

POLITIČKE POSLJEDICE NEPREDSTAVLJAČKE UMJETNOSTI

Slavoj Žižek

U Filozofiji historije Hegel daje divan opis Tukididove knjige o peloponeskom ratu: "njegovo besmrtno djelo je apsolutna korist za čovječanstvo proistekla iz tog konteksta."¹ Ovaj bi sud trebalo protumačiti u svojoj naivnosti: na način da se, sa stajališta historije svijeta, peloponeski rat dogodio zato da bi Tukidid mogao o njemu napisati knjigu. Šta ako nešto slično vrijedi i za odnos između eksplozije modernizma i prvog svjetskog rata, ali u suprotnom smjeru? Veliki rat nije bio traumatski lom koji je poremetio naprednjaštvo 19-og stoljeća, nego reakcija na *istinsku* prijetnju uspostavljenom poretku: eksploziju avangardne umjetnosti, znanosti i politike koja potkopava uspostavljeni svjetonazor (umjetnički modernizam u književnosti – od Kafke do Joyce-a -, u muzici - Schoenberg i Stravinsky -, u slikarstvu - Picasso, Malevitch, Kandinsky -, psihoanaliza, teorija relativiteta i kvantna fizika, uspon socijaldemokratije...) To naprsnuće – najjače u 1913., *annus mirabilis* umjetničke avangarde – do te mjere razorno pri otvaranju novih prostora da bi spekulativna historiografija čak mogla doći u iskušenje- ustvrditi da je, s "duhovne" tačke gledišta, veliki rat iz 1914. izbio kao reakcija na taj Događaj prsnuća – ili, da parafraziram Hegela, užasi prvog svjetskog rata su cijena koju je čovječanstvo moralo platiti zbog pokretanja besmrtnog

1 Citirano prema <http://socserv.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/hegel/history.pdf>.

umjetničke revolucije u godinama netom prije rata. Drugim riječima, mora se preokrenuti pseudo-duboki uvid o tome kako su Schoenberg *et al* predskazali užase rata u XX. vijeku: šta ako je 1913-ta taj pravi Događaj? Ključno je usredsrediti se na taj prijelazni eksplozivni trenutak između samodopadnosti kasnog 19. stoljeća i katastrofe prvog svjetskog rata – 1914. nije predstavljala buđenje iz sna, nego snažan i nasilan povratak patriotskog sna predestiniranog da spriječi istinsko buđenje. