

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright
19. 12. 2013.



John Zerzan

Umjetnost na optuženičkoj klupi

John Zerzan
Umjetnost na optuženičkoj klupi

Prijevod originalno objavljen u knjizi John Zerzan:
Anarhoprimitivizam protiv civilizacije, Jesenski i Turk, Zagreb, 2004.
www.stocitas.org

<http://anarhisticka-biblioteka.net>

Umjetnost je uvijek vezana uz *nešto skriveno*. No, pomaže li nam ona da se približimo tome skrivenom? Osobno smatram da nas zapravo udaljuje.

Čini se da ljudi tijekom prvih tisuću ili više godina svoje misaonosti nisu stvarali nikakvu umjetnost. Kao što reče Jameson, umjetnosti nije bilo mjesta u toj *nepomućenoj društvenoj zbilji* jer jednostavno nije bila potrebna. Iako alate iz tog doba odlikuje zadivljujuća ekonomičnost izrade i savršenstvo forme, stari klišeji o estetičkom impulsu, kao jednoj od nedokinutih sastavnica ljudskog uma, pokazuje se nevažnim.

Najstarija očuvana umjetnička djela su otisci ruke načinjeni pritiskom ili puhanjem pigmenta — dramatična svjedočanstva izravnog doživljaja prirode. Zatim je u gornjem paleolitu, prije tridesetak tisuća godina, iznenada počelo razdoblje pećinske umjetnosti koje se najčešće vezuje uz imena kao što su Altamira i Lascaux. Tamošnje slike životinja krase nevjerojatna živost i prirodnost, dok skulpture iz istoga razdoblja — poput poznatih *venera*, odnosno statua žena — odlikuje naglašena stiliziranost. Iz toga je moguće zaključiti da je pripitomljavanje čovjeka prethodilo pripitomljavanju prirode. Pritom je znakovito da *magijsko uživanje* ili objašnjavanje najranije umjetnosti teorijom lova sve više uzmiče pred dokazima da je priroda prije bila izvor izobilja i ugođe, nego straha i prijetnje.

Nevjerojatna eksplozija umjetnosti u to doba govori o pojavi tjeskobe koja ranije nije postojala: Worringerovim riječima, to je *stvaranje trebalo potisnuti muku sve snažnije percepcije*. Stoga, pojava simboličkog predstavlja očitovanje nezadovoljstva. Riječ je o društvenoj tjeskobi; ljudi su osjetili kako im nešto vrijedno klizi kroz prste. Brzi razvoj najranijih rituala ili obreda zbiva se usporedno s razvojem umjetnosti, pri čemu je većina tih obreda bila svojevrsno uprizorenje trenutka *početka*, odnosno primordijalnog raja bezvremene sadašnjosti. Slikovita uprizorenja izražavaju vjeru u mogućnost ovladavanja izgubljenim, u mogućnost njegova povratka.

Najraniji dokazi simboličke razdjele vidljivi su na poluljudskim, poluživotinjskim likovima u El Juyou. Svijet biva razdijeljen na dvije suprotstavljene sile čijom binarnom diobom počinje sučeljavanje kulture i prirode, te vjerojatno nastaju prve naznake proizvođačkog, hijerarhijskoga društva.

Kao odgovor na sve složeniji društveni ustroj, jedinstveni perceptivni poredak počinje se raspadati. Hijerarhija osjetila — s vizualnim koje se sve snažnije odvađa od ostalih, na putu prema vlastitome ispunjenju u slikama poput onih pećinskih — postupno stupa na mjesto nekadašnje potpune simultanosti čulnoga života. Na svoje veliko čuđenje, Lévi-Strauss je otkrio pleme čiji su članovi usred bijela dana golim okom mogli vidjeti Veneru; no, uz to što su naša osjetila nekoć bila tako izoštrana, ona su bila posve neustrojena i sjedinjena. Ubjezbavanje pogleda da primjećuje kulturne predmete bilo je praćeno potiskivanjem neposrednosti u intelektualnom smislu: stvarnost je uklonjena u korist pukog estetičkog iskustva. Umjetnost umrtvljuje osjetilne organe i uklanja prirodni svijet iz njihova vidokruga. Time nastaje kultura koja nikada ne uspijeva nadoknaditi izgubljeno.

