Filozofski vestnik Letnik/Volume XXIV • Številka/Number 3 • 2003 • 35–51

UMETNIŠKO DELO V OBDOBJU HEGEMONIJE BLAGOVNE FORME

Lev Kreft

Hegemonija ni kar vsakršne vrste gospostvo, in tudi zvrst vladavine ni. Stara delitev na demokracijo kot vladavino vseh, aristokracijo kot vladavino nekaterih in monarhijo kot vladavino enega, dopušča hegemonijo kot možnost, ki čepi v vsaki od njih. Liberalna demokracija je, denimo, dosegla stopnjo hegemonije takrat, ko je bilo po letu 1989 videti, da temu načinu vladanja ni mogoče postaviti po robu nobene alternative več. To ne pomeni, da nimamo še naprej opraviti z nedemokratičnimi sistemi, in prav tako ne, da je vsakdo zadovoljen z dano demokratično ureditvijo. Vendar zanesljivo pomeni, da ima največja večina ljudi demokracijo za najboljšo ali celo edino pravično izbiro. Hegemonija torej pomeni, da nek obstoječi način organizacije moči pripoznamo za edini ali vsaj najboljši možni način. Sprejemamo, da je samo kralj poklican, da vlada, in nihče drug, ne glede na to, da je njegova vladavina za nas morebiti neprijetna in boleča: ne vidimo nikakršnega drugega načina, ki bi lahko kraljevanje nadomestil. Če bi govorili v prispodobah, bi rekli, da je hegemonija v očeh tistih, ki jim vladajo.

Pa kaj bi lahko imelo zrenje danega ustroja moči skupnega z umetnostjo in umetniškim delom? Zamisel avtonomije umetnosti, razvita v devetnajstem stoletju vse do radikalnih in skrajnih posledic, ki jim nekateri rečejo esteticizem, zanika etičnim in političnim razsežnostim sleherno državljansko pravico na območju umetnosti. Tovrstne avtonomije pripadajo post- heglovski, že tudi post-klasični in post-razsvetljenski filozofiji in estetiki, ki je nastajala v času, ko so se po revolucionarnem prelomu s preteklostjo razmerja moči uravnotežila, in razlikovanje med na novo uravnoteženimi novimi območji moči ustalilo. Ne glede na tako uravnoteženje moči, ki je bilo seveda nekaj relativnega – soodnosnega, pa je veljala umetnost za nekaj posebnega, v načelu drugačnega od vseh drugih območij. Umetniška avtonomija, so govorili številni umetniki in filozofi, bi morala biti absolu-

tna[1]. Umetnost je ostala tako rekoč brez najbližjega rodu (*genus proximum*), saj se je ni dalo več primerjati z znanostjo, pa tudi z obrtjo (samo to ne!) ni imela več ničesar skupnega, medtem ko je bila svetu strojne proizvodnje – industrije naravnost sovražna. Če pa je umetnost avtonomna in so umetniška dela samostojna, se morajo vzpostavljati na nekem viru moči, ki naj bi pripadal zgolj in le umetnosti. V obravnavi in utemeljevanju te moči sta bila dva pristopa. Pristop avtonomije umetnosti je striktno zagovarjal umetnost zaradi umetnosti, pristop, ki je zagovarjal družbeno in historično koristnost umetnosti za razvoj človeštva pa je do božanstva povzdignil historično poslanstvo umetnosti pri napredovanju človeštva k popolnosti. Prvi pristop je zapustil razsvetljensko območje, da bi umetnost rešil pred usodnostjo vsakokratnih zgodovinskih premen in jo postavil na piedestal kot večno silo, ki mora gledati predvsem na to, da bo nedotaknjena in neomadeževana preživela vse spremembe. Drugi pristop pa si je prav nasprotno prisvojil umetnost kot nadomestilo za razum, saj je bila estetska privlačnost videti skupna vsem človeškim bitjem bolj od kakršnegakoli razumnega presojanja. Namesto argumentacije, ki si je za tarčo izbrala razum, ki omogoča slehernemu človeškemu bitju enako razsodnost, si je napredek zdaj za podporo izvolil umetniške in estetske veščine, ki potegnejo ljudi za seboj. Oba pristopa pa imata nekaj skupnega, saj soglašata v tem, da imajo umetnost in njena dela lastno moč, in tej avtentični umetniški moči se reče »estetska razsežnost«, »estetska funkcija«, »estetska moč« ali kaj podobnega. Hegemonija estetske razsežnosti v umetniškem delu je odločilni element institucionalizacije avtonomije umetnosti. Najradikalnejša ideološka podoba take hegemonije pa bi utegnila biti trditev Theodorja Lippsa, da je umetniško delo organizirano na podoben način kot absolutna monarhija.

Theodor Lipps je znan (lahko bi rekli tudi, da je pozabljen) po svoji pripadnosti teoriji »vživetja« (*Einfühlung*) ali empatije v psihologiji in estetiki. Tej nasprotna teorija s konca devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja je trdila, da drugo osebo ali umetniško delo doživimo s pomočjo reprezentacije: strast drugega ali čustveno sporočilo umetniškega dela predstavljata predmet zaznave, ne pa neposredni vzrok moje lastne strasti (taka je denimo Witaskova teorija). V spisu *»O formi estetske apercepcije«* (1902) insistira Theo-

[1] Théophile Gautier, denimo, je zamisel o nezainteresiranosti in nekoristnosti izostril v podobo umetnosti zaradi umetnosti, ki ne more trpeti nikakršnih drugih smotrov, še najmanj pa moralnih ali uporabnih: ne biti dober za nič drugega kot za umetnost je nepogrešljiva in edina vrlina, ki omogoča umetnosti absolutno svobodo – nikomur in ničemur ne služi. V znamenitem »Predgovoru« h *Gospodični Maupinovi* je dvignil glas proti cenzurnemu nadzorovanju umetnosti in zoper moralizme in utilitarizme vseh vrst in taborov: »Kar je lepo, za življenje ni nepogrešljivo...Zares lepo je le, kar ne more služiti ničemur... Najkoristnejši kotiček stavbe so stranišča.« (Théophile Gautier, *Mademoiselle du Maupin*, Éditions Garnier Frères, Pariz 1966, str. 23.)

