početna tačka za ovaj zadatak nalazi se u Adornoj filozofiji umetnosti. Ovo se čini nepovoljnim. Mada ga preporučuje njegov široki istorijski značaj za ove debate, čini se da njegovo polemično poistovećivanje sa stavom da je autonomna umetnost prevaziđena kapitalističkom kulturom fatalno ograničava ono što se može izvesti iz njega. Ovo je delom tačno, delom netačno. Povezivanje Adorna s ovim stavom nije pogrešno; međutim, ono treba da bude posredovano njegovim insistiranjem na radikalnom preplitanju autonomne umetnosti s njenim robnim oblikom. To je široko priznato.⁸ Ali implikacije toga nisu razrađivane onoliko koliko bi mogle biti. Zbog ovoga su razmatranja Adornovog odnosa prema razvoju kapitalističke kulture često bi bila zamrznuta u slici otporne zastarelosti. U novije vreme je to konsolidovano pokušajima da se utvrdi Adornov suštinski kontinuitet sa postkantovskom estetikom, posebno sa romantičarima iz Jene (v. Bowie, 2003; Bowie, 1997; Frank, 1989: drugo predavanje, 25–40). To svakako razjašnjava stvari, ali Adornove kritike marksizma ohrabrile su mnoge da potcene koliko je duboko postkantovska filozofija umetnosti transformisana, čak izokrenuta, prihvatanjem uslova kapitalističke kulture. Ovo potcenjivanje je razumljivo utoliko što ostaje pitanje da li je i sam Adorno sasvim shvatao značaj ove transformacije; on svakako nije u potpunosti razradio posledice toga na preosmišljavanje filozofije umetnosti. To je horizont ovog članka. Nit koju sledimo je Adornova spekulativna tvrdnja da se „apsolutno umetničko delo susreće sa apsolutnom robom” (Adorno, 1979: 57).⁹

Umetničko delo i roba

„Apsolutno umetničko delo susreće se sa apsolutnom robom” jedinstvena je tvrdnja koja se pojavljuje samo jednom u Adornovom magnum opusu *Estetička teorija* i čini se nigde drugo. Citatni indeksi je ne registruju, pa ipak bilo bi teško preuveličati njenu važnost. Poznata je komentatorima, ali joj nije priznat utemeljivački značaj koji zaslužu-

⁸ Možda i najpoznatija publikacija koja se temeljno bavi ovim pitanjem jeste *Pozni marksizam: Adorno ili istrajavanje dijalektike* Fredrika Džejmsona (Jameson, 1990). Videti i Robertsov pregled komentara i kritike Adorna u: Roberts, 2000.

⁹ Autor se ovde poziva na nemačko (Adorno, 1995: 39), kao i englesko (Adorno, 1997: 21) izdanje Adornove studije, uz napomenu da je engleski prevod citiranog segmenta naveden u nešto izmenjenom obliku, te da će o prevodu i filozofskoj gramatici ove tvrdnje biti reči u jednoj od narednih fusnota. Srpskohrvatski prevod Kasima Prohića (Adorno, 1979) takođe je modifikovan da bi se ispratila ideja autora članka. (*Prim. prev.*)

je.¹⁰ Adorno je tvrdio da *Estetička teorija* nije pisana u nizu argumenata izvedenih iz prvog principa, već „u podjednako odmerenim, parataktičkim delovima raspoređenim oko središnje tačke koju izražavaju svojom konstelacijom”.¹¹ Adorno je ne samo koncepciju filozofske forme već i dobar deo filozofskog sadržaja izveo iz Benjaminovih radova, a od svih dela to najviše važi za *Estetičku teoriju*, koja stoji u parataktičkom odnosu spram Benjaminovog *Projekta Arkade*. Benjamin je za svoj projekat rekao da se u njegovom središtu nalazi fetišizam robe.¹² Nameće se uvid da je središte *Estetičke teorije* u zagonetki da se „apsolutno umetničko delo susreće sa apsolutnom robom”. Da li je to bila Adornova namera ili ne manje je važno od pitanja da li je ovo potvrđeno u tekstu, a to nije očigledno. Ali ako se ovde radi manje o Adornovim namerama, a više o tome kako on doprinosi savremenoj kritici, onda bismo – prema filozofskoj historiografiji koju je sam preporučivao (Adorno, 1998: 7) – izjavu mogli i dalje smatrati fragmentom koji premašuje filozofiju koja ga je osmislila.

Neposredni kontekst Adornove tvrdnje čini prikaz transformacije odnosa umetnosti prema kapitalizmu koja se očitava u Bodlerovoj poeziji. Izveden je iz Benjamina, mada su konkretna formulacija i elaboracija kojima je ovde predstavljen Adornove. Ovaj kontekst daje značenje tvrdnji koje je zamagljeno njenom dekontekstualizacijom. On imenuje ne samo proces kojim se umetničko delo spaja sa robom, već i proces kojim se ono odvaja od nje. U ovom drugom smislu, imenuje se novo, homeopatsko rešenje problema kako umetnost nameće sopstvenu vrednost ili autonomiju u društvu u kom su sve vrednosti postale komodifikovane i time heteronomno određene svojom razmenschkom vrednošću. („Autonomna umetnost” se prevodi kao „apsolutna umetnost” u smislu da ono što je apsolutno nije određeno heteronomno, to jest, bilo čim drugim osim sobom.) Rešenje nije ni ravnodušnost ni izravno odbijanje komodifikacije, što bi, po Adornu, samo oslabilo umetnost: „Bodlerovo pjesništvo je prvo kodifikovalo da unutar potpuno razvijenog robnog društva umjetnost može samo nemoćno da ignoriše tu tendenciju” (Adorno, 1979: 57). Ovim se implicira da unutar društva u kom je komodifikacija dominantna sve što je eksterno u odnosu na tu komodifikaciju postaje marginalno, podložno da bude društveno irelevantno ili prosto ono što tek treba komodifikovati. Ova nezgodna situacija preporučuje alternativnu, imanentnu kritiku: stvaranje autonomije umetnosti iz komodifikacije; odbijanje komodifikacije njenim subverzivnim podražavanjem: „Samo redukujući svoju *imagerie* na svoju autonomiju, [umjetnost] uspijeva da nadiđe heteronomiju tržišta. Umjetnost je moderna zahvaljujući mimezisu onoga što je otvrdlo i otuđeno” (Adorno, 1979: 57).