Nimalo ne iznenađuje što se upravo tada pojavljuju prvi znakovi raskida s egalitarnim načelima koja su obilježavala život skupljača lovaca. Često se govori o šamanskom porijeklu vizualne umjetnosti i glazbe, i to u smislu u kojem je umjetnik šaman prvi specijalist u čovjekovoj povijesti. Čini se također vjerojatnim da su se ideje suviška i udobnosti pojavile kad i šamani, čije je ravnanje simboličkim djelatnostima najavilo dodatno otuđenje i stratifikaciju društva.

Poput jezika, umjetnost je sustav simboličke razmjene koji razmjenu čini mogućom. Ona je također nužno pomagalo koje sprječava raspad zajednice zasnovane na prvim simptomima životne nejednakosti. Tolstojeva napomena prema kojoj je *umjetnost sredstvo za uspostavu jedinstva među ljudima, budući da raznovrsne pojedince združuje u istome osjećaju*, upućuje na važnu ulogu koju umjetnosti kao osiguravatelj društvene kohezije igra u trenutku rađanja kulture. Obredi socijalizacije zahtijevali su umjetnost; umjetnička su se djela pojavila u službi obreda; obredno proizvođenje umjetnosti i umjetničko proizvođenje obreda, stoga su jedno te isto. *Glazba*, zapisao je Seu-ma-tzen, *jest ono što sjedinjuje*.

S povećanjem potrebe za solidarnošću, povećala se i potreba za različitim ceremonijama; umjetnost je u tome smislu dobila ulogu pamtiteljice; poput nešto kasnijih mitoloških uobličjenja, umjetnost je postala slikom ili odrazom stvarnog pamćenja. U skrovitim dijelovima pećina pomaljali su se prvi oblici indoktrinacije posredstvom slika i svakovrsnih simbola

Baudelaire je pokušao obraniti časnu ulogu pjesnika u društvu lišenom časti. Stanje o kojem je govorio pjesnik, danas je i više nego očito, dok su utješnost kao i sam položaj *bezvremene* umjetnosti razotkriveni u ponoći vlastite ništavosti.

Svjestan postojećeg stanja, Adorno je jednu od svojih knjiga počeo sljedećim riječima: Upitnost umjetnosti u današnje je vrijeme neupitna. Sve vezano uz umjetnost postalo je problematično; njen unutarnji život, njen položaj u društvu, pa čak i njezino pravo na postojanje. No, Adornova Estetička teorija potvrđuje umjetnost, baš kao i Marcuseovo posljednje djelo koje tako blistavo svjedoči o frustrirajućoj nepristupačnosti hermetički zatvorene ideologije kulture. Iako su mnogi radikalni mislioci, poput Habermasa, žudnju za dokinućem simboličkog posredovanja smatrali iracionalnom, iz dana u dan postaje sve jasnije da se u odnosu na istinske eksperimente što ih čovjek provodi srcem i tijelom, umjetnost pokazuje žalosno beznačajnom. U preoblikovanju koje moramo provesti, prostor simboličkog će biti napušten, a umjetnost odbačena u korist stvarnosti. Bit će to trenutak konačnog povratka igre, kreativnosti, samoizražavanja i, što je najvažnije, izvornog iskustva.

razdoblja u kojem formalno *čistunstvo* modernizma biva zamijenjeno eklektičkim miješanjem stilskih dosega prošlosti. U osnovi, riječ je o iscrpljenom, nenadahnutom recikliranju potrošenih fragmenata koje upućuje na kraj razvoja umjetnosti. Suočena s globalnim obezvređivanjem simboličkog, umjetnost nije više sposobna stvoriti nove simbole, niti to nastoji učiniti.

Kritičari poput Thomasa Lawsons nerijetko oplakuju nesposobnost *današnje umjetnosti da potakne razvoj neke istinski uznemirujuće dvojbe*, zanemarujući pritom činjenicu da upravo sveprisutnost takve dvojbe prijeto urušavanjem same umjetnosti. Takvi *kritičari* nikako ne uspijevaju shvatiti da umjetnost prema svojoj prirodi ulazi u prostor otuđenja, te kao takva mora biti nadmašena; oni jednostavno ne shvaćaju da umjetnost nestaje stoga što je prastaro razdvajanje ili dvojba prirode i umjetnosti značilo izricanje smrtno presude razlomljenom svijetu.