dor Lipps prav na tej razliki med obema teorijama v spopadu, in sicer tako, da uvede dva dejavnika zaznave estetskega predmeta: tisto, kar je tu za čute, in tisto, kar je tu za domišljijo – fizična in psihična razsežnost umetniškega dela torej. Fizična razsežnost pripada predmetu, psihična pa subjektu. Zveza med obema razsežnostma je razsežnost zase, tretja razsežnost (to uvedbo povezave kot tretje razsežnosti zasledimo že pri Alexandru Gottliebu Baumgartnu[2]). Estetska razsežnost pripada osebnosti, kot subjektivna lastnost umetniškega dela predstavlja izražanje idealnega Jaza (*ein ideelles Ich*), ne pa realnega Jaza. Idealni Jaz vsi dobro poznamo, saj imamo z njim opravka vsakič, ko se sprenevedamo, da smo nekaj drugega od tega, kar smo: idealni Jaz je posledica želje[3]. Idealni Jaz estetskega predmeta se nam daje skozi čutni del umetniškega dela, in je več kot le prisoten: on deluje. Ti dualizmi so bili v taki ali drugačni različici poznani že precej pred Theodorjem Lippsom, ki jih je samo na drugačen način izrazil, zato nas ta njegova poteza zdaj ne zanima sama po sebi. Zanimivo mesto pri njem je uvedba estetske hierarhije, ki jo označi v politični terminologiji. Najprej gre za to, da je čutni ali snovni del umetniškega dela podrejen vsebini, tako da vsebina gospoduje, snov pa ji služi[4]. To pa ni tudi edina subordinacija: umetniško delo je v vseh svojih razsežnostih in vidikih zgrajeno na razmerjih gospostva. Odnos vseh delov do celote je prav tako vrsta dominacije, saj vsi deli služijo celoti. Še en dejavnik pa obstaja, ki vlada tudi celoti sami, in naredi iz vseh elementov umetniškega dela zgolj dejavnike svojega lastnega bivanja – in to je estetski dejavnik sam. Njegovi poziciji in funkciji v umetniškem delu pravi Lipps »monarhična podreditev«[5]. Na ta način je umetniško delo podrejeno lastni formi, ki predsta-

---

[2] »Orationis sensitivae varia sunt 1) repraesentationes sensitivae, 2) nexus earum, 3) voces sive soni articulati litteris constantes earum signa.« (Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus – Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Beograd 1985, str. 10.)

[3] »Ich thue dies immer, wenn ich mir vorstelle, dass ich dieser oder jener sei, der ich tatsächlich nicht bin; wenn ich mir träume, dass ich so oder so mich bethätige; wenn ich mir wünsche, dass ich in dieser oder jener Weise mich fühlen könnte.« (Theodor Lipps, *Von der Form der Aesthetischen Apperception*, Max Niemayer, Halle 1902, str. 366 (Sonderabzug aus: Philosophische Abhandlungen gedfenkschrift für Rudolf Haym).

[4] Tu je nemščina verjetno neposrednejša in še bolje izraža politično filozofijo umetniškega dela: »Sondern das Sinnliche ist dem Inhalt **untergeordnet**, der Inhalt dem Sinnlichen **übergeordnet**. Jenes ist der **dienende**, dieses der **herrschende** Faktor.« (Theodor Lipps, *op. cit.*, str. 370.)

[5] »Diese doppelte Unterordnung pflege ich genauer zu bezeichnen als *monarchische* Unterordnung. Diese monarchischen Unterordnung nun kann in unendlich vielen Graden geschehen.« (Theodor Lipps, *ibid.*, str. 372.) – »To dvojno podreditev pa označujem prav za *monarhično* podreditev. In monarhična podreditev se potem lahko pojavlja v neskončnem številu stopenj.«

vlja njegovo celoto, njegova forma pa je podrejena vsebini – ta vsebina pa je estetska vsebina kot rezultat želje oziroma stremljenja našega idealnega Jaza. Na vrhu modernosti se razkrije, da sta avtonomija umetnosti in umetniškega dela nekaj, kar po svojem ustroju pripada začetkom modernosti: umetniško delo je organizirano kot absolutna monarhija, v kateri je podreditev temeljno razmerje med vsemi možnimi sestavinami in deli. Ta združena celota je estetski Leviatan: podoba idealnega Jaza. Absolutna avtonomija je popolna podreditev temu Jazu. Ampak kakšne vrste bitje je ta idealni Jaz? Seveda bi lahko segli po freudovskih ali lacanovskih razlagah, pa ni potrebe, saj zadošča že stari avantgardni odgovor, da gre za buržujsko sebstvo, ki to podobo proizvaja iz želje po vživljanju v lastnem imenitnem sebstvu. Da postane taka estetska monarhija privlačna za vse, potrebuje funkcionalno hegemonijo visoke oz. elitne kulture, ki jo naredi za dovoljeno, vzvišeno in aristokratsko uživanje življenja, za legitimno poželenje puritanizma. Tovrsten status umetnosti in umetniškega dela je sprva nastal v koaliciji okusov stare aristokracije in meščanskih parvenijev, in zrasel v prevladujoči vzorec iz potrebe po hegemoniji, ki ne bi več poznala predhodnih neposrednih zvez med aristokracijo in umetniki, pač pa bi dosegala svoje učinke s sredstvi institucionalizirane umetnosti in njenega tržišča.

Pierre Bourdieu je v nekaj besedilih proučeval ta puritanizem čiste estetike, verjetno pa je ključna zlasti »Historična geneza čiste estetike«, ki ima dvojni predmet kritike. Prvi je ambicija čiste estetike, da bi v svoje koncepte ujela izvenzgodovinsko ali celo nadzgodovinsko bistvo umetnosti, drugi pa je institucionalna teorija umetnosti, ki se temu prizadevanju odpove na silno enostaven in enostranski način[6]. »S filogenetičnega vidika,« pravi, »je čisti pogled, ki je zmožen zapopasti umetniško delo takó, kot to zahteva sámo (torej v sebi in po sebi, kot forma in ne kot funkcija), neločljiv od pojava izdelovalcev umetnosti, ki jih motivira čisti umetniški namen – tega pa se spet ne da ločiti od nastanka avtonomnega umetniškega polja, v katerem se da izraziti in vsiliti lastne smotre zoper zunanje zahteve. Po ontogenetski plati pa se čisti pogled povezuje s povsem svojevrstnimi pogoji dostopa, kot so obisko-

[6] »Moreover, by claiming a radical break with the ambition of uncovering ahistorical and ontologically founded essences, this critique is likely to discourage the search for the foundation of the aesthetic attitude and of the work of art where it is truly located, namely, in the *history* of the artistic institution.« (Pierre Bourdieu, »A Historical Genesis of Pure Aesthetics«, v Richard Shusterman (ur.), *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford 1989, str. 148. – »Še več: s tem, da zagotavlja, kako korenito smo prelomili z ambicijo po odkrivanju ahistorično in ontološko utemeljenih bistev, bi ta kritika utegnila vzela pogum iskanju temelja estetske drže in umetniškega dela tam, kjer se v resnici nahaja – v *zgodovini* umetniške institucije.«

