

Rade Pantić
Umetnost skozi teorijo. Historičnomaterialistične analize

© Založba /*cf. in Rade Pantić, 2019

Prevod
Nil Baskar

Spremna beseda
Rastko Močnik

Ljubljana 2019

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7.01:141.82

PANTIĆ, Rade

Umetnost skozi teorijo :
historičnomaterialistične analize / Rade
Pantić ; [prevod Nil Baskar ; spremna beseda
Rastko Močnik]. - Ljubljana : Založba /*cf.,
2019. - (Rdeča zbirka)

ISBN 978-961-257-125-2
COBISS.SI-ID 304784128

Rade
Pantić

UMETNOST SKOZI TEORIJO

Historičnomaterialistične analize

LJUBLJANA
2019



Milo Milunović, *V čast zmagi*, 1948, olje na lesenitu,
Centralni klub Vojske Jugoslavije, Beograd.

UVOD

Besedila v tej knjigi se lotevajo problema interpretacije umetnostne prakse s stališča historičnega materializma. Njihov cilj je umestiti umetnostno teorijo – kot »regionalno teorijo« – v polje marksistične teorije ideologije, ki je del historičnega materializma, Marxove znanosti, ki proučuje načine reprodukcije družbenih formacij.¹

Besedila so razdeljena na tri sklope. V prvem sem poskusil zasnovati teorijo, ki bi pojasnila specifičnost umetnostne prakse kot relativno avtonomne družbene ideologije, ki svojo materialno eksistenco realizira v umetnostnih institucijah. V navezavi na althusserjevsko teorijo umetnosti² in sovjetsko literarno teorijo iz dvajsetih let prejšnjega stoletja³ sem poskusil

¹ Za koncept regionalne teorije in problematiko razmerja med različnimi regionalnimi teorijami v teoriji historičnega materializma cf. Louis Althusser, »Three Notes on the Theory of Discourses«, v: François Matheron (ur.), *Louis Althusser: The Humanist Controversy and Other Writings*, Verso, London, 2003, str. 33–84.

² Natančneje sem se z althusserjevsko teorijo umetnosti ukvarjal v delih: *Kritičko-materijalističke teorije reprezentacije u savremenoj umetnosti i kulturi*, doktorska disertacija, Univerza umetnosti, Beograd, 2014; »Pjer Mašerej«, v: Nikola Dedić, Rade Pantić, Sanela Nikolić (ur.), *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Orion Art in Fakulteta za medije in komunikacije, Beograd, 2015, str. 103–122.

³ Pokazalo se je, da je zlasti koristna interpretacija umetnostnega postopka kot drugostopenjske obdelave ideološkega gradiva, ki jo je prispeval Pavel

izdelati metodologijo za proučevanje umetnosti, ki bi hkrati upoštevala specifičnost umetnostne prakse, njeno relativno avtonomijo v umetnostnih institucijah in način, kako to posebno družbeno prakso določata njeno mesto in funkcija v odnosu do drugih družbenih ideologij in institucij, pa tudi v odnosu do produkcijskih razmerij, ki odločilno urejajo način, kako se reproducirajo družbene formacije. Pri tem sem se hotel ogniti pastem ideologije estetizma, ki zvaja interpretacijo umetnin na njihove formalno-tehnične problematike, pa tudi zankam vulgarne teorije odseva, ki zvaja problematiko umetnosti na mehanični odtis njej zunanjih družbenih določil, saj spregleda transformativno delo umetnostnih postopkov, ki proizvajajo specifično ideologijo s posebno družbeno učinkovitostjo. Umetnine in postopke, s katerimi umetnine nastajajo, sem zato poskušal analizirati glede na kompleksnost artikulacije njihovih prvin z drugimi družbenimi ideologijami in procesi; analiziral sem jih torej kot heterologne in heterogene ideološke formacije, a strukturno povezane z drugimi družbenimi sferami, ki imajo svojo lastno, drugačno logiko.

V prvem besedilu »Nastanek umetnosti v antični Grčiji« sem demokrasko revolucijo starogrške polis povezal z nastankom specifične formalno-tehnične problematike, ki se je razvila v kiparski praksi 5. stoletja pr. n. št. Po moji analizi je ta nova umetnostna praksa izhajala iz poskusov kiparjev, da premestijo protislovja vladajoče demokraskie ideologije ter jih razrešijo v formalno-tehnični problematiki prikaza gibanja in mirovanja prosto stoječega antropomorfnega kipa, in da si s tem prebojem hkrati zagotovijo nov družbeni status v prostoru, ki se je odprl v novih institucijah polis. V zadnjem delu besedila