Dekonstrukcija se upustila u projekt dekodiranja književnosti ili, točnije, *teksta*, odnosno svih sustava označavanja prisutnih u prostoru kulture. No, taj pokušaj otkrivanja navodno skrivene ideologije pokopan je odbijanjem da se — zbog averzije preuzete od strukturalizma/poststrukturalizma — razmotre moguća izvorišta ili povijesni uzroci stanja. Jacques Derrida, središnja osoba dekonstrukcije, jezik tretira kao solipsizam, kao zasebnu samointerpretativnu opstojnost; u tom smislu on se ne upušta u kritički zahvat, nego piše o pisanju. Umjesto dekonstruiranja zatečene stvarnosti, taj je pokušaj ponajprije očitovanje samoljubivog akademizma u čijem sklopu književnost, poput modernog slikarstva nešto ranije, ostaje zarobljena u trenutku ispitivanja vlastite površine.

Otkako je Piero Manzoni prodao svoje tjelesne izlučevine jednoj galeriji, a Chris Burden pištoljem propucao vlastitu ruku i raspeo se poput Krista na Volkswagenovu automobilu, suvremena umjetnost predočuje sve više dokaza o svojem kraju, među koje se svakako ubrajaju i Anastasijevi autoportreti što ih je autor naslikao žmireći. *Ozbiljna* glazba odavno je mrtva, a popularna polako propada; poezija se bliži svome kraju i nestaje iz vidokruga; drama, prešavši put od Apsurda do Tišine, također umire; i konačno, roman pada u sjenu nefikcionalnog pisma koje se u današnje vrijeme smatra jedinim načinom ozbiljnog pisanja.

U izmorenome, malaksalom vremenu u kojem govoriti znači ne reći ništa, umjetnost je svakako ništava. Prije nešto više od stotinu godina,

čija je svrha bila nametanje određenih pravila depersonaliziranom, kolektivnom pamćenju. Nietzsche je vježbanje pamćenja, a osobito pamćenja određenih obveza, smatrao početkom civilizirane moralnosti. Nakon što se jedanput razvio, simbolički proces umjetnosti nametnuo se i pamćenju i percepciji, ostavivši svoj pečat na svim mentalnim funkcijama čovjeka. Kulturno je pamćenje značilo da se postupci nekog pojedinca mogu usporediti s onima drugoga, uključujući i portretirane pretke, čime je pak omogućeno predviđanje i kontrola budućih postupaka. Sjećanja su postala izvanjska, jedna vrst vlasništva, ali ne više ono subjektivno.

Umjetnost pretvara subjekt u objekt, u simbol. Zadaca je šamana objektivirati stvarnost što u jednakoj mjeri pogađa izvanjsku prirodu i subjektivnost. Umjetnost je utoliko postala medijem konceptualne transformacije čijim djelovanjem pojedinac biva izdvojen iz prirode i biva podvrgnut autoritetu društva. Sposobnost umjetnosti da simbolizira i upravlja ljudskim osjećajima omogućila je ostvarivanje zadanih ciljeva. Kako bi jasno odredio svoje mjesto u prirodi i društvu, čovjek je bio prisiljen prihvatiti izum simboličkoga svijeta, odnosno svoj vlastiti pad.

Svijet mora biti posredovan umjetnošću (ljudska komunikacija jezikom, a bivanje vremenom) zbog podjele rada, što se jasno očituje u prirodi rituala. Stvarni objekt, njegova osobitost, ne pojavljuje se u ritualu; umjesto toga, koristi se apstraktno uobličeno čime se u obrednom izrazu otvara prostor supstituciji. Konvencije što ih zahtijeva podjela rada, bitno obilježena standardizacijom i nestankom jedinstvenosti, nedvojbeno su ritualne, simboličke naravi. U osnovi, ti su procesi istovjetni i zasnovani na jednačenju. Proizvođenje dobara, uz nadomještanje lovačko-skupljačkog načina života agrikulturom i religijom, također je ritualno proizvođenje. Nositelj svih promjena je šaman umjetnik, utjelovljenje kasnijeg svećenstva, vođa koji svoju moć crpi iz sposobnosti da svoje neposredne žudnje izrazi u obliku simbola. Umjetnost i mit preuzimaju, stoga, na sebe zadaću da ponište sve što je spontano, organsko i nagonsko.