vanje muzejev od rosne mladosti dalje in podaljšano izpostavljanje šolanju in pošolanju.«[7] Zato govori Pierre Bourdieu o dveh vidikih umetnosti kot institucije: kulturiranemu habitusu in umetniškemu polju, in prikaže ves proces zgodovinskega oblikovanja čistega pogleda. Ob vprašanju, kako ta čisti pogled deluje in kako postane hegemon, se vrne k Marcelu Maussu, ki je iskal odgovor na vprašanje, kako deluje magija, »in odkril, da se mora odvrniti od instrumentov, ki jih čarodej uporablja, k njemu samemu, in odtod k verjetju njegovih pristašev.«[8] Povzdignjenje, ki ga umetnost in umetniško delo doživita v modernosti, predstavlja dolgotrajen in zapleten proces[9], ki pa ima za izid hegemonijo čiste estetike, čistega pogleda, večne estetske vrednosti in ves aparat esteticizma z njegovo sekularizirano religijo umetnosti vred. Umetniška dela reprezentirajo idealni Jaz, naš idealni Jaz pa je proizvod buržujevega sanjarjenja, da je *gentilhomme* posebno čiste sorte. Na dvoru se niso dosti brigali za to, kakšno umetnost uživajo kmetje in obrtniki, saj so družbene vezi dobro držale skupaj tudi brez tega, v meščanski modernosti pa gre tudi za poslanstvo civiliziranja celotnega sveta in za njegovo prezidavo po obče veljavnih standardih. Jasno, sem spadajo tudi standardi okusa. Še vedno boste nanje naleteli v vsakem kurikulumu.

Ta estetski Leviatan, ustrojen kot estetska monarhija z estetsko funkcijo, utemeljen na 'kurikulariziranem' kulturnem habitusu in institucionaliziranem umetniškem polju, oborožen s poslanstvom, pa se je začel krhati na začetku dvajsetega stoletja tako rekoč neposredno po tem, ko je Theodor Lipps objavil svoje besedilo. Danes velja, da se je to zgodilo zaradi anti-estetskega obrata, ki ga predstavlja historična avantgarda. A pri tem si velja zastaviti vprašanje, kako je lahko anti-estetska umetnost škodila umetniškim sistemom moči. Mar zato, ker je imela nemarno navado, da je razstavila enotnost umetniškega dela, da je prelomila zveze s klasično harmonijo in ureditvijo, in da je uvedla osvobojeno telo zoper vsemogočnega duha? Vprašanje se da zastaviti tudi drugače: kako to, da lahko rečemo organizaciji moči v umetniškem delu »absolutna monarhija«? Je to samo ime in prazni paralelizem? Kako hegemonija moči deluje, in kaj ima lahko skupnega z estetskim redom in močmi reprezentacije?

Razsežnost umetnosti in estetike kot instrumentov moči je danes dobro znana in raziskana, še posebej po zaslugi feministične in post-kolonialne kritike. Ampak tokrat se bom raje odločil za primera iz Platona in Karla Marxa.

---

[7] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, str. 149.

[8] *Ibid.*, str. 151.

[9] O tem procesu govori Pierre Bourdieu kar precej, še zlasti kar zadeva Francijo devetnajstega stoletja, v knjigi, kjer je citirani esej sicer izšel v izvirniku: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Éditions du Seuil, Paris 1998.

V Platonovi *Državi* se hegemonija pojavi kot skupen smoter celotne skupnosti, ne glede na njeno siceršnjo delitev na razrede. Največja sreča mesta kot celote bi morala prevagati nad kakršnokoli skrajno srečnostjo katerega-koli razreda. Da bi dosegli tolikšno harmonijo, potrebujemo za začetek najmanjšega od vseh mestnih razredov, ki poseduje moč umovanja – le ta lahko organizira državo tako, da doseže največjo srečo za mesto kot celoto. Taka zastavitev je seveda nočna mora razsvetljenstva. Če je delovanje uma nekaj izjemnega, kar pripada samo manjšini, kako potem sploh lahko pridemo do tega, da um dobi moč nad celotnim mestom in vsemi njegovimi prebivalci? Očitno potrebujemo poleg uma še nekaj, kar predstavlja zmožnost sprejeti umno organizacijo države, kot jo predlagajo modri, ne da bi ta zmožnost sama po sebi za svoje učinkovanje potrebovala umnost. Razsvetljenstvo, še posebej tisto na evropski celini, je reševalo ta problem s sklicevanjem na enako zmožnost razuma, ki neprestano kalkulira z vsemi možnimi predlogi in rešitvami po logiki koristnosti oziroma cene in dobička. Temu pride na pomoč tudi predpostavka o obstoju take vrste javnega razpravljanja in občevanja z idejami, ki izpopolnjuje razum in pomaga pri rojstvu in uveljavljanju modrih in hkrati splošno sprejetih zamisli. Platon pa uvaja neke vrste utrjevanje prepričanja, ki ga ustvarja zakon z vzgajanjem v strahu, tako da zakonodajalec vedno vnaša v izobraževanje nauk o stvareh, ki se jih je treba bati. Seveda pa tudi za tako vzgojo, ki proizvaja mestne podložnike – državljane, mora obstajati neka zmožnost, lastna prav vsem državljanom, in tej pravi Platon *sophrosyne* ali treznost – preudarnost. Ta *sophrosyne* je neke vrste prednica Kantove razsodne moči, saj omogoča, da v konkretnih situacijah uporabljamo splošno veljavna apriorna načela, ki smo jim dolžni slediti, obenem pa daje vladavini uma moč. Za Platona je ta državljanska preudarnost, kot temeljno vezivo političnosti državljanov, neka vrsta lepega reda, in izvor nekaterih ugodij in radosti, povezanih s tiste vrste človeško držo, ki ji upravičeno rečemo »obvladovanje samega sebe«. Jasno, tudi tu mora ponoviti, da je duša sestavljena iz boljše in slabše polovice, in obvladovanja samega sebe je stanje nadzora boljše polovice nad slabšo, ki ji pripadajo užitki in poželenja. Kot pri duši, tako pri državi: njen boljši del mora nadzorovati njen slabši del. Kako to deluje? Tako, da so si vladajoči in vladani edini glede tega, kdo je poklican, da vlada. *Sophrosyne* je tisto, kar imajo vsi udje idealne države skupnega, vsebina te družbene in duševne zmožnosti pa je – hegemonija kot soglasje vladanih, da je le vladar poklican, da vlada, in kot samozavedanje vladajočih, da nihče drugi razen njih samih ne sme seči po njihovi pravici do vladanja. Še pravičnost, ta najvišja vrednota, je le starodavni Leviathan, izoblikovan iz hegemonije. Tako pri posameznem človeku kot pri mestni skupnosti reprezentira hegemonija eno in isto: samoobvladovanje in lepoto reda. Človeška skupnost

lahko deluje le s pomočjo hegemonije, namreč tako, da vsakdo pristaja na vladavino vladajočih. Da bi bilo to mogoče, potrebujemo individualno in skupnostno samo-nadziranje nad poželenji in užitki, in lepoto reda, ki reprezentira sozvočno enotnost. Izobraževanje je s tega vidika, ki bi mu Louis Althusser rekel ideološki aparat države, sredstvo za doseganje hegemonije, pri katerem gresta disciplina telesa in disciplina duše z roko v roki od rojstva novega državljana ali državljanke naprej. Da bi lahko postala izjemno pomemben del disciplinirajočega omikanja duše, mora umetnost prestati proces očiščenja. Pri Platonu se lahko umetniška fikcija sprehaja po mestu samo, če je na vrvici. Vse moči države morajo pomagati v proizvajanju *sophrosyne* in njenega izplena – hegemonije.

