

НИКОЛАС БРАУН

УМЕТНИЧКО ДЕЛО У ДОБА ЊЕГОВЕ РЕАЛНЕ СУПСУМАЦИЈЕ ПОД КАПИТАЛ

Без обзира на то шта се у претходним епохама мислило, ми смо довољно мудри да знамо како је уметничко дело роба, као и било која друга. Истовремено постоји могућност да не разумемо шта ово значи. Маркс, са друге стране, разуме:

Оно што нарочито разликује власника робе од робе јесте околност да роби свако друго робно тело важи само као облик у коме се испољава њена властита вредност. Зато је она, као рођени *leveller* и циник, увек спремна као запета пушка да са сваком другом робом, макар та била и већа ругоба од Мариторне, размени не само душу него и тело. То што роба нема смисла за конкретну страну робног тела допуњује њен власник са својих пет и више чула. За њега његова роба нема непосредне употребне вредности. Иначе је не би носио на тржиште. Она има употребну вредност за друге. За њега има непосредно само ту употребну вредност што је она носилац разменске вредности, дакле што је средство за размену. Зато он и хоће да је отуђи и за њу добије робу чија ће га употребна вредност задовољити. Све робе су неупотребне вредности за своје поседнике, а употребне вредности за оне који их не поседују. То значи да оне на све стране морају да иду из руке у руку. Али ово кретање из руке у руку чини њихову размену, а размена их доводи у узајамни однос као вредности и остварује их као вредности. Због тога, да би се могле реализовати као употребне вредности, робе се претходно морају реализовати као вредности (*Капитал* I, 86).¹

¹ Сви наводи дати су према: Карл Маркс, *Капитал, критика политичке економије, I–III*, превели Моша Пијаде и Родољуб Чолаковић, БИГЗ, Београд 1971.

Ово је компликован пасус (чија родна политика на сву срећу не може да се у потпуности пренесе на енглески). Његова комплексност и „литерарност” чине се сасвим несразмерним самом предмету о коме је реч. Зар не би требало да разликовање власника робе од саме робе буде најједноставнији задатак на свету? Није ли чудно персонификовати робу а потом глумити чуђење приликом разликовања персонификације од личности? Али операција је супротна овој: у претходном пасусу речено нам је како су „економске карактерне маске које носе лица само оличења економских односа и да се лица сусрећу као носиоци тих односа” (86). Према томе не само да је роба персонификована већ је лакше говорити о роби у женском роду него о власнику у средњем, којим је означен у изворном тексту. Разлика је, према томе, између два логичка становишта – што је делимично затамњено чињеницом да се на једном од њих налази свест – а разлика је у следећем: са самог становишта робе све су робе квалитативно једнаке. Уколико замислимо тржиште без купаца и продаваца остаје нам само гомила роба које су размењиве у различитим односима, а да нема ни једне која није размењива, што значи да ни једна не поседује неки квалитет који се не би могао изразити као квантитет. (Основа ове квалитативне индиферентности, успостављена у Марксовом претходном поглављу, не тиче нас се у овом тренутку.) Али са становишта власника робе – који зато што поседује робу а не неку другу ствар, постаје истовремено продавац и купац – његова роба је квалитативно различита од свих сталих роба по томе што једино она нема никакав квалитет. Прецизније говорећи, његова роба има само један битан квалитет, а то је само одсуство квалитета: што значи, своју квалитативну једнакост са осталим робама: сопствену размењивост.²

² Логика о којој је реч довољна је да се разликује појам хегеловско-марксистичког становишта од савременог појма тачке гледишта. Денотација ових речи је на енглеском неразлучива, али становиште хегеловско-марксистичке традиције скоро је потпуно супротно од онога што данас мислимо. „Становиште” подразумева логичку позицију унутар система логичких позиција, када систем није постављен као непознатљива априорност. Будући да су становишта логичке позиције, она се могу заузимати по нахођењу, иако су емпиријски примерене овом или оном друштвеном положају. У дијалектици господара и роба, можемо слободно заузети било које од становишта, а њихов однос постаје јасан једино уколико се крећемо из једног становишта у друго. Али се могу преузети и становишта не-особа: државе, код Хегела, или пролетаријата код Лукача. Тачка гледишта, са друге стране може да се примени само на личности. Марксова разлика Н-Р-Н и Р-Н-Р, која ће бити значајна за даљи ток текста, је такође само једно од становишта, будући да су обоје само сегменти несегментираног процеса непрестане размене. „Мали господар” може да искуси размену као Р-Н-Р, а прави капиталиста као Н-Р-Н, али ова разлика се не може свести на њихову субјективну позицију или тачку гледишта. Овде је централно што роба има становиште

Све друге робе – то јест, све робе које сусреће као купац, а не као продавац – су за „његових пет чула” пуне квалитета. Квалитет, употребна вредност, тиче га се као купца: у супротном не би био заинтересован за куповину. Квалитет га се, међутим, не тиче уопште као продавца: иначе не би био заинтересован за продају. Наравно, као продавац зна да ће се робе које износи на тржиште „показати као употребне вредности пре него што се узмогну реализовати као вредности” (86). „Али” – а ово је хегелијанско „али”, као конјункција која све мења – „да ли је користан, да ли, према томе, његови производи [и људски рад утрошен на њих] задовољавају потребу других, може показати само њихова размена” (86). Налазимо се тако у ситуацији кокошке-и-јајета – разменска вредност претходи употребној вредности, којој претходи разменска вредност, којој претходи употребна вредност – којом Марксов имагинарни власник робе не жели да се бави: „он хоће да своју робу реализује као вредност ... па имала или немала његова сопствена роба употребне вредности за власника друге робе” (86–87). Проблем се може разрешити – у овом тренутку, зато што ће искрснути у различитим облицима, укључујући и у оном који савремени кејнзијанци називају замком за ликвидност (*liquidity trap*) – једино давањем контрадикцији „простор за кретање” (99). Маркс припрема терен за појаву новца, који релацију са купцем претвара у релацију са тржиштем и ствара основу за радикалну размењивост роба.

За наше тренутне намере важно је да је, чак и у случају појединачног купца, а тиме и у контексту тржишта, за власника робе једино битна њена размењивост, колико год он био фрустриран што јој њена употребна вредност претходи. Ако вам прода зделу за салату, а ви је употребите као ноћну посуду, то је ваша ствар. Када је продавац у питању, употребна вредност његове робе јавља се само као разменска вредност: „само у акту размене можемо да докажемо да је наш рад вредан другима”. Власник робе жели да оствари разменску вредност своје робе тако што ће произвести нешто што је употребна вредност за друге. Али њега се не тиче шта би та употребна вредност могла бити; он чак и не зна за ту употребну вредност пре саме продаје. И заиста, што више потенцијалних употреба она има – сечење, гњечење, куцање, обување, статусни је симбол, или воајерски спектакл – мање га је брига шта јој истинска употребна вредност може бити, и срећнији је.