¹⁰ Džejmson se ovim iskazom bavi u *Poznom marksizmu* (v. Jameson, 1990, naročito str. 167–168), ali njegova analiza ostaje na površini. Izostavljen je u Robertsovoj studiji (v. Roberts, 2000).

¹¹ Citirano u „Pogovoru priređivača” (v. Adorno, 1995: 541, i Adorno, 1997: 364).

¹² Benjamin je u pismu Šolemumu napomenuo da je „unutrašnja konstrukcija” *Projekta Arkade* analogna njegovom *Poreklu nemačke žalobne igre* po tome što „odmotavanje tradicionalnog koncepta stoji u središtu. Ako se tu radilo o konceptu *Trauerspiel*, ovde je to fetišizam robe” (Benjamin Šolemumu, 20. maj 1935, u: Benjamin 1991a: 1112). Za temeljnu diskusiju na ovu temu videti: Buck-Morss, 1989.

Mi zato moramo da shvatimo ekstremno kontradiktorni smisao ove tvrdnje da se „apsolutno umetničko delo susreće sa apsolutnom robom”. Ispostavlja se da je ideja o apsolutnom umetničkom delu daleko od onoga što su njeni postkantovski zagovornici, od Šelinga do Novalisa mogli da predvide. Pre nego alternativa svetu komodifikacije, ona se otkriva kao njegov proizvod. „Čista umetost”, *l'art pour l'art*, otkriva se kao ideologija, fetiš; ne samo u opštem smislu da prikriva društvena određenja umetnosti, već u specifičnom smislu da ih prikriva na temelju one iste logike kojom se vodi fetišizovana roba. Ali radeći to, umetničko delo insistira na sebi kao nečemu što je autonomno i što se time ne može svesti na svoju komodifikaciju. Umetnost uspostavlja autonomiju nasuprot komodifikaciji, uprkos tome što je njome stvorena. Komodifikacijom sveta umetnost je pod sve većim pritiskom i postaje nesposobna da potvrdi bilo kakav sadržaj izuzev sebe, dok, redukujući se na taj način, takođe sve više prati logiku komodifikacije. Nesvesnost čiste umetnosti u pogledu njene isprepletanosti s komodifikacijom ideološka je utoliko što je negira ili pogrešno shvata. Ali prigovorom na račun kapitalizma da sve svodi na razmensku vrednost kritikuje se laž, implicitna u robi, da je razmenska vrednost jedina moguća vrednost.

Već možemo da vidimo kako se ova ideja o autonomnoj umetnosti razlikuje od tipičnih stavova savremene kulturne i umetničke teorije. Za Adorna, autonomna umetnost i jeste i nije roba, ona je uništena kapitalizmom *a* i njegov proizvod, njegova kritika i njegova ideologija. Umetničko delo je predstavljeno kao kontradikcija proizvedena kapitalizmom. Komodifikacija je stanje mogućnosti autonomne umetnosti kao i stanje njene nemogućnosti. Implikacija Adornovog prikaza jeste da apsolutno umetničko delo susreće *sebe* zajedno s apsolutnom robom. Ovo je šokantna ali prosvetljujuća relacija prepoznavanja. Metodološki posmatrano, ona sugeriše da treba da ispitamo koncept apsolutne robe da bismo otkrili koncept apsolutnog umetničkog dela i obrnuto. Međutim, ovo prepoznavanje ne otkriva harmonično razrešenje, već kontradiktornost kapitalističke kulture koja se ne može razrešiti sama sobom.¹³

¹³ Ovaj kontradiktorni odnos prepoznavanja nije obuhvaćen postojećim engleskim prevodima Adornove tvrdnje. Halot-Kentorov prevod glasi: *the absolute artwork converges with the absolute commodity* [„apsolutno umetničko delo susreće se sa apsolutnom robom”] (Adorno, 1997: 21). Kod Lenharda je to: *Here the absolute work of art merges with the absolute commodity* [„Ovde se apsolutno umetničko delo spaja sa apsolutnom robom”] (Adorno, 1984: 32). Lenhard modifikuje Adornov tekst, pretvarajući ovu frazu u jednu rečenicu i prekidajući pasus posle nje. To je grub pristup, ali mu je vrlina to što ističe značaj fraze. Neposredni kontekst Adornove tvrdnje treba da skrene pažnju na srodnost koja je inače kontraintuitivna te su u tom smislu oba prevoda opravdana. Ali *meets* [„susreće se”] bolje je i idiomatski i filozofski. Adornove reči glase: *das absolute Kunstwerk trifft sich mit der absoluten Ware*. Refleksivna upotreba glagola *treffen* [nem. „sresti”] ovde može biti prenaplašena da bi dozvolila prevod: „apsolutno umetničko delo susreće sebe sa apsolutnom robom”. Ali Adorno je mogao da upotrebi *sich selbst* da je želeo ovaj smisao, a formulacija koju odabira najbolje je odražena jednostavnim „susresti”. *Treffen* ima i značenja „pogoditi”, „udariti”, „povrediti”, što rezonira sa kontraintuitivnim i kontradiktornim odnosom prepoznavanja o kom je ovde reč. Ovo ostaje implicitno u *meets*, ali se gubi u *converges* ili *merges*. Gubi se i u Džejmsonovom prevodu „poklapa se sa” (Jameson, 1990, 167). (Zahvaljujem Endruu Fišeru i Briti Ajkholt za diskusiju na ovu temu.)

Upotreba i razmena

Dakle, u kom tačno smislu apsolutna umetnost susreće *sebe* zajedno s apsolutnom robom? I kako koncept apsolutne robe otkriva koncept apsolutne umetnosti? Odgovori se tiču suzbijanja upotrebne vrednosti. Kao što je autonomno umetničko delo definisano svojom nezavisnošću od bilo kakve upotrebe ili svrhe izvan sebe, tako se i roba definiše nezavisnošću svoje razmenske vrednosti od upotrebne vrednosti. Poštovanje čistote moderne umetnosti, lišene bilo kakve upotrebne vrednosti, jednako je autonomiji robe u razvijenom kapitalizmu u kome je, prema Adornu, sama razmenska vrednost sve više ono što se konzumira, a ne njena upotreba. Sustiču se u estetsko-ekonomsko-istorijskoj kategoriji „novoga”: signalu bekstva umetnosti od komodifikacije sadašnjosti i od „estet-skog znaka proširene reprodukcije” (Adorno, 1979: 57) u vidu ukrasnih predmeta. Međutim, kao što je apsolutno ili autonomno umetničko delo ideologija ili fetiš – u smislu da prikriva stepen u kom je ono zapravo proizvod društvenog rada, društvenih upotreba i njihove komodifikacije – isto važi i za apsolutnu ili fetišizovanu robu – u smislu da i ona prikriva svoju vezu s društvenim radom i upotrebom.

Ako su umjetnička djela doista apsolutna roba kao onaj društveni proizvod koji je, za društvo, zbacio svaki privid bitka, koji inače robe grčevito zadržavaju, onda određujući odnos proizvodnje, forma robe prelazi jednako u umjetnička djela kao što prelazi društvena proizvodna snaga i antagonizam između njih. (Adorno, 1979: 386)

Marks pojašnjava da, mada je roba definisana nezavisnošću ili autonomijom razmenske vrednosti u odnosu na upotrebnu vrednost, ovo se nikada ne može ostvariti u potpunosti, jer je upotreba ono što se na kraju razmenjuje, a ako bi nešto prestalo da bude upotrebljivo, prestalo bi da bude i razmenjivo.¹⁴ Stoga je ideja o „apsolutnoj robi” – ako ovo shvatimo kao „čistu razmensku vrednost” – nemoguća, kontradikcija koja otkriva inherentno ograničenje robnog oblika i, još važnije, samovrednovanja kapitala. „Apsol-

Filozofska gramatika o kojoj je ovde reč može se sagledati kao negativna verzija Hegelove koncepcije „filozofskih” ili „spekulativnih” tvrdnji gde se identifikuju suprotstavljeni ili neidentični termini. Dok je Hegelova dijalektika pokušavala da kontradikcije podredi odnosima identiteta, Adornova „negativna dijalektika” je pokušala da razotkrije nerešivost kontradikcija u odnosima identiteta i to je očigledno kada objasnimo značenje tvrdnje da se „apsolutno umetničko delo susreće sa apsolutnom robom”. Slaganje Adornove tvrdnje sa Benjaminovom karakterizacijom Boderove upotrebe alegorije u odnosu prema reklamiranju kao formi prepoznavanja takođe je upečatljivo: „Roba pokušava da sebi pogleda u lice [*Die Ware sucht sich selbst ins Gesicht zu sehen*].” (Benjamin, 2003: 173; Benjamin, 1991b: 671).

¹⁴ „Da postane robom, proizvod se mora putem razmene preneti na drugo lice kome će služiti kao upotrebna vrednost [...] [N]ikakva stvar ne može da bude vrednost, ako nije predmet za upotrebu. Bude li nekorisna, onda je nekoristan i rad sadržan u njoj, ne važi kao rad, pa stoga ne stvara ni vrednost” (Marks, 1947: 8–9). Ograničenja radne teorije vrednosti ovde su očigledna. Adornovo prevrednovanje, putem umetničkog dela, beskorisnog i onoga što nije proizvod rada, orijentisano je ka razotkrivanju ovih ograničenja.

lutna roba bila bi lišena ideologije, koja je inherentna formi robe što pretenduje da bude nešto Za-Drugo, dok je ona ironično puko Za-Sebe: koje postoji za one koji njom raspolažu” (Adorno, 1979: 386–387). Tako srodnost sa robom umetničko delo ne sprečava da protivreči kapitalu, već mu pre to omogućava. Ovo je dijalektičko posredovanje između ekstrema: umetničko delo otkriva svoj identitet i razliku u odnosu na robu u tački njihove uzajamne apsolutizacije.

Ovaj naglasak na beskorisnosti može delovati kao izopačena kritika razmenske vrednosti, dok bi očiglednija strategija bila naglašavanje upotrebne vrednosti. Međutim, potonje je predmet istog prigovora koji preporučuje imanentnu kritiku kapitalizma uopšte. U razvijenom kapitalističkom društvu upitno je da li postoji ikakva upotreba koja nije formirana kroz razmensku vrednost. Štaviše, „prirodne” upotrebe često postaju podjednako marginalne i nemoćne kao i sve drugo izvan komodifikacije, a njihova afirmacija postaje podložna naivnom odobravanju njihovog implicitno komodifikovanog oblika. Upotrebe se suočavaju s istom sudbinom kao autonomna umetnost. Ali autonomna umetnost takođe može da spase upotrebu od vrednosti. U meri u kojoj autonomna umetnost ostvari pravo na ono što nije razmenjivo, ona postaje ironičan oblik u kom se upotrebe mogu izvući iz njihovog razmenjivog oblika:

Za ono što je garant odsustva vlasti odgovara jedino ono što se tom principu [razmene] ne pokorava; zakržljaloj upotrebnoj vrijednosti odgovara ono što je beskorisno. Umjetnička djela predstavljaju stvari koje više ne izopačuju razmjena onog što se ne upravlja putem profita i lažnih potreba degradiranog ljudstva. (Adorno, 1979: 372–373)

Mogli bismo da obrazložimo ovo preko paralele između autonomnog umetničkog dela kao fetišizma robe i Frojdovog prikaza sna kao preoblikovanja društvenih normi. Kao što san obustavlja određivanje značenja putem društveno prihvaćenih normi, tako i fetiš obustavlja određivanje upotrebe putem razmene i time postaje izvor zamišljanja i sprovođenja alternativnog oblika upotrebe.

Da bismo razumeli tačan karakter ovog koncepta apsolutne robe i kako on protivreči razmenskoj vrednosti, treba da ispitamo tačan oblik u kom se apsolutno umetničko delo obrazuje komodifikacijom. To zahteva analizu „objektivnosti” robe i načina na koji se ona formira putem apstrakcije i fetišizma.

Objektivnost – apstrakcija

Adornova tvrdnja da se „apsolutno umetničko delo susreće sa apsolutnom robom” najneposrednije je proizvedena da bi ozakonila objektivnost koja čini modernu umetnost:

[Bodlerovo] djelo posjeduje svoj trenutak u tome što ono sinkopira predominantnu objektivnost karaktera roba, koja apsorbuje sve ljudske ostatke, sa objektivnošću djela, koje po sebi

prethodi živom subjektu: apsolutno umjetničko djelo koincidira sa apsolutnom robom. (Adorno, 1979: 57)¹⁵

Pitanje objektivnosti umetnosti ovde je pitanje njene autonomije – pitanje da li je umetničko delo nezavisno od subjekta (subjekata) koji su njegova publika ili ga stvaraju. Podrazumeva se da je to i pitanje da li je ono nezavisno od „subjekta” kapitala – odnosno, samovrednovanja kapitala omogućenog kroz razmensku vrednost. Ovo podupire Adornovo povezivanje heteronomne određenosti umetničkog dela njegovom publikom i određenosti razmenschkom vrednošću. Autonomija umetnosti tako nije zamišljena samo na nivou onoga što prikazuje kao svoj predmet, odnosno stepena u kom se opire odražavanju društvenog sadržaja. Ovo ne sprečava umetničko delo da bude šifra za namere umetnika ili publike. Postoji simetrija između teorija genija i teorija kreativnog čitanja, gde se autor-genije praktično rastače u publiku-genija. Nasuprot ovome, Adorno traži autonomiju umetnosti na nivou umetničkog dela. Ali, za razliku od tradicionalnih predstava o autonomiji umetnosti, ova je izvedena iz objektivnosti robe.

Kakva je dakle priroda ove objektivnosti? Adornov eliptični odgovor jeste da je ono što „briše svaki trag ljudskosti” u modernom umetničkom delu „apstraktnost” koju ono izvodi iz robnog oblika. Ovo vodi do dve odlučujuće rečenice:

Takva apstraktnost nema ništa zajedničko sa formalnim karakterom nekadašnjih estetičkih normi, kao što je, na primjer, slučaj sa Kantovim estetičkim normama. Ona je više provokativna, pribjegavanje iluziji prema kojoj bi ona bila još život i istovremeno sredstvo da se pristupi onom estetičkom distanciranju koje više ne može da ostvari tradicionalna imaginacija. (Adorno, 1979: 58)

Do ovog mesta u tekstu Adorno je već predstavio svoju koncepciju fantazije. Ona se odnosi na oblike fikcije koji „predstavljaju nepostojeće kao postojeće” (Adorno, 1979: 53). Za razliku od toga: „Nova umjetnost, svinuta pod svojim ogromnim teretom, teško je prihvatila da se saglasi sa realnošću iz koje je ona izgubila zadovoljstvo fikcije” (Adorno, 1979: 53–54). U kontekstu njegovog argumenta o uopštenoj komodifikaciji, čini se da je ovde reč o potrebi da se razvije autonomija umetničkog dela iz komodifikacije onoga što postoji. To podriva fantaziju. Ali ako umetničko delo ne može da se na neki drugi način distancira od stvarnosti, ono neće biti autonomno i time kritičko. Komodifikacija stvara ovaj problem ali i rešenje: udaljšavanje umetničkog dela od komodifikovanog sveta putem apstrakcije robnog oblika iz samog sebe.

Adorno se očigledno oslanja na Marksov prikaz apstrakcije, koji je ključan u njegovom prikazu robe. On se primarno koristi da bi se idejno predstavio onaj oblik rada koji čini razmensku vrednost, a i sačinjen je od nje: „apstraktni rad”. Sve različite vrste rada, koje proizvode različite vrste upotrebnih vrednosti („konkretni rad”), vrednuju

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).*

se u okvirima kapitalističkog načina proizvodnje prema kvantifikaciji „društveno neophodnog vremena” koje je potrebno da se ove upotrebne vrednosti proizvedu, nezavisno od vrste rada koji je uključen. Otuda je razmenska vrednost količina rada u apstraktnom smislu. Ovo po Marksu podupire nezavisnost razmenske vrednosti od upotrebne vrednosti: „baš je *apstrahovanje* od njihovih upotrebni vrednosti ono što očigledno karakteriše odnos razmene rob” (Marks, 1947: 5, kurziv dodat). To implicira da se autonomija umetnosti – u odnosu i na upotrebnost i na društveni predmet – izvodi iz svog usvajanja apstraktnog rada. Ovo takođe ukazuje na to da je njena objektivnost nezavisna od „svakog ljudskog traga”, jer apstraktni rad obezbeđuje stanje mogućnosti samovrednovanja kapitala kao „subjekta” nezavisnog od ljudskog društva ili „živog rada” koji ga proizvodi. „Kapital je mrtav rad [*verstorbene Arbeit*]”, Marksovim rečima, „koji oživljava kao vampir samo usisavajući živi rad” (Marks, 1947: 174). Implikacija ovoga u kontekstu Adornovog izlaganja jeste da se objektivnost umetničkog dela izvodi iz njegovog usvajanja mrtvog rada.

Kontrast između ove koncepcije apstrakcije i Kantove koncepcije forme ne može biti jači. U Kantovom prikazu estetskog suda, formalni kvalitet umetničkih dela ili objekata refleksivnog prosuđivanja shvata se u smislu subjektive naklonosti sebi, odnosno pojačanog osećanja sopstvenih kognitivnih moći i njihove slobode, ili, kako Kant to zvučno formuliše, subjektivnog „životnog osećanja” (Kant, 2004: 73).¹⁶ Ova refleksivna koncepcija forme ključna je za postkantovsku filozofiju u celini, ne samo filozofiju umetnosti; zaista, ona doprinosi podizanju umetnosti do nivoa vrhunskog filozofskog i kulturnog značaja koji ona stiče u doba nemačkog idealizma i romantizma. Kvalitet umetnosti da je nesvodiva na ono što subjekt može da objektivizuje ili sazna i da tako predstavlja nešto što subjekt doživljava kao sopstveni teren, učinio je umetnost neophodnom u pokušajima da se sledi Kantov transcendentelni idealizam dalje od njegovih antinomija, naročito posle Fihtea. Kako je poznato, umetnost postaje „organ” i „kamen temeljac” filozofije prema Šelingovom *Sistemu transcendentalnog idealizma* (1800). Ključ za odnose subjekta prema objektu, slobode prema prirodi, neuslovljenog prema uslovljenom, potom se traži u iskustvu i proizvodnji umetnosti. Bilo da su ovi odnosi shvaćeni „idealistično”, u smislu potpunog samoodređenja subjektivnosti (Hegel) ili „romantično”, u smislu ograničavanja ovog samoodređenja (Helderlin i Novalis), umetnost se posle Kanta pojavljuje kao konačna predstava beskonačnog, medijum apsoluta. Koncept apsolutne umetnosti time postaje središnji za filozofiju umetnosti posle Kanta.

Adornov odnos prema ovoj tradiciji složena je mešavina kontinuiteta i diskontinuiteta. Ali što se tiče njegove artikulacije ideje o apsolutnom umetničkom delu, možemo uočiti radikalnu transformaciju. Ako se „forma”, s implikacijom subjektivnog životnog osećanja, zameni „apstrakcijom”, s implikacijom oblika vrednosti kapitala, onda smo suočeni sa dezorijentišućom rekonfiguracijom, ako ne i inverzijom, ideja. U suštini, ovde

¹⁶ Kantova upotreba koncepta forme [*Form*] složena je, difuzna i često se koristi opisno pre nego kao koncept sam po sebi, ali pronalazi jednu od svojih ključnih odrednica u Kantovoj ideji svrhovitosti [*Zweckmäßigkeit*], koju Kant označava kao prevod latinskog *forma finalis*. (Videti: Kant, 2004: 85)

je reč o tvrdnji da je postkantovska filozofija subjektivnosti transformisana u (post) marksističku filozofiju kapitala, čiji je stožer subjektivni karakter samovrednujućeg kapitala. Ovo ukazuje na niz zamena: životno osećanje je zamenjeno osećanjem smrti; privid slobode u umetnosti prividom vrednosti; samonaklonost subjektivnosti ili čovečanstva samonaklonošću kapitala. Kao posledica toga, postkantovske filozofije umetnosti postaju izopačene i naive u svom shvatanju sebe. Primitite kako Adorno Bodelera opisuje kao nekog ko je „suvereno [...] izvan svake postromantičke sentimentalnosti” (Adorno, 1974: 57).

Elaboracija ove filozofije kapitala i njene filozofije umetnosti još nije iscrpljena u Adornoj kritičkoj recepciji, koju treba revitalizovati u vreme kad često biva blokirana, ako ne i potisnuta pokušajima ugrađivanja Adorna u filozofske tradicije koje su prema njoj ravnodušne. Ovo treba uzeti u obzir prilikom ispitivanja Adornovog nesumnjivog kontinuiteta s postkantovskim filozofijama umetnosti. Svakako je tačno da je Adornovo kontrastiranje „forme” s „apstrakcijom” srodno postkantovskim primedbama na račun Kantovog formalizma. Hegel je ovde možda očigledan primer, a njegov uticaj na Marksa podjednako je jasan. Takođe je važno prepoznati da, u meri u kojoj Adorno uočava „idealizam” u kapitalu, njegove kritike se i dalje mogu razumeti u smislu koji je nagovešten romantičarskim kritikama idealizma. Dakle, postoje načini na koje apsolutno umetničko delo kao apsolutna roba predstavlja „organ” kapitala u kom su razotkrivena ograničenja samoidentiteta kapitala. Štaviše, ne treba prevideti tačke kontinuiteta Marksovog prikaza apstrakcije s Kantovim transcendentalnim idealizmom i njegovim uticajem.¹⁷ Međutim, klasična nemačka filozofija je u najboljem slučaju nesvesna filozofija kapitala i jednom kada se ovo novo filozofsko polje otkrije, ono zahteva radikalno preorijentisanje filozofije umetnosti i filozofije uopšte. Adornov doprinos ovome spada u njegova najznačajnija postignuća. To je zasigurno ono što ga izdvaja iz upornih oblika poznoromantičarske sentimentalnosti. Ali ovo preorijentisanje daleko od toga da je potpuno razrađeno ili čak predviđeno u radovima samog Adorna.