Pomembnost umetniške reprezentacije hegemonije, ki je stalnica vseh hegemonističnih strategij, taktik in tehnik, lahko ilustriramo tudi z večkrat ponovljenimi stališči Karla Marxa iz prvega poglavja *Kapitala.* V besedilu o menjavi blaga je najprej zapisal: »Tako se oseba A ne more obnašati do osebe B kakor do veličanstva, če ne bi v očeh osebe A prevzelo veličanstvo tudi telesne oblike osebe B in potemtakem menjalo poteze na obličju, lase in še marsikaj drugega, kadarkoli bi se menjal oče domovine.«[10] Kasneje, v opombi 21, pojasnjuje to razmerje reprezentacije znova: »Take refleksijske opredelitve so sploh stvar zase. Ta človek je n.pr. kralj le zato, ker se drugi ljudje obnašajo do njega kot podložniki, oni pa obratno mislijo, da so podložniki zato, ker je on kralj.«[11] Proces vzpostavljanja in vzdrževanja hegemonije deluje takrat, kadar tisti, ki se jim vlada, verjamejo, da se jim mora vladati: sprejemajo svoj položaj podložnikov ali vladanih, ker je njihova reprezentacija vladanja vladar sam s svojim lastnim telesom vred. Telesna personifikacija vladavine in vladarja je tako močna, da sploh ni važno, kakšne vrste človeško bitje je sicer on sam ali ona sama je, pri zdravi pameti ali čez les, lep ali grd, pravičen ali krivičen. Edini pogoj, ki ga mora izpolniti, je, da zasede mesto vladarja s svojim telesom, osebo in sebstvom vred. Telesna pričujočnost vladarja postane v očeh opazovalca reprezentacija neizogibne vladavine. In za to ne zadošča, da v njegovem telesu prepoznamo vladarsko moč. Reprezentirati nam mora hegemonijo: brez sence dvoma mora reprezentirati, da sem jaz sam s svojim telesom, osebo in sebstvom vred po naravi stvari podložnik te vladavine. Predstavlja utelešeno *sophrosyne* in uteleša družbeno razmerje med dvema človeškima bitjema. To družbeno razmerje je menjava socialne moči kot moči, ki ni pod mojim nadzorstvom, in mojega sebstva kot uboge kreature, ki mora biti pod nadzorom neke družbene moči izven mojega nad-

[10] Karl Marx, *Kapital 1,* Državna založba, Ljubljana 1961, str. 62.
[11] Karl Marx, *op.cit.*, str. 69.

zorstva. Brez uspešne reprezentacije moč ne more delovati kot hegemonija. Brez uspešne utelešene estetske reprezentacije vse skupaj deluje samo kot srečanje med večjo in manjšo močjo, ki lahko vodi k neposrednemu podvrženju, pri katerem pa izgubim vpis v register samo-obvladanih subjektov. Hegemonistično razmerje pa preneha delovati, ko podložniki »odkrijejo«, da zemeljsko bivanje vladarja sovpada z njegovim vladarstvom zgolj po zaslugi arbitrarne pogodbe. Ko je kralj izdajalec, ali tedaj, kadar spregledamo skozi cesarjeva oblačila, pride znova do situacije, ki ne vsebuje hegemonije, ali pa do takega položaja kot v *Hamletu*, kjer kraljeva oblast straši v podobi duha, iščočega svoje pravo utelešenje. Ne dosti drugačne razmere so v Angliji nastale takrat, ko parlament ni več hotel pripoznati kralja kot pravilno utelešenje vladavine, hkrati pa se je upiral (z izjemo radikalnih pogledov, ki jih je zastopala parlamentarna manjšina) grešni zamisli, da bi vladarsko moč reprezentiral s svojim lastnim parlamentarnim telesom. Kot rezultat je nastopil Oliver Cromwell: Gospod Zaščitnik kraljeve moči, ki je ostala brez sebi primernega utelešenja. Hegemonija je potemtakem odvisna od nujne in sprejete vladavine, ki jo reprezentira povsem določeno telo. To je tudi edini razlog, da je demokracija morala postati reprezentativna, preden je lahko bila primerna za cilje buržoazne hegemonije. Demokracija kot vladavina ljudstva po ljudstvu za ljudstvo potrebuje telesno reprezentacijo »ljudstva«, ob pogledu na katero se ljudstvo spremeni v podložnike.

Institucionalna teorija umetnosti, še posebej tista iz Dickiejeve inačice, razkriva, kako podobne vrste temu je razmerje »biti umetniško delo«, vendar se ne spušča v razpravljanje o razmerjih moči, ki so sestavni del tega razmerja. Bourdieujeva kritika institucionalne teorije umetnosti, naslovljena sicer na Arthurja Danta, pa počne prav to, kar v institucionalni teoriji umanjka. Z vpeljavo historiziranja razreši sicer nerešljive zaplete estetskega esencializma in opiše umetniški svet kot konkurenčno tržišče, kamor je delegirana simbolna moč. Izid povsem ustreza tistemu, ki zadeva politično moč: »Primer iz Avignona je ilustracija k dejstvu, da umetnik ne more proizvesti samega sebe kot umetnika drugače, kot v razmerju do svojih odjemalcev.«[12] Njegovo proučevanje druge polovice devetnajstega stoletja v Franciji je razgalilo mehanizme hegemonije, ki proizvajajo socialno vladavino aristokratskega elitizma v umetnosti. Ta vladavina dodeljuje umetniku in umetniškemu delu neke vrste usklajeno mero, in s tem razvija aboslutno monarhijo estetskega, kot jo je označil Theodor Lipps. In ima tudi lasten socialni program. Proces estetizacije vsakdanjega življenja, ki se je na raznih koncih Evrope začel v gibanjih za ponovno združitev umetnosti in rokodelstva, in obojega skupaj s strojno

[12] Pierre Bourdieu, *op.cit.*, str. 160, op. 11.

proizvodnjo, je postal iztočnica za olepševanje grdega sveta. Estetski absolutizem bi moral olepšati in osmisliti vsestransko človeško in družbeno situacijo, ki sta jo načela živčno življenje velemesta in množična strojna proizvodnja, in tako zaključiti to grdo in etično vprašljivo zgodovinsko poglavje – to je izvirni program estetske hegemonije. Toda v času, ko je Theodor Lipps pisal svojo študijo, so se okoliščine že začele spreminjati, in avantgardni upor estetski hegemoniji, esteticizmu in religiji umetnosti je bil že pred vrati.