Medvedev. Rastko Močnik je to teorijo rešil pred pozabo, nadgradil in prenesel iz polja književnosti na likovno umetnost. Cf. Rastko Močnik, »Teorija umetnostnih praks«, v: *idem, Veselje v gledanju*, Založba /*cf., Ljubljana, 2007, str. 49–81.

sem pokazal, kako so te umetnostne prakse zgubile svojo prvotno ideološko motivacijo in kako jih je reartikulirala dominantna ideologija rimskega cesarstva. V drugem besedilu – »K teoriji ideologije umetnostnega postopka: Manet, estetizem in liberalna demokracija« – sem se ob »enigmi Édouarda Maneta« najbolj obširno posvetil metodologiji kompleksne analize umetnostnega postopka. Manetov opus umeščam v razredne boje v Franciji sredi 19. stoletja in ga povezujem s hegemonijo liberalnodemokraskie ideologije, ki se je pod Napoleonom III. vzpostavila hkrati s kapitalističnimi produkcijskimi razmerji. Pokazal sem, da je Manetov umetnostni postopek specifična umetnostna obdelava liberalnodemokraskie ideologije, ki je s svojimi estetskimi postopki nastopala kot kritika slikarskih postopkov konservativnih, pa tudi socialističnih slikarjev, da bi tako načelo *l'art pour l'art* – in posredno liberalnodemokrasko ideologijo – uveljavila za dominantno paradigmo v institucijah umetnosti. V naslednjem besedilu – »Sodobna umetnost kot ,ritual preobrata‘« – sem raziskal, kako je ideologijo estetizma, utemeljeno na fetišu nezainteresiranega umetnostnega postopka, v sodobni umetnosti (*contemporary art*) nadomestil fetiš aktivizma. Pokazal sem, da ideologijo transgresije v sodobni umetnosti naddoločata neoliberalni politično-ekonomski projekt in njegova vladajoča ideologija identitetne politike. Tako se pokaže, da je transgresija estetske institucije, ki jo zagovarja sodobna umetnost, zgolj navidezna: sodobni umetniki so se z zavračanjem specifične formalno-tehnične umetnostne problematike v resnici še bolj podredili instituciji umetnosti, saj sta priznanje in socializacija njihovih del zdaj povsem odvisna od interpretacije umetnostnih strokovnjakov. Sodobna umetnost s postopki transgresije pravzaprav reproducira institucijo umetnosti v razširjenem obsegu in je tako del specifičnega mehanizma ideološke reprodukcije prek transgresije, ki ga je identificiral že antropolog Max Gluckman, ko je proučeval afriške družbe. V zadnjem delu besedila ponazarjam delovanje

teh mehanizmov s škandalom, ki ga je v srbski javnosti povzročilo video delo *Cigani i psi* Zorana Todorovića.

Drugi del knjige se ukvarja s politično ekonomijo umetnostne produkcije in prinaša besedilo »H kritiki politične ekonomije umetnosti: monopolna renta in avtonomija umetnosti«. V njem polemiziram s trditvijo Dava Beecha, da je umetnostna produkcija neodvisna od kapitalističnega produkcijskega načina. Beech pravilno ugotavlja, da je umetnostna produkcija oblika enostavne blagovne produkcije, ki ni del kapitalističnega produkcijskega načina, toda hkrati zanemari problematiko artikulacije različnih produkcijskih načinov. Natančneje, njegova analiza ne razločuje med kapitalističnim produkcijskim načinom ter kapitalistično družbeno formacijo; ta razloček predpostavlja, da v družbeni formaciji pod dominacijo kapitalističnega produkcijskega načina obstajajo še drugi produkcijski načini. Zato so lahko v akumulacijo kapitala vpreženi tudi produkcijski načini, ki se razlikujejo od kapitalističnega, na primer umetnostna produkcija. Na podlagi tega sklenem, da je umetnostna produkcija monopolni produkcijski sektor, ki pod prevlado kapitalističnega zakona konkurence omogoča, da se presežna vrednost iz konkurenčnih sektorjev gospodarstva preliva v monopolni sektor umetnosti. Ta mehanizem prisvajanja presežne vrednosti je še zlasti izrazit v fazah B cikla akumulacije kapitala, ena od katerih poteka prav zdaj, ko poskuša kapitalistični razred manjše profite v sferi produkcije nadomestiti s presežnim profitom iz finančnih špekulacij. V nasprotju z Beechevo trditvijo o avtonomiji umetnosti kot braniku pred prodorom kapitala sem pokazal, da ravno avtonomija umetnosti omogoča, da je polje umetnosti monopolni sektor in da je umetnost integrirana v procese kapitalistične eksploatacije.⁴

⁴ Teorijo, ki sem jo razvil v besedilu, smo nadgradili v tematski številki o politični ekonomiji umetnosti revije *Život umjetnosti* (št. 104, 2019), ki jo je uredil Nikola Dedić. Cf. tele prispevke: Nikola Dedić, »Nacrt za kritiku poli-

Tretji del knjige obravnava umetnostne institucije in prakse v Jugoslaviji. Besedilo »Liberalna umetnost za nekapitalistično državo: intimistični estetizem in ideološki mehanizmi balkanizma« se ukvarja s »slabšimi starimi časi«, ki so postali naša sedanost. V besedilu poskušam najprej dokazati, da Kraljevina Jugoslavija ni bila kapitalistična družbena formacija. Njena uradna umetnost je bila kljub temu liberalna umetnost intimističnega estetizma, uvoženega iz Francije. Pokazal sem, da je institucija »umetnosti za umetnost« v državi periferije kapitalističnega svetovnega sistema, kakršna je bila Jugoslavija, in kakršne so države, ki so jo nasledile, opravljala funkcijo kulturizacije politično-ekonomske dominacije držav središča kapitalističnega svetovnega sistema in gospostva jugoslovanskega nekapitalističnega vladajočega razreda. Estetska ideologija se je tako v Kraljevini Jugoslaviji reartikulirala z ideologijo balkanizma, ki je sistematično izkoriščanje balkanskih držav po zahodnem kapitalu predelala v problematiko kulturne manjvrednosti ter prevzemanja »evropskih kulturnih vrednot«. Zadnje besedilo v knjigi – »Od kulture v ‚socializmu‘ k socialistični kulturi« – pa nas postavlja v »boljše stare čase«, v katerih smo zapravili priložnost za boljšo sedanost. Tu trdim, da povojna Jugoslavija ni bila socialistična, temveč postkapitalistična družba. V njej so obstajale težnje, ki so potencialno vodile v socializem, pa tudi težnje, ki so to preobrazbo blokirale. Analiza je pokazala, da vpeljave samoupravljanja v gospodarstvo Jugoslavije ni spremljala preobrazba buržoaznih kulturnih institucij, temveč, nasprotno, njihova obnovitev in okrepitev. To novo jugoslovansko kulturno politiko kritiziram ob programu

tičke ekonomije umetnosti«, str. 25–51; Rade Pantić, »Robni fetišizam, pravni fetišizam, preobraženi oblici i estetski fetišizam«, str. 52–65; Rastko Močnik, »Vantržišna motivacija tržišta umetničkih dela«, str. 66–85; in Marko Đorđević, »Između proizvoda i dela: estetski fetišizam i finansijalizacija umetnosti«, str. 86–99.

jugoslovanske nacionalne kulture, ki ga je zasnoval Miroslav Krleža. Namesto da bi iznašel način, kako se lahko kulturna in umetnostna produkcija artikulirata s procesi samoupravljanja, je ta program obnovil institucijo avtonomne umetnosti ter s svojimi protislovji kulturno elito vezal na konflikte v vladajoči družbeni skupini. Vendar pa so obstajale tudi pobude, ki bi lahko pripeljale do nastanka resnično socialistične kulture. Naloga prihodnjih raziskav je, da te pobude osvetlijo, analizirajo vzroke za njihovo zadušitev ter nakažejo njihovo morebitno vlogo v prihodnjih bojih.

Besedila v tej knjigi so nastajala med petletnim programom »Teorija simbolnih formacij: ideologija, kultura, umetnost«, ki sem ga izvajal s profesorjem Rastkom Močnikom na Fakulteti za medije in komunikacije v Beogradu. Pomemben prispevek v obliki predavanj in diskusij sta prispevala Nikola Dedić, izredni profesor na Fakulteti za glasbeno umetnost v Beogradu, in Marko Đorđević, doktorski kandidat na študijih transdisciplinarnih humanistike in teorije umetnosti na Fakulteti za medije in komunikacije. Teorija je kolektivna praksa, žal pa je vladajoča pravna ideologija individualistična, in prav takšna je tudi z njo povezana meritokratska ideologija akademske birokracije.

Zahvaljujem se profesorju Močniku, ki je predlagal, da bi knjigo uvrstili v program Založbe /**cf.* Profesorju Močniku dolgujem hvaležnost tudi za teoretski pregled besedil in redakcijo prevoda, največ pa za vse znanje, ki mi ga je predal kot starejši kolega, ter za njegovo veliko podporo in nesebično prijateljstvo, ki sta danes v akademskem svetu redka. Zahvaljujem se tudi urednici Amelii Kraigher in prevajalcu Nilu Baskarju.

SKOZI IDEOLOGIJO