Slikar Eric Fischl nedavno je u muzeju Whitney izložio mladi par u činu spolnog odnosa. Video kamera je snimala njihove postupke, a slika je stizala na TV prijarnik postavljen ispred njih. Oči mladića čitavo su vrijeme bile prikovane uz sliku na ekranu koja je očito bila puno uzbudljivija od samoga čina. Živahne pećinske slikarije, koje u dubini pećine

zrače začudnom dramatičnošću pod treperavom rasvjetom, početak su prenošenja što ga iskazuje Fischlov uradak u kojem čak i najprimitivniji čin postaje sekundaran u odnosu prema vlastitom *predstavljaju*. Potpuno samoisključivanje iz stvarne egzistencije od samog je početka bio cilj umjetnosti. Susljedno tomu, kategorija publike ili nadziranog konzumenta nije ništa novo, s obzirom na to da je umjetnost oduvijek nastojala pretvoriti život u predmet promišljanja.

S nadolaskom agrikulture i civilizacije — proizvodnje, privatnog vlasništva, pisanog jezika, vlasti i religije — u razdoblju neolitika, kultura je potvrdila svoje bitno obilježje duhovnog nazadovanja posredstvom podjele rada, iako globalna specijalizacija i mehanička tehnologija doživljavaju puni procvat tek u kasnom željeznom dobu. Živo predstavljanje kasne umjetnosti lovaca skupljača zamijenio je formalistički, geometrijski stil koji slike životinja i ljudi svodi na simboličke oblike. Ta uska stilizacija otkriva umjetnika koji se isključuje iz izobilja iskustvene stvarnosti i stvara simbolički svijet. Suhoparnost linearne preciznosti jedno je od presudnih obilježja spomenute prekretnice, što potvrđuju članovi plemena Yoruba koji liniju povezuju s civilizacijom: rečenica *Zemlja je postala civilizirana* u jeziku Yoruba doslovno znači *lice zemlje prošarano je linijama*. Čvrsti oblici otuđenog društva posvuda se ocrtavaju; tako, primjerice, Gordon Childe u razmatranju spomenutog razdoblja ističe kako su posude u neolitskom selu sve jednake. Istovremeno, kroz uprizorenje različitih bitki, rat prvi put ulazi u prostor umjetnosti. Umjetničko djelo tada ni u kom slučaju nije bilo autonomno; ono je izravno služilo društvu kao sredstvo zadovoljavanja potreba novog kolektiviteta. U razdoblju paleolitika nisu postojali kultovi; no, odjednom je religija doživjela puni procvat, pri čemu svakako vrijedi podsjetiti kako će u sljedećih nekoliko tisuća godina temeljna uloga umjetnosti biti oslikavati božanstva. Glucokve napomene o afričkoj plemenskoj arhitekturi potvrdile su se u svim ostalim kulturama: svete građevine u početku su preuzimale svoj oblik od građevina u kojima je obitavao vladar. Iako se prva potpisana umjetnička djela javljaju tek u razdoblju kasne grčke kulture, ipak je moguće reći nekoliko riječi o umjetničkom izrazu i njegovim općim značajkama.

Umjetnost ne samo da stvara simboličke prikaze društva, nego ona čini temeljnu sastavnicu simboličke matrice otuđenog društvenog života. Oscar Wilde je rekao da umjetnost ne oponaša život, nego da je situacija

društvu. Prava prepreka ne stoji između umjetnosti i društvene stvarnosti koje su jedno, nego između žudnje i postojećeg svijeta. Zamisao nadrealista o stvaranju novog simbolizma i mitologije samo je dodatno ojačala te kategorije i iznova izdala neposredan osjetilni užitek. U svezi s potonjim, Breton je zapisao kako je *uživanje znanost; uporaba osjetila zahtijeva pojedinačnu inicijaciju, što umjetnost čini nužnom*.

Modernistička apstrakcija je zaokružila kretanje koje je počelo s esteticizmom, utoliko što je izrazila uvjerenje da umjetnost može opstati jedino ako se drastično suzi njezino vizualno polje. Kiteći se posljednjim preostalim uresima formalnog jezika, umjetnost je u svojem traganju za *čistoćom*, obilježenom nenaklonošću prema pripovijedanju, postala bitno samoreferencijalna. Odrekavši se svih oblika *predstavljanja*, moderno je slikarstvo svjesnom odlukom umjetnika svedeno na puku ravnu površinu premazanu bojom.