Objektivnost – fetišizam

Adornova elaboracija u vezi sa estetikom apstrakcije izvedena iz Marksovog prikaza oblika vrednosti suočava se s jednim velikim problemom: apstrakcija nije estetika. Marks se dobro pomučio da naglasi kako vrednost transformiše čulne stvari u nešto natčulno. Pomešati vrednost s njenom čulnom pojavom upravo je iluzija fetišizma: „robni oblik [...] [nema] apsolutno nikakva posla s [...] fizičkom prirodom [robe] i onim odnosima između stvari koji iz nje proističu” (Marks, 1947: 37). Povodom Kantovog prikaza forme

¹⁷ Za pronicljivo razmatranje ovih tačaka kontinuiteta koje zaista doprinosi filozofiji kapitala, videti: Osborne, 2004. Studija uključuje diskusiju o Adornu, ali ne o pasusima kojima se bavimo ovde i naročito ne o Adornovom kontrastiranju „forme” i „apstrakcije”, što je u određenom smislu karakteristika „prigovora” koji Ozborn kritikuje.

moгли bismo reći da ima nečega duboko racionalističkog u Marksovoj ideji apstraktnosti oblika vrednosti. Društveno neophodno radno vreme čini apriori zakon oblika (ili pre apstrakcije), ali njegova čulna manifestacija vezana je za iluziju. Međutim, upravo iz tog razloga Marksov prikaz fetišizma postaje izvor estetike apstrakcije, jer, ako upitamo kako apstrakcija ipak poprima čulnu pojavnost, odgovor se formuliše preko fetišizma. Kantova transcendentalna estetika zapravo je rekonfigurisana Marksovim izlaganjem o fetišskom karakteru robe.

Na ovaj način pronalazimo estetski prikaz „objektivnosti” robe, kao način na koji se čulnost oblikuje vrednošću. Dok Marks naglašava nezavisnost vrednosti od čulne pojave vrednosti, ovo ironično proizvodi formulacije koje se mogu razumeti kao način na koji se apstrakcija pojavljuje: „čim [sto] istupi *kao roba*, pretvara se u stvar čulno natčulnu [*ein sinnlich übersinnliches Ding*]” (Marks, 1947: 36). Ova natčulna pojava čulnog stvarstva privid karaktera koji je analogan postkantovskim koncepcijama prividnog karaktera umetničkog dela – njegovog konačnog predstavljanja beskonačnog, nagoveštenog njegovom nesvodivošću na to da bude obuhvaćeno ili ograničeno i stoga njegovom prijemčivošću za slobodu samog subjekta od ograničavanja. Ali u Marksovom prikazu fetišizma, apstrakcija ili vrednosna forma (i konačno kapital) jesu ono „beskonačno” što se pojavljuje u konačnom. Značaj privida je time izvrnut, u afekat nebivanja slobodnim. Postkantovska razmišljanja o simbolizaciji rekonfigurisana su „društvenim hijeroglifima” generisanim oblikom vrednosti (Marks, 1947: 38). Na jednom mestu Marks eksplicitno kaže da ovo uključuje formiranje objektivnosti: „Neka upotrebna vrednost, ili dobro, ima daleke vrednost samo zato što je u njoj (odn. u njemu) *opredmećen*, ili *materijalizovan* [*vergegenständlicht oder materialisiert*], apstraktan ljudski rad” (Marks, 1947: 6). Adorno ne obrazlaže ovaj prikaz objektivnosti ni precizno ni eksplicitno. Odlučno poređenje koje pravi između apstrakcije i oblika takođe izostaje u ovoj diskusiji Kantove ideje objektivnosti.¹⁸ Međutim, njegova diskusija o fetišizmu prožima tekst te možemo da rekonstruisemo o čemu je ovde reč na osnovu njegovih zapažanja o fetišizmu umetnosti.

Adornov prikaz fetišizma autonomne umetnosti artikulisan je njegovim razlikovanjem od druga dva oblika fetišizma: „magijskih” fetiša i fetiša robe. Ovo nije tek semantičko objašnjenje, već diferencijacija između tri kulturna oblika. Adorno artikuliše ovo istorijski, ali manje na osnovu jednostavne hronologije a više kao strukturno polje, gde nesavremeni pojmovi ulaze u savremene odnose: „Ako su magijski fetiši [*magischen Fetische*] jedan od historijskih korijena umjetnosti, onda je u umjetnička djela upleten i fetišistički elemenat, koji se razlikuje od fetišskog karaktera robe [*Warenfetischismus*]” (Adorno 1979: 373). Stoga se umetnost opisuje kao preživeli ostatak magijskog fetišizma u okvirima moderne kulture robnog fetišizma. I mada se to ovde ne naglašava, u smislu da je fetišizam umetnosti magijski samo u ostacima, podrazumeva se da se on razlikuje od fetišizma magije kao i od fetišizma roba.

¹⁸ Videti pododeljke „Kritika Kantovog pojma objektivnosti” i „Objektivitet i postvarenje”, u: Adorno, 1979: 278–279; 292–293.