једнако као и капиталиста. Капиталиста наравно може имати и тачку гледишта. Али поента Марксове „персонификације” капиталисте је да тачка гледишта, у оној мери у којој се разилази са становиштем, није битна.

Да је ово једино стање ствари, не би било разлога да се улази у његове специфичности. Шта је, дакле, алтернатива „друштву робних произвођача” (80)? У претходном поглављу дато нам је неколико могућности: Робинзон Крусо, средњовековни посед, сељачка породица, наговештаји неколицине историјских некапиталистичких друштава, и коначно онај у коме „процес материјалне производње ... као производ слободно удружених људи стоји под њиховом свесном планском контролом” (80–81). Све су ово другости робној производњи, али је одређена другост, коју капиталистичко тржиште производи као сопствени унутрашњи оквир, заснована на Хегеловој слици колективног рада, које се Маркс ту и тамо директно присећа. Она се јавља најексплицитније у Хегеловој идеализованој евокацији грчког етичког живота, која није евокација стварног живота грчког полиса, нити Хегелове замисли стварности овог живота, већ његовог иманентног хоризонта, који грчки обичајни живот мора претпоставити, али се може остварити само на незадовољавајући, контрадикторан и нестабилан начин:

Рад појединца којим се задовољавају његове потребе у једнакој је мери рад на задовољавању потреба других као његових сопствених, док је задовољавање његових потреба остварено кроз рад других. Како појединац својим радом већ несвесно остварује и заједнички рад, тако он истовремено производи оно заједничко као његов свесни објакат; целина постаје, као целина, прозивод његовог рада, за коју се жртвује, и због чега је управо њоме обновљен (§351).³

Проблем – задовољавање „универзалних”, односно, друштвених потреба путем индивидуалног рада, специфичних талената и нагона – једнак је код Маркса и Хегела, иако је код Маркса увођење „пуне самосвести” битна разлика. Маркс, међутим, посматра овај проблем из друге друштвене формације, из капитализма, у коме нема више ничега обичајног у производима и произвођачима; у њему размена, као што смо видели, претходи употреби. Према Марксу, само акт размене може да докаже да ли је такав рад користан за друге или није, да ли производ рада задовољава потребе других/странаца. Видимо да се код њега прави прелаз са

³ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970); бројеви пасуса прате Милеров енглески превод (*Phenomenology of Spirit* [Oxford: Oxford University Press, 1977]). Сви наводи дати су у преводу са енглеског специфичног Брауновог превода са немачког.

других на странце, на оно што је страно (*fremde*); тиме се истиче специфичност размене роба у којој су „потребе других”, саморазумљиве у Хегеловој верзији обичајног живота, сведене на цифру, чији је смисао размењивост. Као што је Фредерик Џејмсон недавно подсетио, логика отуђења (*Entfremdung*) код Маркса је блиско повезана са Хегеловим оспољењем (*Entäusserung*, иако ни један ни други не праве јасну разлику).⁴ Други негативни хоризонт робне размене је оно што Хегел назива *die Kraft der Entäusserung*, односно „снагом оспољења, снагом да се субјект оствари” (§658).

Зауоставимо се на тренутак како бисмо успоставили јасне обресе ове негације, хегеловски хоризонт робне размене. Пуно је речено о теми господара и роба у *Феноменологији духа* и не намеравамо то да понављамо, иако је релација купца и продавца – која логично обухвата моменте индиферентности и љутње – у свом потпуном неуспеху да произведе било шта налик на субјективност (уместо тога она производи тржиште на којима се странке безбедно суочавају унутар агрегата уместо као антагонисти) евоцира. Важно је у ствари како превазилазимо ову дијалектику. Као што је познато, то се чини кроз рад слуге који, обликујући ствари, оспољавајући се кроз производњу света живота за себе и свог господара, постепено схвата да свет не припада господару већ њему:

Тако да форма [предмета произведеног радом], постављена изван њега, није друго у односу на њега, јер она је управо његово чисто биће-за-себе, које за њега постаје истина. Оно што он открива управо кроз рад, који се чини да има страну сврху, није ништа друго до његова сврха, до које долази сопственим средствима (§196).

Ово је Хегелов материјализам – управо супротан, напоменимо успут, каузалном или вулгарном материјализму – и заиста се у њему налази идеолошко језгро *Феноменологије духа*. Али оно што морамо да нагласимо јесте да предмет који слуга обликује није једноставно произведен – Марксова роба ће такође бити производ рада – већ и намераван: сврха која се остварује сопственим средствима. Ствар није бројка чија употреба је означена разменом, већ сама употреба чија сврха је спознатљива, односно, нормативна. Господар може да нађе и наводно налази неку другу

⁴ Fredric Jameson, *Representing Capital* (London: Verso, 2011). Види на пример: „Оно што је фигура екстернализације и повратка, или повлачења у себе за Хегела, то је троп одвајања и његових различитих преображаја и синонима за Маркса” (81).

сврху у њој; али то ће бити повод за сукоб. Власник робе, са друге стране, не брине о сврси коју купац налази у његовој роби, све док је вољан да је купије.

Тако долазимо до разлике између формуле размене Р-Н-Р (роба-новац-роба, или хегеловска *Sittlichkeit*, задовољење које је појединцу потребно као универзално задовољење потреба кроз друштвени механизам, у коме се употребне вредности размењују посредовањем новца) и Н-Р-Н, релације која се сада испоставља као само језгро капитализма, а у коме је употребна вредност само нешто секундарно и ишчезавајуће у вредновању капитала. На овај начин дошли смо до разлике између предмета чија је употреба (сврха или значење) уписана у њега – значење које је према Хегеловим појмовима универзално, које је једноставно „allgemein”, на располагању свакоме и према томе не припада приватности – и предмета чија је употреба потпуно небитна са једног становишта, док је са другог од великог, али приватног значаја. Овде се према томе ради о предмету који отелотворује и мора да тежи да изрази убеђење, и предмету који тежи да испровоцира интересовање у посматрачу – или можда свакаква разнолика интересовања у многим посматрачима. Оно до чега смо коначно стигли, без сумње околним путем, јесте разлика између уметности и предметности.⁵

Разлика наравно потиче од Мајкла Фрида, али је постала централна у расправи око доминантне струје у савременој културној производњи, или, пре, доминантној струји културне производње најближе прошлости, периоду који можемо назвати „постмодернизмом”, али и било којим другим именом. Све оно што Фрид налази вредним критике када је „предмет” у питању, са друге је стране сасвим легитимно за одређену класу објеката, која нам је већ позната, а која потпада под етикету робе. Другим речима, Фридов „формалистички” опис разлике између уметности и не-уметности је истористички, потпуно изведен из марксистичке проблематике „реалне супсумације рада под капитал”, или затварања светског тржишта.