Vemo, da je avantgarda kot gibanje naskočila harmonično celostnost umetniškega dela, da bi jo razbila v razsekane ude sestavnih delov (čemur Peter Bürger pravi *Bruhstück*, okrušek), in da bi razblinila sveto *auro* umetnosti, umetnost pa raztopila v modernem velemestnem in tovarniškem življenju, da bo zasmrdela po bencinu in da bi jo stresla elektrika. Glavna tarča napadov je bilo prav območje absolutne estetske monarhije s svojo hegemonijo nad celotnim umetniškim svetom. Avantgarda je bila v celoti politična, saj je uničevala hegemonijo, in prav zato so jo prvi sprejeli v objem anarhisti. Tako rada je imela rušenje, da se je lahko zaljubila tudi v vojno, in brez težav je lahko posvojila revolucionarna politična gibanja, pa naj je šlo za italijanski fašizem ali ruski komunizem. Tudi v politični sferi, spet v obeh primerih – fašizma in komunizma, ni mogla postati vir nove umetniške hegemonije, ker je tako silno poudarjala antihegemonistične dimenzije, in ker bi se ji na mestu hegemonističnega estetskega pravila vedno pojavila neka vrsta ponaredka harmonije. Zato pa je to »lepo življenje«, ta utopija esteticizma postalo steber totalitarnega sistema, ki ga je reprezentiral na vse dostopne načine, od tradicionalnih umetniških zvrsti do filmske industrije kot najvplivnejšega sredstva takratnega časa. Adorno bi se strinjal ali pa tudi ne, da je umetnost prišla na slab glas zaradi svojih nevarnih razmerij z avtoritarnimi in totalitarnimi politikami, vsekakor pa je dokazal, da je vse harmonično in totalno postalo lažno. Estetski resnici ni več preostalo nič drugega, kot da reprezentira totalnost na negativen način, namreč tako, da uničuje lastna umetniška sredstva reprezentiranja, medtem ko pretvarjanje umetniških del v blago in industrializacija kulture napredujeta z velikanskimi koraki. Še taka misleca, ki se že na prvi pogled razhajata glede uničujočega vpliva novih tehnologij na proizvodnjo umetniških del, kot denimo Theodor W. Adorno in Walter Benjamin, bi utegnila imeti vsaj eno skupno potezo: strinjata se, da oblagovljenje umetnosti predstavlja nevarno smer razvoja. Pa kaj je vendar tako uničujočega na blagovni formi, da je za kakršnokoli formo umetniškega dela nesprejemljiva? Zgodovinsko se je umetniško delo pojavljalo v različnih formah – kot ritualni objekt, kot koristno orodje, kot utelešena ideja, kot državni simbol in tako naprej. Potisnimo vstran malce preveč poljudno ne-obrazložitev, da je celotno območje denarne menjave svet prostitucije, saj bi to pač pomenilo, da vsi

skupaj s svojimi umetniškimi deli vred živimo v eni sami totalno-globalni rdeči četrti: ne zato, ker to morebiti ne bi bilo res, ampak zato, ker tisti, kar pojasni prav vse, ne razloži ničesar. Vprašajmo se raje, čemu umetniško delo ne bi smelo postati blago, ko pa v resnici je blago že od pradavnih trgovskih časov, in je nastanek koncepta umetnosti v kasnejših časih povezan tudi z zlomom neposrednega razmerja med umetniki in njihovimi meceni. Ukinitev tega razmerja je dala na voljo dve možnosti: preživeti na tržišču ali preživeti na državnem proračunu. Od teh dveh oblik odvisnosti, ki ne pomenita nič manjše odvisnosti v primerjavi z osebnimi vezmi predhodnega mecenskega razmerja, ponuja preživetje na tržišču več avtonomije, kot pa služenje državni ideologiji. Umetniška dela so postala blaga že davno pred kapitalistično ekonomijo, seveda pa so se na vsesplošen način vključila v trgovanje zdaj, ko je prišlo do hegemonije univerzalnega tržnega načina nad vsemi drugimi načini menjave. Brž ko se je ta prehod od mecenata k trgu in od dvora k parlamentu začel, je že prišlo do odpora buržoazni družbi in njenim vrednotam, ki je bil še posebej gorak pri t. im. »temnem romanticizmu« in podobnih skupinah ali gibanjih z dna umetniške in socialne hierarhije, hkrati pa je bil napad na pomanjkanje estetskih vrednot v industrijsko tržnem svetu sestavni del elitističnih lamentacij, ki so nastajale na aristokratskem vrhu. Če v načelu zanikate, da ima umetniško delo sploh kako uporabno vrednost, je menjalna vrednost umetniškega dela neka vrsta posilstva, ki prisili smotrnost brez smotra, da rojeva profit. Kritika oblagovljenja umetnosti in umetniškega dela, ki je prihajala s takimi argumenti, se je nadaljevala vse do šestdesetih let, torej več kot stoletje, tudi s sodelovanjem marksistično usmerjenih mislecev (tak je bil na primer Karel Teige[13]) , ali zgodnjih kritikov nove množične kulture (tak je na primer Edgar Morin[14]). Vsi, ki uporabljajo tovrstne argumente, morajo nujno predpostaviti, da umetniško delo poseduje take vrste bistvo, ki mu ne omogoča postati blago, ne da bi ostalo brez najboljšega dela tega svojega bistva. Kaj pa bi lahko tako bistvo umetniškega dela bilo? Potem, ko opravimo z vsemi mogočimi metafizičnimi in spekulativnimi opisi, za katere smo vzeli Theodorja Lippsa kot primer, nam ostane dvojna narava umetniškega dela: naravna snov, ki ji je človeški poseg dal formo, in psihični predmet, ki spravlja v tek domišljijo. In če sledimo posledicam takega razločevanja, pridemo do tega, da umetniška dela lahko postanejo blago prav zaradi – sebi lastnega fetišizma. Kljub temu, da je zagovarjal obči zakon brezkončnega napredka kapitala, ki zaseda nova in nova ozemlja, nove in nove proiz-

[13] Karel Teige, *Jarmark umeni*, Československý spisovatel, Praga 1936.