Estetička teorija ima veoma malo toga da kaže o magijskom fetišizmu kao takvom. Najrazvijeniji prikaz koji Adorno daje jeste onaj s Horkhajmerom u *Dijalektici prosvetiteljstva*. Ovde se, bez doslovnog korišćenja reči „fetišizam”, rasprava razvija oko „magije” koju možemo opravdano smatrati zapravo raspravom o fetišizmu. Ovo je orijentisano ka razlikovanju magijskog, kao „specifične mogućnosti zastupanja”, od diskurzivne logike „nauke” uzete u svom najopštijem obliku kao racionalizam prosvetiteljstva.¹⁹ Središnja tačka ove razlike jeste to da magijski fetiši uključuju oblik predstavljanja koji se ne može u potpunosti apstrahovati od onoga što predstavlja – tako predstava osobe mora, na primer, da ima pravu kosu date osobe da bi je predstavljala. Mada ovo izvođenje osobe iz koje uključuje određenu apstrakciju, ona nije završena. Da upotrebimo sosirovsku terminologiju, označilac nema čisto arbitraran odnos prema označenom. Adornov i Horkhajmerov cilj ovde nije da tvrde da je magija istinita a prosvetiteljstvo neistinito, već da magija otkriva ono potisnuto u prosvetiteljstvu (njihova glavna meta ovde je moderni racionalizam) i stoga njegovu neistinitost. Istina se tako otkriva putem kritike kao kritička autorefleksija prosvetiteljstva. Za Adorna i Horkhajmera postoji duboka srodnost između razvoja prosvetiteljstva putem nekonkretnih, univerzalnih znakovnih sistema i razvoja kapitalizma putem potiskivanja konkretnosti upotrebne vrednosti u univerzalnu meru razmenske vrednosti. To je njihova elaboracija na temu širokog kulturno-filozofskog značaja Marksove kritike političke ekonomije. Ovo se sukobljava sa Marksovim afirmativnijim tvrdnjama u prilog modernoj nauci, što je takođe očigledno u saosećajnoj ideji o fetišizmu koju Adorno razrađuje.

Marksov prikaz fetišizma robe suštinski se tiče stepena u kom roba prikriva društveni sklop svoje vrednosti predstavljajući ga kao ishod društvenog odnosa između same robe, pre nego društvenog odnosa radne snage koja ovu robu proizvodi. Vrednost se pojavljuje kao *kvalitet* „prirodnih” ili čulnih svojstava robe, pre nego kao *kvantitet* apstraktne radne snage ili društveno neophodnog radnog vremena. Ovo stvara inverziju pojavljivanja subjekta ili proizvođača vrednosti i njenog objekta. Pošto je radna snaga koja proizvodi robu privatna, sklop vrednosti kroz društveni odnos radne snage se ne pojavljuje u činu proizvodnje već u činu razmene, gde se tako pojavljuje kao društveni odnos između robe. Vrednost robe, predmeta rada, stoga se pojavljuje kao subjekt rada; i zaista, to i jeste njen subjekt utoliko što se rad organizuje prema zahtevima vrednosti. „Ovde se zbiva samo to, da određen društveni od-

¹⁹ „Magija je krvava neistina [*blutige Unwahrheit*], ali ona ne skriva gospodstvo time što bi se, transformirana u čistu istinu, postavljala u temelj svijeta gospodstva. [...] U magiji postoji specifična mogućnost zastupanja. Ono što se dešava s neprijateljevim kopljem, njegovom kosom, njegovim imenom, neka se desi i s njegovom osobom, umjesto boga masakrira se žrtvena životinja. Supstitucija kod žrtvovanja predstavlja korak ka diskurzivnoj logici. Iako su košuta koju je trebalo žrtvovati za kćer i jagnje koje je trebalo žrtvovati za prvorođenog još morali imati vlastite kvalitete, ipak su već predstavljali rod. U sebi su nosili proizvoljnost primjerka. Ali, svetost ovog *hic et nunc*, jedнокratnost izabranog sadržana u nadomještanju radikalno je različita, nije razmjenjiva u razmjeni. Znanost završava s time. U njoj ne postoji specifična mogućnost zastupanja: postoje žrtvene životinje, ali ne i bog. Mogućnost zastupanja prelazi u univerzalnu funkcionalnost” (Adorno, Horkheimer, 1974: 23–24).

nos među samim ljudima uzima za njih fantazmagoričan oblik odnosa među stvarima” (Marks, 1947: 37). Ovo stvara neobični oblik ideologije o kom je reč u Marksovom prikazu fetišizma a prema kome iluzija nije samo halucinacija već ishod stvarnog društvenog odnosa.

Zbog toga se [proizvođačima] društveni odnosi njihovih privatnih radova prikazuju kao ono što jesu, tj. ne kao neposredno društveni odnosi samih lica u njihovim radovima, već, naprotiv, kao stvarni odnosi među licima a društveni odnosi među stvarima. (Marks, 1947: 37–38)

Dva oblika iluzije sažeta su u Marksovom izlaganju, a njihovo razlikovanje odlučujuće je za Adornovo izlaganje. Jedan oblik je pokušaj da se vrednost pročita na osnovu čulnih kvaliteta robâ. Ovo je iluzija čulnosti robe. Ta iluzija se „prozire” tako što znamo da vrednost nije čulna već apstraktna, količina apstraktnog vremena rada. Ali to što je proziremo ne ukida je, jer je ona generisana društvenim odnosima privatnog rada. Druga iluzija, koja je i uzrok i rezultat prve, jeste inverzija subjekta i objekta. Ovo je iluzija autonomnosti oblika vrednosti, novonastalog pokušaja kapitala da se realizuje kao samovrednujuća vrednost, nezavisna od svoje sačinjenosti od živog rada. To je iluzija koja se prozire znanjem da je kapital zavistan od rada, ali je to ne ukida; to zahteva okončanje privatnog (nadničnog) rada. Prva iluzija je stvar nesagledavanja apstraktno prirode vrednosti, što je uslov mogućnosti kapitala, dok se druga iluzija tiče nesagledavanja zavisnosti kapitala od živog rada, što je uslov mogućnosti imanentnog ograničenja kapitala i alternativnog oblika društva.