Вратимо се зато *Кайиџалу*. Као што смо управо видели, једино могуће разумевање Марксове анализе јесте да кажемо како у размени добара сврха или намера доживљава преображај. Ако направим посуду за себе, то је посуду зато што сам желео да направим посуду, и биће ми у вези са њом битна сва одређења која се тичу једне посуде. Да ли је плитка или дубока, да ли је метална или дрвена, све то ће то бити разматрано, зато што се уклапа у моју

⁵ Упућује се на Michael Fried, „Art and Objecthood,” у *Art and Objecthood* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998), 148–172.

намеру, што значи да се налазимо на територији хегелијанског оспољења. Али уколико посуду направим за тржиште, тицаће ме се само један њен атрибут – размењивост: односно, потражња за посудама. О потражњи, а према томе и о свим конкретним атрибутима повезаним са њом, одлучује се на другом месту, наиме, на тржишту. Ја још увек могу да доносим одлуке о мојој посуди, али оне се више не тичу намере чак ни за мене, зато што су у потпуности подређене мање или више прецизном нагађању о жељама других. Овакво стање ствари има очигледне последице у културној интерпретацији. Уколико уметничко дело није роба – или ако није једино роба, што значи да је његову спољашњост у односу на робу аналитички могуће изоловати, тако да у делу постоји нешто што није робно – тада има смисла приступити му интерпретативним алатима, јер је могуће да је постојала намера да оно нешто значи. (У наведеном одломку из Хегела – „његова сврха, до које долази сопственим средствима” – „Sinn” вишезначна реч преведена је овде као сврха, али би могла да буде преведена и као „значење”, и заиста, конфликт који је иманентан у нормативности обликованог предмета ће у *Феноменологији духа* да буде сведен, у скептицизму и стоицизму, на пуки сукоб око интерпретације. Али то је друга прича.) Уколико је уметничко дело само роба, интерпретативни алати одједном немају смисла, будући да форма коју предмет има долази са другог места, а не са оног на коме је овај произведен, наиме, са тржишта. Не ради се, дакле, о томе да интерпретација као таква више нема смисла, већ да интерпретација уметничког дела више нема смисла. Уместо тога потребно је анализирати жеље које су испоручене од стране тржишта.

Може деловати апсурдно ако кажемо да уметничка роба не може да се интерпретира, али помислимо на тренутак на индустријски спектакл какав је Камеронов *Авајтар*. Призор критичара који су произвели милијарде потпуно некомпатибилних (али могућих) интерпретација био је забаван, што су чак приметили и сами критичари. Ово емпиријско запажање небитно је само по себи: све дате интерпретације могле су бити погрешне. Али будући да се филм концентрише искључиво на произвођење маркетинских ефеката, такође је могуће да он не може да истовремено произведе ни минимум унутрашње конзистентности неопходне за стварање значења. Чак је и сам Џејмс Камерон прилично јасан по том питању. Када су га новинари запитали зашто женке На’ви ванземаљаца имају дојке, он је одговорио: „Одмах на почетку рекао сам ’Она мора да има сисе’, иако то нема никаквог смисла

у њеној раси, јер На’ви нису сисари.”⁶ Камерон је можда далеко прецизнији него што је свестан када каже као то „нема никаквог смисла”. У другом интервјуу он на слично питање о дојкама одговара: „зато што је ово филм за људска бића”.⁷ Другим речима, за људска бића – или барем велики број њих – која ће платити да виде груди, према томе груди морају да се виде. Али ово „нема смисла”: нема смисла то интерпретирати, јер је чињеница да није сам Камерон желео да их види, већ је мислио да постоји велики број људи који то желе, а тако су и друге потпуно неконзистентне идеологеме, које заједно немају смисла, ушле у овај филм. Што не значи да су све уметничке робе једнако неконзистентне: неке публике ће платити да гледају естетски конзистентне идеолошке наративе, тако да имамо Мајкла Мура, полууметничке (*middlebrow*) и независне филмове. Али ова конзистентност не резултира значењем, јер оно што тако делује само је задовољавање потреба једне тржишне преграде.

Нема ту ничега новог. Реч је заправо о старој Адорновој критички културне индустрије.⁸ Правци ове критике су добро познати; нека буде довољно да се овом приликом подсетимо како у свом чувеном есеју Адорно не показује интересовање за интерпретацију дела управо зато што сматра да у комерцијалној култури и нема дела која могу бити предмет критике и која би могла имати значење. Културна индустрија, која се јавља код Адорна, једноставнија је од наше, издељена је чини се само вертикално уместо да се расипа у безброј друштвено-естетско-културних преграда, али је суштина описане ситуације једнака оној коју и сами покушавамо да разумемо. „Разнолика производња вредности у културној индустрији нема никакве везе са садржајем, никакве везе са значењем производа” (124) зато што су различите вредности производње усмерене на различита тржишта уместо на различите сврхе, а ово је принцип „смисленог садржаја сваког филма, без обзира на заплет или продукцијски тим” (124). Можемо, према томе, поставити социолошка питања о уметничким робама – Зашто људи воле насилне филмове? – док интерпретативна питања – Зашто постоји љубавна сцена на средини *Три дана кондора*? – немају занимљиве одговоре.

⁶ <http://gawker.com/5403302/james-cameron-reveals-his-quest-to-build-more-perfect-cgi-boobs>

⁷ <http://uinterview.com/news/james-cameron-why-the-navi-have-breasts-985>

⁸ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, „The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”, *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming (New York: Continuum, 1996). Сви наводи дати су у преводу са енглеског.

Треба запазити и како је под условима хегелијанског оспољења значење изједначено са намером, док се под тржишним условима о значењу може говорити само у контексту о апропријације роба. Социолошка питања имају одговоре који се не тичу намере; интерпретативна питања, уколико имају одговоре, подразумевају намеру. Можда не би било лоше да нагласимо како је ова формула суштински хегелијанска, али да у њој нема ничега што би се противило марксистичкој интерпретацији. Снажно залагање за идентитет намере и значења (укратко, да значење не укључује у себе сопствене узроке и ефекте) већ подразумева друштвеност.⁹ Медијум значења (увек у хегелијанском смислу) је универзално, односно друштвена машина, било језик као такав или одређена мрежа значења попут књижевности или краљевског двора. (Значење је нужно друштвено симболички акт). Док значење постоји *sub specie aeternitatis*, медији или друштвене машине у којима се оно остварује су исторични, што је скоро исувише очигледно: уколико се инсистира на разумевању самог значења као оспољавања, мора се почети од описа друштвене машине. (Увек историзујте.) Осим тога, ништа нас у редуковању значења на намеру не спречава да сагледамо шта оно може да подразумева као логички нужну последицу (насупротив ефекту) или услов могућности (насупротив узроку), чак иако они сами нису намеравани. Ово је заиста Марксов поступак у поглављу о коме смо расправљали. Будући капиталиста, а за сада само власник робе, жели да је прода. То је све. „У њиховој забуни, власници робе морају да размишљају као Фауст: у почетку беше дело. Већ су дела-ли пре него што су мислили.” Логичка акробатика отелотворена у чину размене (забуна или срамота, *Verlegenheit*, власника робе – у основи њихова идеологија) нигде се не може наћи у уму капиталисте, али је услов овог чина. У овом хегеловско-марксистичком смислу, несвесно је све оно што је садржано или претпостављено у делатност, а да није присутно у свести приликом овог чина: у *Феноменологији духа* незналаштво провинцијског *iiiia* на двору, које нужно преображава сваки покушај озбиљности у своју супротност, или политика „лепе душе”, која замишља да је изван политике, али чија уздржаност од политике и сама јесте политичка. Намера укључује такве нужне претпоставке или импли-