[14] Edgar Morin, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Éditions Bernard Grasset, Paris 1962.

vodne zvrsti, ker mora neprestano iskati nove načine pridobivanja relativne presežne vrednosti, je celo Karl Marx sam zanikal, da bi umetnost lahko postala območje in zvrst razvite kapitalistične proizvodnje. Morebiti na manufakturni ravni, to bi še šlo, nikoli pa kot razvita industrijska proizvodnja. Umetniki bodo za vedno ostali neke vrste služabniki, ti pa ne morejo proizvajati profita, ampak so le način njegovega udobnega trošenja. Prav na tem mestu, v *Teorijah presežne vrednosti*, izvira kasnejši ideološki spopad med tistimi, ki so trdili, da je umetnost produktivna, in tistimi, ki so trdili, da je umetnost neproduktivna – spopad, tako značilen za levičarstvo, socializem in marksizem, pa tudi tako neproduktiven v času, ko je bilo s prostim očesom vidno, da je umetnost že industrializirana in postala priročna za kovanje dobičkov tako, kot za uživanje v njeni potrošnji. Fetišizem estetske funkcije umetnosti je preprečeval vpogled, ki bi naredil vidno tisto, kar imata umetnostni fetišizem in blagovni fetišizem skupnega. Umetnostni fetišizem ima socialno funkcijo hegemonije nad okusom, ko reprezentira, kako je treba na primeren način uživati življenje. Blagovni fetišizem pa je sprva videti kot stranski produkt oblagovljenja družbenih razmerij, neviden, ker je skrit v stvareh in izdelkih, in dejaven, ko premika te stvari in izdelke, kot da bi posedovale lastno življenje. Vse to pa se je dramatično spremenilo, ko se je ta magična razsežnost blaga sama spremenila v vidno potezo in funkcijo blaga. Razprave s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let prejšnjega stoletja kažejo ta premik z lastnim premikom v teoriji iz kritike ideologije in manipulacije k analizi estetske razsežnosti blaga in politične ekonomije znaka. Ta premik pa sovpada tudi z novim valom kritike politične ekonomije, ki se je dvignil pod znakom »poznega kapitalizma«, koncepta, ki je vključeval kulturno industrijo in estetizacijo blaga. Socialno življenje stvari[15] z univerzalnim esteticizmom predmetov in njihovo znakovno vrednostjo vred je vstopilo v humanistične in družbene vede kot nov in pomemben vidik razumevanja človeškega obnašanja in socialnega življenja, estetska funkcija stvari in predmetov pa je postala del tega proučevanja. Pa ne prvikrat. *Filozofija denarja* (1900) Georga Simmela je dokaj temeljito obdelala socialno življenje blaga in njegovo estetsko razsežnost, lahko pa jo beremo tudi kot namensko polemiko z Marxom in nenamerno predhodno univerzalizacijo estetske monarhije Theodorja Lippsa. Tu že naletimo na opis sveta stvari-predmetov-blaga, ki predstavljajo vrsto jezika: »Filozofski pomen denarja je v tem, da v praktičnem svetu predstavlja najtrdnejšo podobo in najčistejše utelešenje obrazca vsega bivajočega, po katerem stvari pridobijo svoj pomen ena od druge, njihovo bivanje pa je določeno z nji-

[15] Kot v naslovu sledečega zbornika: Arjun Appadurai (ur.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge (ZDA) 1986.

hovimi medsebojnimi odnosi. Simboliziranje odnosov med različnimi sestavinami naše eksistence s pomočjo določenih predmetov je temeljno dejstvo duševnega življenja. Ti simbolizirani odnosi so tudi sami substance, toda za nas nekaj pomenijo le kot vidne reprezentacije razmerja, ki ga bolj ali manj tesno povezujemo z njimi.«[16] Estetsko vrednost mi sami projiciramo na predmet, pa je vendar celovita in popolna projekcija: »Z drugimi besedami, vsebina čutenja je potemtakem povzeta v predmet in se postavlja subjektu nasproti kot nekaj, kar ima avtonomni, predmetu inherenten pomen.«[17] Za odnos hegemonije, za razmerje moči gre: »[O]dločilna sprememba je v tem, da nam objekti stojijo po tem nasproti kot neodvisne moči, kot svet substanc in sil, ki po svojih lastnih kvalitetah določajo, ali in do kakšne mere bodo zadovoljili naše potrebe, in ki terjajo napor in trud, preden se nam predajo.«[18] Kot predmet poželenja imata estetska vrednost in svet denarne vrednosti nekaj skupnega – poželenje, ki je objektu hkrati odmaknjeno in približano. Denar je avtonomna manifestacija tega *Unheimlich* razmerja, najčistejša forma in utelešenje vsega bivanja, najbolj abstraktna projekcija in čista forma naše eksistence. Kar je Theodor Lipps opisal kot avtonomno območje umetnosti, je bilo že nekaj let pred tem opisano kot univerzalna značilnost človekovega bivanja, ki objekte polni z estetsko privlačnostjo, in razmerja moči, ki ga najbolj reprezentativno uteleša denar kot čista kvintesenca tovrstnih estetskih razmerij[19].

Zgodnja trilogija Jeana Baudrillarda[20], ki sodi še v njegovo kritično-teoretsko obdobje, korak za korakom zapušča tradicionalni in na koncu tudi vsakršni marksizem. Jean Baudrillard je uvedel znakovno vrednost blaga, vzpostavil simbolno menjavo kot bazo ekonomije namesto proizvodnje in vsem spremembam lastnih pogledov navkljub vztrajno ponavljal, da je rezultat modernega in postmodernega napredka izdelava »gigantskega simulatorja«[21].

---

[16] Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, Routledge, London in New York 1990, str. 128–129.

[17] Georg Simmel, *op. cit.*, str. 73.

[18] *Ibid.*, str. 75.

[19] Denar se pojavi v tej vlogi tudi pri Wolfgangu Welschu v delu *Ästhetische Zeiten? Zwei Wege der Ästhetisierung*, z njemu lastno interpretacijo oglasa in oblikovanja ob uvedbi novih bankovcev za 100 nemških mark leta 1990. Prim. Wolfgang Welsch, *Ästhetische Zeiten? Zwei Wege der Ästhetisierung*, Stadtgalerie Saarbrücken in Deutscher Werkbund Saar, Saarbrücken 1992.

[20] Gre za njegova dela *Système des objets* (1968), *La Société de consommation* (1970) in *Pour une Critique de l'économie politique du signe* (1972), ki jih Douglas Kellner okarakterizira kot trilogijo Baudrillardove tedanje poglavitne teze, »da je Marxovo klasično kritiko politične ekonomije treba nadomestiti s semiološko teorijo znaka« (Douglas Kellner (ur.), *Baudrillard. A Critical Reader*, Blackwell, Oxford in Cambridge, Mass. 1994, str. 3.)

[21] Jean Baudrillard, »The Reality Gulf«, *The Guardian*, 11. januar 1991, str. 25.

Že v *Sistemu objektov* iz leta 1968 je vztrajno ponavljal, da potrošnja ni pasivni in predvsem intimni zaključek predhodnega aktivnega procesa od proizvodnje do delitve; zanj predstavlja potrošnja aktivni modus odnosov s predmeti in s človeško skupnostjo, pa tudi s svetom nasploh. Na tej relaciji potrošnje pa je utemeljen celoten sistem kulture, ki ga danes imamo. Potrošniška dejavnost potrebuje materialne dobrine zato, da bi jih preobrazila v označevalne substance in jih vmestila v sistematično manipuliranje z znaki. Skratka, meni Jean Baudrilard že leta 1968, vsak objekt se mora preobraziti v znak, da bi lahko postal predmet potrošnje. Tudi zamisel, da je potrošnja tista zvrst hegemonije, ki je oprta na estetsko privlačnost, je že prisotna.