No, strateška nastojanja da se umjetnost liši simboličke vrijednosti i ustrajno isticanje umjetničkog djela kao autonomnog objekta u svijetu objekata, potvrdili su samouništavajuću narav tih zahvata. Iako zasnovan na odbojnosti prema autoritetu, taj *radikalni fizikalizam* zbog objektivističkih težnji nije uspio nadići razinu proizvodnje robe. Sterilne crte jednog Mondriana i Reinhardtovo serijsko proizvođenje posve zacrnjenih kvadrata zrcale taj status na isti način na koji to čini odurna arhitektura dvadesetoga stoljeća. Fenomen modernističke samolikvidacije parodirao je 1953. godine Rauschenberg u djelu *Izbrisani crtež*, izloženom nakon što je autor mjesec dana brisao jedan de Kooningov crtež. Od Duchampova izlaganja pisoara 1917. godine, pojam umjetnosti postajao je sve upitnijim, a svaki pokušaj da se ona definira bio je osuđen na propast.

Pop-art nedvojbeno upućuje na pojavu brisanja granica između umjetnosti i masovnih medija (primjerice reklama i stripova). Površnost i masovnost pop-artističkih uradaka odraz je slike društva u cjelini te otkačenog i izgubljenog pojedinca sjedinjenih u proizvodima poput onih Andyja Warhola. Banalne, besmislene, depersonalizirane slike proizvod su manipulacije trendovski osviještenog tržišnog stratega: čin razotkrivanja ništavnosti suvremene umjetnosti i njezina svijeta.

Proliferacija umjetničkih stilova i pristupa tijekom šezdesetih — konceptualizam, minimalizam i izvedbene prakse — te ubrzano zastarijevanje velikog dijela korpusa umjetnosti, temeljne su oznake *postmodernog*

za razliku od avangardnih pokušaja da se život na neki način ustroji na temelju umjetnosti. U pozadini esteticizma leži, stoga, vrijedan vid sumnje, odnosno spoznaja da je podjela rada unizila iskustvo i pretvorila umjetnost u samo još jedan oblik specijalizacije: umjetnost je odbacila svoje iluzionističke ambicije i postala svojim vlastitim sadržajem.

Avangarda je, pak, općenito govoreći iznijela puno šire zahtjeve, zauzimajući time vodeću ulogu na prostoru što ga je ispraznio moderni kapitalizam. U tome smislu, moguće ju je shvatiti kao društvenu instituciju svojstvenu tehnološkom društvu koje iznad svega vrednuje novost; ona je utoliko sazdana na progresivističkom shvaćanju prema kojemu stvarnost valja neprestance osuvremenjivati. Avangardna se kultura, međutim, ne može mjeriti sa sposobnošću modernoga svijeta da šokira i nadilazi (i to ne samo simbolički). Utoliko je njezino uzmicanje samo još jedan dokaz propasti mita o napretku.

Dada je bio jedan od dvaju posljednjih avangardnih pokreta, čije je negativno poimanje uvelike pojačano osjećajem općeg povijesnog sloma koji se proširio nakon početka Prvoga svjetskog rata. Prvaci tog pokreta su nerijetko isticali da se protive svim *-izmima*, uključujući i ideju umjetnosti. No, slikanjem se ne može negirati ili dokinuti slikarstvo, niti se skulpturiranjem može obezvrijediti kiparstvo, uzme li se u obzir da je čitava simbolička kultura zapravo kooptiranje percepcije, izraza i komunikacije. (Pisanjem se ne može dokinuti pisanje, baš kao što ni pisanje radikalnih ogleđa na računalu u svrhu njihova objavljivanja ne može donijeti slobodu — čak i ako pisac krši postojeća pravila i ubacuje nepoželjne komentare). Dada je zapravo bio pokušaj da se nađu novi oblici umjetničkog izražavanja, a njeni su napadi na okoštalo i nebitno buržujске umjetnosti svakako utjecali na daljnji razvoj umjetnosti. Hans Richter u svojim memoarima tako govori o *regeneraciji vizualne umjetnosti koja počinje s dadom*. Ako je Prvi svjetski rat gotovo ubio umjetnost, dadaisti su je reformirali.

Nadrealizam je posljednja škola koja je naglašavala političko poslanje umjetnosti. Prije odlaska u redove trockista i/ili slavni umjetnika, nadrealisti su veličali slučaj i primitivno kao načine oslobađanja *začudnosti* koju društvo zatvara u okove nesvjesnog. Kriva prosudba prema kojoj će uvođenje umjetnosti u svakodnevni život postići bitne pomake, posljedica je pogrešnog shvaćanja odnosa umjetnosti prema represivnom

obrnuta; drugim riječima, do dana današnjeg život zapravo slijedi simbolizam, pri čemu valja imati na umu da upravo (izobličeni) život stvara simbolizam. Svaki oblik umjetnosti, prema riječima T. S. Eliota, *napad je na nerecivo*; napad na nesimboličko, moglo bi se reći.

Slikari i pjesnici u jednakoj su mjeri nastojali dokučiti tišinu u pozadini i nutrini umjetnosti i života, ostavljajući po strani pitanje nije li pojedinac, prihvativši spomenute oblike izraza, puno toga izgubio. Iako je Bergson pokušao prići cilju mišljenja bez simbola, takav proboj čini se nemogućim ako čovjek ne poništi sve slojeve otuđenja. Zanimljivo je, međutim, da upravo u krajnostima revolucionarnog stanja neposredna komunikacija makar trenutno doživljava svoj procvat.

Prvotna funkcija umjetnosti jest opredmećivanje osjećaja; u činu opredmećenja, osobne težnje pojedinca preobražavaju se u simbol i metaforu. Kao simbolizacija, čitava umjetnost ukorijenjena je u stvaranju surogata, nadomjestaka za nešto drugo; ona je, stoga, po svojoj prirodi, oblik falsificiranja. Pod krilaticom *obogaćivanja kakvoće ljudskog života*, ljudima se servira prijetvoran, simbolički opis onoga što bi trebali osjećati i u njima se stvara potreba za javnim prikazima osjećaja koje stvaraju obredna umjetnost i mitovi, kako bi osigurali našu psihičku sigurnost.

Život u civilizaciji protječe gotovo potpuno u mediju simbola. Uporišta simbolizacije nisu, međutim, samo prostori znanosti ili tehnologije, nego i estetički oblici koji su počesto vrlo neduhovno izraženi. Poznato je, primjerice, da učinkovitost umjetnosti ovisi o malenom broju matematičkih oblika. Prisjetimo se poznatog Cezanneova izriječja o *svođenju prirode na valjak, kuglu i stožac* ili prosudbe Kandinskog prema kojoj *djelovanje oštrog kuta trokuta na krug proizvodi učinak ništa manje snažan od Božjeg prsta koji na Michelangelovoj slici dodiruje Adamov prst*. Svijest o simbolu, zaključio je Charles Pierce, prevođenje je tog simbola u neki drugi simbol; riječ je o beskonačnoj reprodukciji u kojoj stvarnost uvijek biva zametnuta.

Iako umjetnost u osnovi nije vezana uz ljepotu, njezina nemogućnost da osjetilno parira prirodi potaknula je stvaranje mnogih neprimjerenih usporedaba. *Mjesec je skulptura*, zapisao je Hawthorn; Shelly je slavio *spontanu umjetnost ptice*; Verlaine je more proglasio ljepšim od svake

katedrale; i tako u nedogled sa zalascima sunca, snježnim pahuljama, cvjetovima itd. Prema riječima Jana Arpa, najsavršenija je slika *tek bijedna, otrcana približnost nalik na sasušenu zobenu kašu*.

Pa zašto onda ljudi objeručke prihvaćaju umjetnost? Budući da je naš odnos prema prirodi i životu manjkav i lišen vlastite izvornosti, umjetnost služi kao nadomjestak i svojevrsno olakšanje. Kao što piše Motherant, *čovjek u svojem umjetničkom izrazu proživljava sve ono što nije sposoban proživjeti u vlastitome životu*. To vrijedi kako za umjetnika, tako i za publiku; umjetnost, poput religije, proizlazi iz nezadovoljenih žudnja.

Shvaćanje umjetnosti u smislu religiozne djelatnosti i kategorije očituje se i u Nietzscheovu izrijeku: *Umjetnost postoji kako ne bismo uništili Istinu*. Utjeha, što je umjetnost pruža, objašnjava razloge prevlasti metafore nad izravnim odnosom prema konkretnom predmetu interesa. Kad bi se kojim slučajem užitak oslobodio svih ograda, rezultat bi bio potpuna antiteza umjetnosti. U podčinjenom životu, međutim, sloboda ne postoji izvan umjetnosti te je stoga svaki, pa i najizobličeniiji, djelić životnoga obilja dobrodošao. *Stvaram kako ne bih plakao*, otkrio je na jednome mjestu Klee.