⁹ За ефикасну обраду интернационалистичке позиције, погледај ревизију „Узрочне” и „Последичне” погрешке Вимсада и Бирделија коју даје Џенифер Ештон у „Two Problems with a Neuroaesthetic Theory of Interpretation”, *nonsite.org* 2.

кације. (Идентитет намере и значења инсистира на политичком несвесном.)¹⁰

Конечно, идентитет значења и намере не подразумева било какав став о пожељности културних студија, уколико су оне социолошко проучавање културне производње, расподеле и конзумације. Оно што подразумева јесте различитост таквих студија – која ће бити пресудна у даљем току аргументације, у облику социолошког разумевања универзалног, преко кога се остварују савремена уметничка дела – у односу на интерпретацију. И ово последње становиште се такође може извести од Хегела. У поглављу *Феноменологије* у коме се говори о „самим стварима” релација између социолошке мотивације (амбиција) и научне сврхе (*die Sache selbst*, сама ствар) је, као и код Бурдијеа, неразлучива: увек је могуће да се дата интервенција остварује због новца, славе или положаја. Али сама ова неразлучивост значи да ништа конкретно не може да се каже о односу амбиције и посла, односно, да с обзиром на сам предмет посла (наспрам његових узрока или последица) ништа корисно не може да се закључи на основу социолошких истраживања.

Вратимо се, онда, уметничкој роби и њеној другости. За Адорна, уметничка роба је имала уверљиву другост, односно негативни хоризонт, наиме, модернизам (иако се о њему обично говори у есеју групно, као о „буржоаској уметности”, и обично у прошлом времену), код кога хегеловско оспољавање – компензацијско, трагично, али ипак оспољавање – опстаје. Адорно објашњава ову могућност кроз заостале рукавце самог капитализма, просторе који су заостали у процепима експанзије капитала. Постојање ових простора је „ојачавало уметност у њеној позној фази, наспрам суда понуде и потражње, и снажило њен отпор

¹⁰ Разлика између хегеловског и фројдовског несвесног може се најјасније видети у Хегеловим речима поводом *Цара Едипа* у *Феноменологији духа* (§468), где је *Das Unbewusste* (необично номинализовано, насупрот уобичајеном придевском *bewusstlos*) једноставно *непознато*, које је упркос томе део делатности. Склон сам мишљењу да је Џејмсонов рад на фројдовској позитивности несвесног релативно недоследан и да се може поново исписати у категоријама негативног, хегеловско-марксистичког несвесног, али се нисам упустио у посао превођења овог дела. Извесно је да када Џејмсон пише о класној свести код Виндама Луиса, он инсистира да је малограђанска класна свест условљена радничком класном свести, да је незамислива и сувишна без ње, и да је Луис несвестан ове везе, јер би је се у супротном одрекао. То не значи да је нека тајна регија Луисовог мозга ипак свесна ње. Свако фројдовско „враћање потиснутог” би онда морало да се разуме у категоријама хегеловске „преваре разума”, односно, као доказ да су логички оквири стварни оквири. У сваком случају, овде се не тврди да се Џејмсон не ослања на позитивно несвесно, већ да би интерпретација која следи његов правац више профитирала када би се ослонила на негативно.

далеко изван зоне њене заштићености”. Оно што разликује Адорнову културну индустрију од самопредстављања наше савремене уметности јесте чињеница да уметничка роба више нема своју другост. Фредерик Џејмсон, осавременујући расправу, једноставно каже да „је естетска производња данас једноставно интегрисана у производњу робе уопште”.¹¹ Из овога све остало следује.

Логика овог прелаза видљива је већ код Маркса, у нацрту за *Капитал I*, који на западу није био приступачан све до шездесетих. Оно што имамо је углавном фрагментарно, али основна разлика у „резултатима непосредног процеса производње” између „формалне супсумације” и „реалне супсумације рада под капитал” је јасна.¹² Под условима формалне супсумације, индустрија или производни процес увучени су у капиталистичку економију, али тако „нема промене у самом модусу производње” (1026). Под условима „реалне супсумације”, са друге стране, сам производни процес је промењен, тако да сами произвођачи не продају више своје вишкове производње, већ продају свој рад капиталистима, који онда слободно интервенишу и реорганизују сам процес производње. (Производња, као и размена, има Р-Н-Р, односно, хегелијански „обичајни”, и Н-Р-Н, односно, капиталистички облик. Други прогања први све док се овај не преобрази у прави капитализам, када први почиње да прогања други.) Са логичког становишта, разлика између формалне и реалне супсумације је скоро невидљива (једнако као што Р-Н-Р или Н-Р-Н представљају исти процес, посматран са различитих становишта); али са становишта статуса производа рада и самог радног процеса, разлика је суштинска. И заиста, као што ће ускоро постати јасно, „формална супсумација” дозвољава даље хегеловско оспољење и у капитализму, будући да постоји само несуштински вишак који се продаје: „Милтон је написао *Изгубљени рај* на начин на који свилена буба плете свилу, као остваривање сопствене природе. Након тога је продао свој производ за 5 фунти и постао продавац робе” (1044). У ситуацији „реалне супсумације”, са друге стране, налазимо се већ у свету марксистичког раздвајања, а читав је процес окренут размени. Међутим, оно што ова логичка блискост значи је да „капиталистичка производња има тенденцију да преузме све гране индустрије ... где само формална супсумација преостаје” (1036). Како би формална супсумација у одређеној области

¹¹ Fredric Jameson, *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke, 1991), 4.

¹² Karl Marx, *Das Kapital 1.1: Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses* (Berlin: Karl Dietz, 2009). Ова се разлика јавља и на другим местима у *Капиталу*.

индустрије стекло ма какву трајност мора му се доделити одређе-на заштита: стручна удружења, истраживачка радна места, Адор-нове добро финансиране државне културне институције, или, као што ћемо показати, нешто налик на Бурдијеово поље ограничене производње.

Неочекивано потцењујући капитализам, Маркс као да ми-сли да ови фрагменти уметности самом својом природом оне-могућавају реалну супсумацију. Он није могао ни да претпоста-ви да ће са супсумирањем средстава за дистрибуцију, аутентич-на неподводивост уметничког рада неће правити никакву разли-ку; да ће уметник, када није истински културни радник, морати да се осмисли у правом неолибералном маниру, као продавац самог себе; да било какви џепови аутономије који су преостали, вре-меном нужно ишчезавају услед недостатка приступа средствима дистрибуције, који, и када се оствари, укида саму ову аутоно-мију. Адорно такође нема проблема да замисли још недовршено супсумирање које се одиграва у културној индустрији, у којој је модернизам последњи бастион искључиво формалне супсумира-ности.¹³ За Џејмсона је, коначно, реална супсумација под капитал установљена чињеница. Последица овога је „ишчезавање ауто-номне сфере културе” које је истовремено и „динамично ширење културе кроз друштвени простор” (48).

Ишчезавање аутономије са собом директно повлачи и крај модернизма. Уколико је канонски модернизам самог себе видео као независног – као место стварања „критичке дистанце” (48) за коју Џејмсон тврди да је укинута заједно са „аутономном сфе-ром културе ... у новом простору постмодернизма” (48) – онда ову критичку дистанцу данас можемо да разумемо као модерни-стичку естетску идеологију; уметничка дела модернизма су била и јесу роба, упркос свему.¹⁴ До сада нисмо учинили ништа више до реконструисали логику која даје савременом здравом разуму, којим смо започели ову расправу, његову уверљивост.

Нико није скептичнији према модернистичком самопредста-вљању од Пјера Бурдијеа. Али управо је он створио, кроз његову

¹³ Марксова запажања о формалном и реалном супсумирању под капи-тал нису била доступна Адорну када је са Хоркхајмером писао *Дијалектичку проповедничку естетику*, али логика, која је на делу повремено у тексту *Калишала* (види на пример „Апсолутни у релативни вишак вредности”), делатна је и у Адорновом делу.

¹⁴ Није уопште очигледно да је формално супсумирање естетског рада под капитал ефекат капиталистичког победничког марша, а не последица очајничке потраге за профитом након што је она у индустријском капитализму почела да опада. Види први део, „The Trajectory of the Profit Rate”, у Robert Brenner, *The Economics of Global Turbulence* (London: Verso, 2006), 11–40.

теорију двоструког поља естетске производње, опис стварног означитеља модерничке представе о себи, кроз опис „поља ограничене производње”, које лежи ван способности уметника да „потврди, кроз своју праксу и представу о својој пракси, несводивост уметничког дела на статус једноставне робе”.¹⁵ Ова двострука потврда је кључна, јер идеолошка представа о аутономији има основу у стварној аутономизацији естетске праксе, у борби уметника да установи „поље ограничене производње” које замењује „непредвидиве пресуде аутономне публике” (54) – проблем продавца робе – „јавност једнаких који су такође и такмичари” (58). Другим речима, установљавање поља ограничене производње отима од поља праве капиталистичке производње (које је у потпуности супсумирано), поростор за формалну супсумацију уметности под капитал. (Треба додати да овакво ограничено поље није тржиште у било ком значајном смислу: суд једнаких, борбе око значаја појединих интервенција, управо су супротне куповинама на тржишту, које не могу да изазову неслагање зато што, као што смо видели, не претпостављају никакву слогу.) Адорнова *ad hoc* верзија хипотезе о два поља, осмишљава овакву ограничену зону као заостатак, пре него као простор у настајању; али са Бурдијеом он дели уверење о значају дате области за значење, као и о његовој угрожености.

Према Бурдијеовој анализи, успостављање овакве области директно имплицира окренутост уметности произведене у ограниченом пољу ка формалним бригама, прогресивном решавању проблема типичних за појединачни уметнички медиј. Оно што ограничена јавност (на пример) сликара, ликовних критичара и познавалаца слика дели јесте стручност у домену сликарства. „Сликарство је онда било усмерено ка свесном и отвореном установљавању или уделовљавању најспецифичнијих сликарских принципа у сликарству, што само по себи подразумева и преиспитивање ових принципа, а то значи и принципа самог сликарства” (66). Другим речима, модернизам. „Посебно од средине 19. века, уметност проналази почело промене у самој себи, као да је историја нешто унутрашње њеном систему и као да је развој форми представљања и изражавања само последица логичног развоја система аксиома специфичних за различите уметности” (126). За ово карактеристично „као да”, које означава имагинарност релације чији је стварни референт логика ограниченог поља, логику је

¹⁵ Pierre Bourdieu, „Le marché des biens symboliques”, *L'Année sociologique* 22 (1971): 49–126, стр. 52–53.

написао Клемент Гринберг.¹⁶ Заиста је бурдијеовско ограничено поље услов могућности модернизма као таквог, услов могућности хегеловске бриге за „саму ствар” у необузданом капитализму.

Са колапсом аутономног поља, са реалном супсумацијом естетског рада под капитал, могућност за појаву нечега што наликује на модернизам нагло ишчезава. Оно што је било главно јесте проблем који је морао бити разрешен – за који тржиште, захваљујући својој природи, није било заинтересовано – а сва стара решења су била одбачена, не зато што нису била довољно лепа да се читају или окаче на зид, већ зато што су била апсорбована у игри произвођења нових решења. Стога, оно што делује као недостатак из угла аутономије јесте истовремено огромно ослобађање формалне енергије. Жабљи скокови, модернистичка дијалектичка игра – у којој сваки покушај да се реши главни проблем неког медија постаје, за сваког другог произвођача, нова верзија проблема – постајала је све херметичнија и тежа током времена. Одмах је видљиво да изолација аутономног поља није само нужан услов могућности (унутар тржишног друштва) за произвођење било каквог значења, већ да је такође услов који води све већој компликацији у произвођењу истог, односно, све већој формализацији значења као таквог. Значења су омогућена порастом аутономије, али она су све више само формална значења, то јест, она су важећа као намере, али оно што преносе је специфично сликарско, музичко, књижевно итд. Сама динамика која омогућава модернизам, тежи да истовремено ограничи његово кретање на све ужи простор.

Са реалном супсумацијом уметности под капитал и крајем модернистичке игре, сва стара „решења”, од којих је свако оповргнуто наредним решењем, одједном постају поново доступна за употребу. Одређени тип историзма – џејмсоновски модерни пастиш – постаје могућ. Такав историзам је празан историзам, будући да управо не производи историју; али са друге стране он се практично радује као луд зато што му је дозвољено да нанесе свој блистави премаз преко галерије мртвих форми, које одједном постају кандидати за васкрснуће. Фридовска „објектност” се

¹⁶ „Суштина модернизма лежи, према мом мишљењу, у употреби карактеристичних метода дисциплине, како би се сам модернизам критиковао и дисциплиновао ... Јединствени и прави простор компетентности за сваку уметност тако постаје подударан са ониме што је јединствена природа њеног медија. Задатак самокритике постаје да од посебних ефеката сваке уметности уклони оне ефекте који су могли да буду позајмљени из других уметности.” Clement Greenberg, „Modernist Painting”, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 85–86.