V *Potrošniški družbi* (1970) primerja supermarkete z njihovo zbirko blag z muzejskimi zbirkami. V takih okvirih posamični objekt-znak pridobi svoj pomen, kulturne institucije pa pristanejo v okrilju blagovnih središč kot njihov sestavni del. Ko blago postane jezik, ki ga vsi zelo aktivno obvladamo, je umetniško delo samo še eden od objektov tega jezika. Komercialni dinamizem in estetika se med seboj zelo dobro razumeta, saj njuna povezava omogoča, da se odpravimo preko meja realnega. Le za odtenek si privoščimo Immanuela Kanta, ki je ob koncu osemnajstega stoletja videl dve možni izbiri poti za stremljenje človeštva k popolnosti: pot sreče in pot kulture, in se takoj odločil, da je ubrati pot kulture edino pravilna odločitev. Slabih dvesto let po tem se napredek v kulturi izkaže za travmatično ali v najboljšem primeru vprašljivo izbiro, in nastopi potrošniška družba, ki nadene realnosti, kakršno je proizvedel napredek po poti kulture, podobo napredovanja v sreči. Potrošnja je po Baudrillardu le most med produkcijo in destrukcijo[22], zato motor napredka ni boj za preživetje, ampak boj za nekaj več. To »nekaj več« postane stvar zase s svojo lastno vrednostjo – simbolno vrednostjo. Vsa blaga postanejo kulturni objekti, torej fetiši. S tem pa se spremeni tudi status umetniških del. Umetniško delo ni več edinstven predmet in privilegirani moment[23], razlika med avantgardističnimi stvaritvami in množično kulturo pa se izgubi[24]. Logika potrošnje naredi konec tradicionalnemu vzvišenemu statusu umetniške reprezentacije[25]. Posledica ni samo ta, da sta si umetniško delo in navadni predmet enakovredna, ker sta oba reprezentaciji, ki imata tudi estetsko razsežnost. Zgodi se tudi, da se zabriše razlikovanje med objekti in podobami, objekti in znaki, in končno se ne da več najti nikakršne resnice v razmerju znaka do njegovega referenta. Ko umetniška dela skupaj z vsemi

[22] Jean Baudrillard, *La société de consommation,* Denoël (Folio Essays 35), Pariz 1970, str. 56.

[23] Jean Baudrillard, *op. cit.*, str. 158.

[24] *Ibid.*, str. 152.

[25] *Ibid.*, str. 175

drugimi potrošnimi predmeti naseljujejo isti svet kulture, naseljujejo objekti in reprezentacije isti logični prostor jezikovnih operacij in manipulacij. Slišali smo že, da realnosti ni več, ampak ta izjava dejansko meri na to, da ni več transcendence. Še tiste, ki bi pripadala fetišizmu blaga, ni več, saj (kot zaključuje Jean Baudrillard) to, kar od jezika preostane, ni več ogledalo, ampak le še izložba. Kolosalni kolektivni narcizem je poslednji mit, sicer pa potrošniška družba mitov ne proizvaja več. Odtujitve, o kateri je govorila kontrakultura šestdesetih, ni, ker ni več distance.

Analiza je dosegla vrh v delu *H kritiki politične ekonomije znaka* iz leta 1972. Pod tem namenoma marksovskim naslovom po Baudrillardovih lastnih besedah naletimo na generalno teorijo, ki pozna štiri različne logike vrednosti: 1. funkcionalno logiko uporabne vrednosti, 2. ekonomsko logiko menjalne vrednosti, 3. diferencialno logiko znakovne vrednosti, in 4. logiko simbolne menjave. Vsaka ima lastno načelo: koristnost, enakovrednost, diferenca in ambivalenca. S pomočjo take *tableau economique* se lahko lotimo preiskovanja paralelizmov in kombinacij teh štirih momentov vrednostnega sveta. Znakovna vrednost, ugotavlja Jean Baudrillard, je za simbolno menjavo to, kar menjalna vrednost predstavlja za uporabno vrednost – abstrakcijo, redukcijo in fetišizem. Hkrati pa je znakovna vrednost za menjalno vrednost to, kar pomeni simbolna vrednost za uporabno vrednost, tako da je razmerje med menjalno vrednostjo in uporabno vrednostjo razmerje med označevalcem in označencem. S tem so za kritiko Marxovega zanemarjanja uporabne vrednosti pripravljena tla, in na tem podiju bodo nastopile *drammatis personae* socialnega življenja in njegovih fetišističnih ritualov: uporabna vrednost se s koristnostjo vred izkaže za fetišizirano socialno razmerje, enakovredno abstraktni enakovrednosti blaga. Uporabna vrednost, pri Marxu še nekaj, kar pripada območju neblagovne menjave snovi med človekom in naravo, se izkaže za socialno proizvedeno fetišizirano abstrakcijo. Fetišizem transsubstanciacije reči v predmet, ki naj bi bil navadna sprememba, je zdaj razkrit. Uporabna vrednost je arbitrarni rezultat družbenih razmerij, in predstavlja znak po sebi. Fetišizem uporabne vrednosti je poglobljen in skrivnostnejši od fetišizma menjalne vrednosti prav zato, ker gre pri njem za nekaj »naravnega«, kar pa je dejansko le arbitrarni fetišistični znak. Metafizika uporabne vrednosti v Marxovi analizi manjka, pravi Jean Baudrillard. Dostavili bi lahko, da v estetski analizi umetnosti metafizika uporabne vrednosti pač nikdar ni manjkala, še zlasti pri tistih, ki so poudarjali, da je uporabna vrednost umetniškega dela v njegovi – neuporabnosti/nekoristnosti. Praška šola je razkrila, da je estetska funkcija doma v vsaki vrsti diskurza, le v umetniškem diskurzu pa ima vlogo hegemona, in dodala, da je estetska funkcija edina funkcija jezika, ki ne služi posredovanju informacije. Estetska funkcija, ki je za posredovanje informacij

neuporabna, pa naredi mehanizem posredovanja viden. To se da navezati na Baudrillardovo analizo. »Tu naletimo na pravo 'teologijo' vrednosti«[26], pravi, in dodaja, da je tako »zaradi tega, *ker je logika blaga in politične ekonomije v samem srcu znaka*, v abstraktnem enačenju označevalca in označenca, v diferencialni kombinatoriki znakov, ki naredi, da znaki lahko delujejo kot menjalne vrednosti (diskurz komunikacije) in kot uporabne vrednosti (racionalno dekodiranje in razločljiva socialna uporaba).«[27] Prav dvojnost uporabe in menjave omogoča blagu, da postane »sporočilo« in neke vrste znak: »[T]ako kot znakovna forma je tudi blago koda, ki upravlja z menjavo vrednosti.«[28] Prišli smo do novega prizorišča, na katerem postane koncept odtujitve neuporaben, »do stopnje, kjer je blago neposredovano proizvedeno kot znak, kot znakovna vrednost, in kjer so znaki (kultura) proizvedeni kot blaga.«[29] Če zdaj pogledamo odtod nazaj na umetnost in njeno avtonomijo, se nam posebna forma umetniškega dela in njena absolutna monarhija umetniške avtonomije ne moreta več pojaviti kot nekakšen nepresežen ostanek predmoderne in predkapitalistične preteklosti. Avtonomna forma umetniškega dela je predhodnik univerzalne estetizacije vseh stvari v znake, in predstavlja abstraktno in fetišistično uporabno vrednost, ki se je upirala svoji komodifikaciji v »navadno« menjalno vrednost iz enakih razlogov, kot se oblagovljenju upira človeška kri, namenjena transfuziji, ali človeški organi, namenjeni presaditvi: oblagovljenje vseh teh nad trženje vzvišenih in od trgovanja avtonomnih predmetov bi naredilo vidno, da katerakoli posebna in sublimna uporabna vrednost ni nič drugega kot arbitrarni znak – razkrila bi se »puščava Realnega«, kjer univerzalni fetišizem komodifikacije uniči vse svete ali tabuizirane omejitve. Kadar lahko katerakoli stvar dobi kakršnokoli vlogo v univerzalnem teatru blagovne komunikacije, ker »po sebi« ni nič drugega kot arbitrarni znak fetišizirane uporabne vrednosti, lahko vsaka stvar postane umetniško delo, ker ta funkcija ni prav nič tuja njeni blagovni funkciji, estetski privlačnosti ali socialnemu statusu.

In to je tisto, kar je Andy Warhol naredil vidno, in zato je med Marcelom Duchampom in Andyjem Warholom pomenljiva razlika. Medtem ko je Marcel Duchamp z uvedbo *ready-made* umetniških del po lastnem priznanju napadal estetsko vrednost umetnosti, je Andy Warhol naredil vidno, da so vsa ogledala le vitrine univerzalne veleblagovnice. V času med njuno intervenco sta se razvijala, napredovala in končno zlila v eno dva procesa: estetizacija bla-

[26] Jean Baudrillard, *Selected Wiritings*, (ur. Mark Poster), Polity Press, Oxford 2001, str. 75.

[27] Jean Baudrillard, *op.cit.*, str. 81.

[28] *Ibid.*, str. 81.

[29] *Ibid.*, str. 82.

ga in komodifikacija umetniškega dela. Zavoljo teh dveh procesov se je estetska hegemonija umetniškega dela razvezala v univerzalni fetišizem uporabne vrednosti, kar je nekaj drugega od fetišizma menjalne vrednosti. Fetišizem menjalne vrednosti postavi vse stvari na prizorišče menjave, kot da bi bile bitja z lastno dušo, in s tem prikriva, da je njihova medsebojna kvantitativna enačba možna samo zato, ker je človeško delo, ki jih proizvaja, pod posebnimi socialnimi okoliščinami postalo blago. Pri fetišizmu uporabne vrednosti pa igrajo stvari svoje vloge zapeljevanja in privlačnosti zato, ker je njihova uporabna vrednost produkt naših socialno oblagovljenih poželenj. Baudrillardov izraz *teologija vrednosti* ni zadosti natančen – tu gre za teleologijo vrednosti, za vrednostno *causa finalis*, ki proizvaja fetišizem uporabne vrednosti in s tem potrjuje, da je Kantova analiza estetske vrednosti kazala v pravi smeri. Vmes med oblagovljenim vzrokom in oblagovljenim smotrom človeške eksistence nastane estetska funkcija kot univerzalna karakteristika vseh blag vključno z umetniškimi deli. Ko se ne da več razlikovati umetniških del od navadnih objektov ali blaga, postane hegemonija estetske dimenzije tista sila, ki pomaga pri rojevanju blagovne privlačnosti. Ob koncu življenja je Herbert Marcuse zapisal, da »navkljub vsemu fetišizmu proizvajalnih sil, navkljub neprekinjenemu zasužnjevanju posameznikov zaradi objektivnih pogojev (ti ostajajo pogoji gospostva), umetnost reprezentira končni cilj vseh revolucij: svobodo in srečo posameznika.«[30] Kar je v tem zmotnega, ni le golo dejstvo, da je reprezentacija poželenja v blagu nekaj istovrstnega kot umetniška reprezentacija dovršene sreče. Napaka je v tem, kar ima Herbert Marcuse skupnega s drugimi misleci frankfurtske šole (tudi v tem je Walter Benjamin izjema): predpostavko, da komodifikacija sprevrže ambivalentni karakter kulture v nekaj enodimenzionalnega. V resnici pa gre pri univerzalni komodifikaciji za deestetizacijo umetniških del in njihove avtonomne in enkratne *aure*, hkrati pa tudi za estetizacijo in fetišizacijo vseh stvari, vključno z umetniškimi deli. Ko bi nad tem spoprijemom med kulturo in srečo, v tem soočenju med elitistično kulturo avtonomnih umetnin, ki lebdijo v vzvišenem prostoru nad vulgarnim življenjem blaga in množic, in oblagovljenim obetom sreče (Stendhalovim *promesse de bonheur*), ko bi nad tem spoprijemom točili grenke solze zaradi nemarno razlitega mleka Muz in kuhali mulo prezira do instantnih radosti, ki se napajajo z estetsko privlačnostjo blaga, bi naredili napako. Obe, kultura in sreča, sta iz istega testa, ki ga je opisal taisti Herbert Marcuse že leta 1937 kot afirmativno kulturo: »Lepota daje idealu karakter nečesa šarmantnega, razveseljujočega in zadovoljujočega – karakter srečnosti. Prav to

[30] Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Beacon Press, Boston 1978, str. 69.

izpopolnjuje iluzijo v umetnosti. Saj le z njeno pomočjo iluzorični svet vzbudi pojavljanje domačnosti in pričujočnosti, skratka, realnosti. Iluzija (*Schein*) prav res omogoča, da nekaj vzide (*erscheinen*): v lepoti umetniškega dela je hrepenenje za trenutek potešeno...«[31] To velja tudi za estetsko vrednost blaga. Reprezentira lahko kulturo ali srečo, in ima potencialno ambivalenten, pomirjujoč pa tudi travmatizirajoči učinek. Pri vsaki analizi reprezentacije, pa naj gre samo za umetnost ali za ves blagovni svet, moramo vzeti v račun potrebo in poželenje hkrati. Hegemonija, to pripoznanje vladavine, je kombinirani rezultat obeh.

Hegemonija estetskega je tisto, kar v oblagovljenem svetu stvari-predmetov naredi posebne vrste ne-blagovno avtonomno *auro* umetniških del odvečno.

[31] Herbert Marcuse, »The Affirmative Character of Culture«, *Negations. Essays in Critical Theory*, Penguin Books, London 1968, str. 120.