Izlomljeno carstvo izmišljenog života važna je sastavnica i osigurač noćne more u kojoj živimo. Njegov institucionalni dio obuhvaća prostor religije i općenito ideologije u kojem nisu i ne mogu biti ostvareni svi njegovi bitni dijelovi; utoliko je umjetnost zbroj neostvarenih mogućnosti iskazanih u simboličkom obliku. Proizašla iz spomenutog osjećaja gubitka, ona je bliska religiji ne samo u smislu vlastite predanosti nego idealnoj sferi i izostanka mogućih posljedica, nego i utoliko što vrlo rijetko prelazi razinu puke kritičke neutralnosti.

Često uspoređivane s igrom, umjetnost i kultura — poput religije — puno su češće imale ulogu proizvođača krivnje i tlačenja. Možda bi ludičko obilježje umjetnosti, kao i njezinu težnju k transcendentnom, valjalo prosuditi na isti način na koji prilazimo značenju Versaillesa: razmišljajući o bijedi radnika koji su poginuli isušujući močvare oko budućeg dvorca.

Clive Bell središnju svrhu umjetnosti vidio je u premještanju čovjeka iz prostora svakodnevnih životnih bitaka u *svijet estetičke ushićenosti*, u čemu je ona posve istovjetna religiji. Malraux je također iznio pohvalu

konzervativnom institutu umjetnosti kad je napisao da bi se bez umjetnosti svijet urušio *nakon samo pedeset godina*. . . i postao *robom nagona i elementarnih snova*.

Hegel je napomenuo da umjetnost i religiju povezuje i *to što obje imaju posve univerzalan sadržaj*. Ta značajka općenitosti, postojanje značenja bez konkretne referencije, također govori u prilog tvrdnji prema kojoj je podvojenost razlikovno obilježje umjetnosti.

Obično iznesena u pozitivnom smislu prema kojemu je umjetnost prostor otkrivenja istine lišen kontingencije vremena i prostora, neodrživost takve formulacije samo dodatno osvjetljava još jedan oblik lažnosti umjetnosti. Kierkegaard je središnju odrednicu estetičkog nazora našao u olakom mirenju svih mogućih gledišta i izbjegavanju izbora. Potvrdu toga nalazimo u neprekidnom kompromisu kojim se vrednuje umjetnost, te već u sljedećem trenutku poriče njezina prava namjera i sadržaj u znanom izrijeku: *pa to je ipak samo umjetnost*.

Kultura je danas roba, a umjetnost njezin možda najskuplji artikl. Situacija je, međutim, pogrešno protumačena ako se umjetnost shvati proizvodom centralizirane kulturne industrije, kao što to čine Horkheimer i Adorno. Riječ je prije o masovnoj difuziji kulture koja svoju snagu nalazi u sudjelovanju, pri čemu valja imati na umu da kritika mora biti upravljena prema samoj kulturi, a ne prema njezinoj navodnoj kontroli.

Svakodnevni život je postao estetiziran zbog stalnog kolanja slika i glazbe elektroničkim medijima, što je u bitnom smislu reprezentiranje reprezentiranja. Slika i zvuk, u svojoj sveprisutnosti, postali su rascjep lišen svakog značenja za pojedinca. Usporedno s time, udaljenost između umjetnika i gledatelja sve se više smanjuje, pri čemu to sužavanje samo zrcali nepremostivu udaljenost između estetičkog iskustva i stvarnosti. To savršeno ocrtava bitna obilježja spektakla koji se događa pred našim očima: autonomno i manipulativno, neprekidno estetičko iskustvo s jedne, te očitovanje političke moći s druge strane.

Suprotstavljajući se rastućoj mehanizaciji života, avangardni pokreti se nisu nažalost uspjeli othrvati spektakularnoj naravi umjetnosti ništa više od nekih ortodoksnijih kretanja. Moglo bi se zapravo reći da je esteticizam ili *larpurlartizam* bitno radikalniji od svih pokušaja da se otuđenje dokine uz pomoć njegovih proizvoda. Larpurlartistički pokret s kraja devetnaestoga stoljeća je bio čin samosvjesnog odbacivanja svijeta,