тима такође ослобађа: реакција посматрача, муштерије, постаје значајна у директној корелацији са опадањем проблематичности форме са којом се суочава уметник.

Али, као што је то данас вероватно очигледно, ослобађање од строгиности старих модернистичких игара је истовремено подређивање нечему другом, наиме, „анонимном тржишту” у односу на кога је аутономно поље извојевало одређену независност. Уколико књижевна дела могу да употребљавају све старе стилове (или да постану објекти), није јасно зашто би их уопште звали уметничким делима, будући да је стара искрена уметничка роба, управо зато што је била заинтересованија за тржиште (ефекат на публику) него за формалне проблеме, могла да располаже старим стилима (или да буде објекат) од самог почетка. Другим речима, нема ничега новог у бесрамном позајмљивању из старе галерије облика, или у театарној бризи за потрошачке жеље. Ове су процедуре у суштини – норма. Иновација постмодерног пастиша – по дефиницији – није формална, већ се састоји у урушавању уметности у оно што је *сџајтис кво* целокупне културе. Иновација постмодернизма је управо у брисању разлике између индустријског спектакла – Камеронове идеолошке салате – и Џејмсоновог постмодерног уметничког објекта, сачињеног у „пилани разглобљених подсистема, од сирових материјала и импулса свих врста” (31).

Наравно, управо у томе је ствар. Нема ничега невероватног у сценарију у коме уметничка дела као таква ишчезавају, да би на њихово место ступила уметничка роба, и у коме би проучавање уметничких дела било замењено проучавањем рецепције, жеља важећих на тржишту, и тако даље. У овом сценарију се назире једно дубоко егалитарно обећање, управо зато што су формалне бриге које се тичу уметничких дела царство мањине – у одсуству јаког јавног образовног система, оне нужно остају царство мањине. Проблем је у томе што свет, у коме је уметничко дело роба као било која друга, а за који нам неолиберализам тврди да је наш свет и да је одувек био наш свет, јесте онај у коме је све увек већ тржиште (а уколико није требало би да буде). Стари авангардистички хоризонт еквиваленције између уметности и живота – који је имао смисла само као прогресивни импулс у коме „живот” није *сџајтис кво* – обрће своје значење и постаје у пуном смислу конформистички. Наспрам овог тржишног конформизма заступање аутономије – упркос томе што је сама њена могућност данас доведена у питање – поново добија пресудни значај.

Бројне последице следе из овог обрта. Потврда аутономије значи да уметничко дело мора да садржи сопствену ин-

терпретацију; то јест, да уметничко дело мора да буде сопствена теорија. Заступање аутономије, другим речима, означава повратак иманентној критици, односно идеји самооправдавајуће форме; повратак схватању књижевности које су формулисали немачки романтичари на прелазу из 18. у 19. век: „Поезија треба да представља саму себе у сваком представљању и да на свакој тачки буде истовремено поезија и поезија поезије” (Фридрих Шлегел, *Фрагменти из Ајтенеума* 238 [1798]).¹⁷ Заправо, романтичарско поновно осмишљавање књижевности и других уметности јесте у основи већег броја критичких пракси него што бисмо и поверовали, и као такво оправдава праксу попут *блиског чипања*. Заступање естетске аутономије враћа дисциплину многим књижевницима студијима, који, услед недостатка оваквог оквира, могу само да лебде у између потраге за значајем (који им по дефиницији недостаје) и теоријском некохерентношћу.

Значајнија последица је да оптужба за „елитизам”, или за класну стратификацију естетске реакције, води ка полагању права на универзалну хетерономију пре него на аутономију уметности. Јер ако ништа значајно не разликује уметност од неуметности, једина разлика која преостаје – а разлика је потребна како би реч „уметност” имала референта у стварности, а да не помињемо да је неопходна како би оправдала институције које још увек постоје са циљем очувања, преношења и посвећивања уметности – јесте она између скупе и јефтине уметности, односно уметности за коју је приступ средствима апропријације скуп или јефтин. Заиста, уместо да радосно потврђујемо статус уметничког дела као нечега што је једино луксузна роба (што оно несумњиво, између осталог, и јесте), било би боље да заступамо хетерономију као критику аутономије. Али ово би значило одбрану значења, а као што смо видели, то би нужно подразумевало и истовремени захтев за аутономијом од тржишта, која се управо жели порећи.

У савременим условима, заступање естетске аутономије је, по себи, политички захтев. (Додуше, заиста минималан.) Није увек било овако. У периоду модернизма, на пример, убедљиви захтев за аутономијом произвео је, као што то чини и данас, специфични нетржишни простор унутар капиталистичког друштвеног поља. Али није ту реч о некој природној политичкој одређености модернизма на отпор тржишту, будући да се он не остварује у оквиру идеологије која пропагира доминацију тржишта, унутар

¹⁷ Friedrich Schlegel, *Kritische Fragmente, Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, ed. E. Behler and U. Eichner, 2 (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1958–), 204.

које се ми данас налазимо.¹⁸ (Лако је такође помешати личну аутономију са естетском. Њихова је супротстављеност данас јасна. Лична аутономија – избор – одиграва се на тржишту. Естетска аутономија – значење – одиграва се једино изван тржишта. Изван концепта дела, заступање аутономије је исто што и рекламирање копије.) Модернизам има тенденцију да се супротставља културном тржишту, али све политике (Хајдегер колико и Адорно) супротстављене су тржишту. И заиста, Лиза Сираганиан сматра да у основи многоликости модернистичких радикализама јесте дубоко опредељење за политички либерализам, за област свесне аутономије.¹⁹ Модернистичко непријатељство према тржишту добија коначну политичку ноту само након довршетка модернизма: тек када је тврдња о универзалности тржишта, као што је то случај данас, главно идеолошко оружје у класном насиљу, које подразумева прераспodelу богатства према горе. Оваква прераспodelа била би незамислива без тог оружја: читава идеологија неолиберализма почива на заступању идеје према којој је она последица и услов слободног тржишта. Уколико је захтев за аутономијом данас минималан политички захтев, због свега овога он није тривијалан. Уверљив захтев за аутономијом је заправо предуслов за

¹⁸ Иако знамо из његових писама да је Џојс био непријатељски настројен према издавачком тржишту, од самог почетка је себе замишљао као некога ко му је супериоран, што његово непријатељство чини забавним: озбиљније претње по независност долазе из правца цркве и нације, а да је управо ова друга извор претње естетској, насупротив личној аутономији. Парадоксално, иста логика опстаје код јужноафричког писца Ес'киа Мфахлелеа. Мфахлелеу се гди јужноафричко издаваштво и његова позиција у њему, и, у земљи у којој је до 1953. године приступ високом школству за црне студенте једино био могућ кроз мисионарско школство, он је фрустриран „јужноафричким 'црквењаштвом'” (Ezekiel Mphahlele, *Down Second Avenue* [1959; New York: Anchor, 1971], 210). Јужна Африка из времена апартајда није ни налик на неолибералну државу, захтевајући огромну бирократију како би управљала самим апартајдом, и како би одржавала ниску стопу незапослености; у овом систему тржиште није било најнепосреднија претња. Невероватно је што упркос скоро незамисливом понижењу, Мфахлеле не напушта Јужну Африку само због апартајда („Не могу да предајем [будући да му је било забрањено], а желим да предајем”), већ и због опасности по естетску аутономију представљену отпором са којим у потпуности саосећа: „Не могу да пишем овде, а желим да пишем”, а не може да пише не зато што му је забрањено, већ зато што сама ситуација, политички контекст, који је једнако спољашњи колико и унутрашњи за Мфахлелеа, представља „парализујући оквир” (199). Не желимо да промовишемо Мфахлелеов избор наспрам других могућих, већ једноставно да укажемо да је Адорнова опозиција између ангажмана и аутономије – која је јака варијанта проблема хетерономије/аутономије, што се овим примером наглашава, као нешто наспрам чега се може бити хетерономан – далеко од једине бриге и да не може да се превазиђе по сопственом нахођењу.

¹⁹ Lisa Siraganian, *Modernism's Other Work: The Art Object's Political Life* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2012).

било какву политику различиту од оне која се искључиво клања диктату тржишта.

У новом стању ствари, другим речима, заступање аутономије није више повезано само са либерализмом. Хоризонт либералне одређености на неслогу је управо договор. Естетска аутономија данас је, са друге стране, увучена на борбу на живот и смрт са тржиштем. Наша друштвена машина није само тржиште већ капитализам, који (поред експлоатације, на пример) истовремено захтева тржишта и институције које су од њих независне. Нема ничега застарелог у институцији уметности, ничега назадног у заступању аутономије. Као и са просветитељством код Хегела (који је радије користио формулацију „борбе просветитељства са сујеверјем”), капитализам није једна ствар већ сукоб две ствари. (Прецизније говорећи он подразумева многе сукобе, или један сукоб са многим ликовима.) Другим речима, аутономне институције, „саме ствари”, нису пуки простори критике, измештени из друштене машине; они су за њу интегрални. Заступање аутономије је становиште према коме историја не лежи у исцрпљивању и смрти тржишта, нити у статистичкој симбиози тржишта и регулације, већ у борби између аутономије и тржишта.

Али како учинити захтев за аутономијом могућим? Нисмо ли, описујући колапс модернизма, потврдили мудрост према којој је уметничко дело роба? Управо је сам захтев за универзалном хетерономијом невероватан. Тржишта – као што су претече неолибералног дискурса најавили – зависе од безбројних нетржишних актера и институција, упркос чињеници да су они непрестано угрожени од стране самог тржишта.²⁰ Значајна последица

²⁰ Чак и најтврдокорнији заступници *laissez-faire* теорије тржишта сматрају да је неопходна барем једна нетржишна институција, наиме, новац. Фукоова предавања о неолиберализму су постала *locus classicus* разумевања неолиберализма кроз признавање да немешање у механизме тржишта подразумева јаку интервенцију у условима тржишта. Фукоово предавање од 14. фебруара 1979. године (138) парафразира Валтера Еукена, како се цитира у фуснотама: „Die Wirtschaftspolitische Tätigkeit des Staates sollte auf die Gestaltung der Ordnungsformen der Wirtschaft gerichtet sein, nicht auf die Lenkung des Wirtschaftsprozesses.” Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–1979*, trans. Graham Burchell (New York: Palgrave, 2008), 154 fn. 37. Неолиберална утопија је заправо надградња Хегелове, далеко наивније идеје у *Филозофији права*, која дозвољава капиталистима да акумулирају колико год желе – зато што Хегел сматра да је под капитализмом богатство капитала заправо богатство нација – све док им није дозвољено да, не дај боже, узурпирају послове интелектуалаца, односно да доносе одлуке о целини. Оно што ни Хегел ни неолиберални утописти не допуштају јесте да када једном схватите да је богатство и само моћ до које се може доћи упркос регулаторним апаратима, схватате такође да одређени ступањ онога што економисти називају „регулаторним хватањем” јесте имплицирано у самом концепту регулације.

Бурдијеовог открића ограниченог поља била је указивање да је поље масовне културне производње, културна индустрија као таква, потпуно зависно од истрајности ограниченог поља.²¹ Уколико је стара модернистичка аутономија разоткривена као естетска идеологија, нема разлога веровати да је нова хетерономија истина. Као и модернистичка аутономија, она је продуктивна идеологија: ослобађа уметнике од модернистичких игара и дозвољава им да раде у културној индустрији без оптужби да су се продали, што данас заиста звучи анахроно. Али то не значи да естетска хетерономија одговара стварном стању ствари, иако се мора односити на нешто стварно како би била ефективна. У сваком случају, брзо постаје јасно да и хетерономија и аутономија представљају издвојене дубоко котрадикторне позиције које не могу да се заузму у било којој битној културној продукцији. Чиста аутономија не би имала никакве везе са светом; чиста хетерономија се од њега не би разликовала. Питање које се онда поставља је следеће: како и где се аутономија остварује, који су механизми који је чине могућом? Како, укратко, хетерономија производи или претпоставља аутономно?

Два одговора се сами намећу, иако и Фрид и Џејмсон имају сопствена решења, са којима су читаоци упознати. Први можемо назвати, у недостатку бољег термина, позитивни историзам, као нужно логичко удаљавање од празног историзма пастиша. Све док уметничко дело тврди да је уметничко дело, сама хетерономија коју проглашава историзам може бити само привид хетерономије. Наводна „пилана” само је привид пилане; она се заправо руководи принципом селекције. Уколико заиста јесте пилана, онда је то интернет, или архива, или тржни центар, или, једноставно, само свакодневно искуство, за које нам нису потребни уметници. Као одбачени (одречени) принцип избора он може бити слаб или неконзистентан; али од одбаченог до свесног принципа дели га само мали хегелијански корак, и слаби или празни историзам претвара се у јаки или позитивни историзам. Тако да у овом случају читљиви елемент форме, његово значење – моменат намере – није толико у формалној редуцији уметности на проблем њеног медија, колико у самом процесу уоквирења: у избору неког формалног или тематског проблема као централног, или у поновном исписивању историје медијума или жанра или чак друштвено-културног естетског поља као историје датог проблема. Можда је због

²¹ Видети „Les relations entre champ de production restreinte et champ de grande production”, „Le marché des biens symboliques” стр. 81–100, посебно стр. 90.