Adornov prikaz autonomnog umetničkog dela zapravo mobilise prvu iluziju (fetišizam) protiv druge iluzije (autonomije kapitala). Autonomno umetničko delo je naglašeno fetišizovana roba, što znači da je ono čulna fiksacija apstrakcije, vrednosnog oblika, a ne *neposredno* apstraktno. To je ono što po Adornu ostaje neopozivo estetsko kod umetničkog dela, uprkos njegovoj sačinjenosti od neestetske apstrakcije vrednosti. To takođe objašnjava zašto se, po Adornu, autonomno umetničko delo ne poklapa sa idejom umetnosti. Čulnost umetničkog dela – tačnije, njegova apstraktna ili natčulna čulnost – jeste ono što ga izdvaja, stvara njegovo insistiranje na sebi i njegovu autonomiju i što samim tim protivreči uopštavajućoj logici razmenske vrednosti. Upravo u tom smislu, kao i u Marksovom prikazu fetišizma, objektivnost autonomnog umetničkog dela poprima karakter nalik subjektu, po Adornu. Ali to je osobeni subjekat naspram univerzalnog subjekta kapitala. I kroz ovu protivrečnost ono dobija vezu sa alternativnom kolektivnom subjektivnošću. Autonomija umetničkog dela protivreči autonomiji kapitala koja svodi sve osobenosti na njihovo heteronomno određenje:

Princip bića-za-Drugo [Füranderessein], koji je prividno suprotnost fetišizmu, jest princip razmjene u kojemu se skriva prerusena vlast. Za ono što je garant odsustva vlasti odgovara jedino ono što se tom principu ne pokorava; [...] U totalnom prividu privid njihovog bića po sebi je maska istine. (Adorno, 1979: 372–373)

Glavni problem je to što Adorno u *Estetičkoj teoriji* ne razmatra autonomni ili subjektu nalik karakter kapitala koncentrišući se samo na njegov heteronomni karakter. Neka razmišljanja o ovome možemo pronaći u njegovim drugim radovima, ali njihovo odsustvo iz *Estetičke teorije* predstavlja još jedno odlučno ograničenje u Adornoj elaboraciji posledica celog tog pitanja.

Upečatljivo je kako Marksov prikaz iluzije čulnog karaktera vrednosti korespondira sa Adornovim i Horkhajmerovim prikazom magijskog fetiša kao što Marksov prikaz apstrakcije oblika vrednosti i uopšte autonomije kapitala korespondira sa njihovom kritikom prosvetiteljskog racionalizma. To otkriva kritičku funkciju fetišizma koju Adorno predlaže u svom razmatranju o umetničkom delu. Autonomno umetničko delo je srodno magijskom fetišu po tome što otkriva ono što autonomija kapitala potiskuje: da se ne može sve svesti na razmensku vrednost. To ne znači da je autonomno umetničko delo jednostavno arhaični ostatak, već pre kontradikcija koja je imanentno proizvedena kapitalizmom i otkriva njegova ograničenja.

Adorno je krizu moderne autonomne umetnosti video kao rezultat ne samo njenog usvajanja komodifikacije, već i pitanja da li se ključna propozicija autonomije umetnosti može održati jednom kada je ovo usvajanje postalo eksplicitno:

Ona umjetnička djela koja ne insistiraju tako fetišistički na svojoj koherentnosti, kao da treba da budu apsolutna, što ona ne mogu biti – unaprijed su bezvrijedna; ali bi dalja egzistencija umjetnosti bila doista neizvesna čim bi umjetnost postala svjesna svog fetišizma i uporno ostajala pri njemu, što je slučaj sa njom od polovine 19. vijeka. Ona ne može obmanuti svoju zaslijepljenost, bez koje je i ne bi bilo. To umjetnost tjera u aporiju. Ono što je malo iznad ove aporije nije ništa drugo nego prodiranje njene iracionalnosti u racionalnost. (Adorno, 1979: 373)

Danas se uviđa istinitost ove nevolje. Razumevanje dijalektike apsolutnog umetničkog dela i apsolutne robe pruža uvid u savremenu poziciju umetnosti. Aporija fetišizma o kojoj je ovde reč autonomnu umetnost primorava na samokritički dijalektički odnos sa anti umetnošću, sa heteronomnim određenjem umetnosti, da bi se izbeglo isticanje njene autonomije u konzervativnom ili mitskom obliku. Danas se umetnost mora izdvojiti iz heteronomnog određenja u stepenu koji je naizgled bez presedana. Ovu dijalektiku autonomije i heteronomije već je predvideo Adorno, ali fiksiranje koncepta autonomne umetnosti u njegovim istaknutim primerima često je potiskivala njegovu dijagnozu kako su ovi primeri zastarevali.²⁰ Lamente zbog propadanja autonomne umetnosti u komodifikaciji kulture, uključujući i one Adornove, treba suočiti sa uvidima u to kako je autonomno umetničko delo inherentno isprepletano sa komodifikacijom. Slično tome, insistiranje da smo ušli u neku epohu „postumetnosti” treba suočiti s pitanjem zar to ne treba prepoznati kao pozornicu novih oblika autonomije umetnosti? Ako je autonomna umetnost imanentna protivrečnost robnom obliku, ona ostaje inherentni potencijal unu-

²⁰ Videti: Martin, 2000. Za kritičko ispitivanje i proširenje Adornove dijalektike autonomije i heteronomije videti: Martin, 2007.

tar robne kulture. Treba ispitati nove oblike komodifikacije kao heteronomnu pozornicu za nove formacije autonomne umetnosti; treba ispitati nove oblike umetnosti kao protivrečnosti novim formacijama komodifikacije.

IZVORI:

- 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.
- Hajdeger, M. (1996). *Izvor umetničkog dela*. (Saša Radojčić, prev.). Vrbas: Slovo; Novi Sad: Dnevnik.
- 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.
- Lytard, 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; preštampano u: *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; preštampano u: *Third Text* 87 (vol. 21, no. 4), July 2007, 369–86.
- Marks, K. (1947). *Kapital: kritika političke ekonomije. I tom, knjiga prva: Proces proizvodnje kapitala*. (Moša Pijade, Rodoljub Čolaković, prev.). Beograd: Kultura.

- Merlo-Ponti, M. (2016). *Sezanova sumnja: Oko i Duh i drugi ogledi o umetnosti*. (Milica Stojković, prev.). Beograd: 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.

(S engleskog prevela Bojana Aćamović)