некада доминантне форме албума ово решење постало најочигледније у популарној музици. (За то време, у фотографији великог формата решење је мање хитно, управо зато што она отвара потпуно нову арену која се може свести на проблем медија, и зато што ова арена може да се истражи на основу постојећег ограниченог поља).²²

Један од најбољих примера у музици је бразилски покрет Тропикалија, као један од првих пастиша постмодернизма. Али одмах постаје јасно да „пилана” Тропикалије јесте национална пилана, и да материјали које комбинује јесу исти они који су у центру пажње бразилског модернизма. Бразилски модернизам бринуо се о перверзној коегзистенцији архаичног и хипермодерног, типичног за бразилско ступање у светску економију као релативно богата периферна економија. Уместо да трага за формама које ће адекватно изразити њен садржај Тропикалија крстари локалним крајоликом у потрази за већ постојећим формама који га исказују: на пример, култура робова наелектрисана у *trio elétrico* или подређена модернистичким композиционим техникама у *bossa novi*.²³ Две музичке форме – улична музика компонована за карневал у Салвадору и камерна музика за буржоаске дневне собе у Рију – као да нису имале ништа заједничко, све док Тропикалија није потврдила њихов идентитет, од када се оне сагледавају као појавни облици исте суштинске противречности. И заиста, данас чисто комерцијалне форме попут *iê-iê-iê* (од „је, је, је”: деривативни поп) могу да се разумеју, уколико су исправно уоквирене, као део исте противречности, али из другог правца, будући да је сам покушај да се одржи корак са веллеградском културном индустријом у старту неуспех будући да не корача испред ње. Формализованији облик историцистичког решења може да се види у САД, на пример у пројекту *Беле ѓруџе* (*White Stripes*), који је у суштини био теорија рока у музичком облику, и у Си-Ло Гриновом најновијем албуму *Убица дама* (*The Lady Killer*), који исписује историју развоја црне музике, која је на кратко постала доминантна на масовном тржишту, од женских група средином шезде-

²² Не тврдимо наравно да овакво решење није могуће у фотографији; Бечерови индустријски „албуми” имају одређену породичну сличност са музичким решењима, иако је репрезентациони и политички пројекат сасвим различит. Откриће фотографије великог формата као новог медијума у гринберговском смислу припада Мајклу Фриду. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven: Yale, 2008).

²³ Видети: Nicholas Brown, „Postmodernism as Semiperipheral Symptom”, *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature* (Princeton, NJ: Princeton, 2005), 173–199.

сетих до Принца и Мајкла Џексона, па чак и Лионел Ричија раних осамдесетих.²⁴

Друга могућност, која има породичну сличност са првом, али је ближа у структурном смислу са Фридовим схватањем проблема него са Џејмсоновим, је естетизација жанра. У недавним расправама, Дејвид Сајмон, творац телевизијске серије *Жица* (*The Wire*), упућује на жанровску фикцију као место на коме се могу наћи приче различите од устаљених, карактерно мотивисаних породичних наратива савременог високог популизма.²⁵ Али зашто би жанровска фикција била простор аутономије? Није ли жанровска фикција отелотворење робне уметност? У интервјуу са Ником Хорнбијем, Сајмон је неколико пута варирао реченицу „Јебеш просечног читаоца“.²⁶ Ово је у потпуности модернистички став, заступање аутономије у односу на културно тржиште.²⁷ Али како неко ко пише за ТВ може уопште себе да замисли као независног од културног тржишта? Будући да је жанр, унапред већ оријентисан тржиштем јер иначе не би био жанр, уоквирен правилима. Сама ствар која оповргава жанровску фикцију у релацији са модернистичком аутономијом – „формулама“ како их је Адорно звао – отвара простор за аутономију унутар хетерономног простора културних роба. Захтеви су довољно ригидни да постављају проблем, о коме се сада може размишљати у формалним категоријама, као што је то био случај са дводимензионалношћу платна или тежиштем хармонијске резолуције. „Субвертирати жанр“ значи радити га боље, као што свака модернистичка слика подразумева захтев за иступањем из свих ранијих модернизма. Сајмонов једини компромис са тржиштом је сам жанр: он мора да „решити проблем“ полицијске процедуралности – другим

²⁴ Пример *White Stripes*-а показује породичну сличност са ова два решења. Стварање наративног прегледа историје рока подразумева, у сваком случају, стварање формалних забрана; односно (парафразирајући Гринбергову изјаву о сликарству) уклањање из специфичних ефеката рока сваки ефекат који би могао потицати из било ког другог типа музике. „Седамдесет до осамдесет процената онога што радимо је ограничавање, а остатак је прекорачивање сваког оквира, како бисмо видели шта ће се десити“. <http://www.avclub.com/articles/jack-white,14117/>

²⁵ <http://www.nypl.org/audiovideo/death-boom-culture-walter-benn-michaels-david-simon-susanstraight-dale-peck>

²⁶ http://www.believmag.com/issues/200708/?read=interview_simon

²⁷ Упоредите Сајмоново „Јебеш читаоца“ са изјавом која се приписује Стиву Џобсу, „да купцима није посао да знају шта желе“. Постоји ту делимична сличност у ставу, али је значење управо супротно. Стив Џобс тврди да купци нису у послу спознаје сопствених жеља, али да он сам јесте, да он боље зна од њих шта је то што они желе. У „Јебеш читаоца“, са друге стране, не каже се, „читаоци не знају шта хоће, али ја знам“, напротив, каже се: „Оно што читалац жели небитно је за оно што ја радим“.

речима, да створи нови начин задовољавања жанра – али је слободан да унутар датог жанра употребљава било који наративни материјал. Коначно, он је слободан да читаво дело окрене у правцу уверљивог левичарског пројекта, наиме, класичног реалистичког мапирања друштвеног простора.

Потврда аутономије имплицирана у позитивном историзму може да води ка привлачној политици, као што је то случај (иако амбивалентан) у Тропикалији, али такође може да произведе и само голи минимум политике у виду пуког захтева за аутономијом (*The White Stripes*, *Cee-Lo*). Слично томе, чак и када естетизација жанра не води ка очигледно привлачној политици, она води ка бољој уметности или ка могућности уметности као такве – могућности која, као што сам покушао да покажем, данас подразумева минимум политичког. Наратив о путовању кроз време може да има само два завршетка: или се историја може променити или не може: *Повраћајак у будућности* или *La jetée*. Проблем жанра о путовању кроз време је, дакле, како да одржи ове две некомпатибилне могућности у игри све до самог краја, а ако је могуће и након њега, како бисмо могли да имамо наставак. А Џејмс Камерон може, унутар овог жанра, да начини бројне свесне изборе који се могу разумети једино као такви, зато што су управо манипулисање формалним проблемом. Тако да *Терминајтор 2* може бити уметничко дело, док *Авајтар* остаје уметничка роба.

Превео с енглеског
Стеван Брадић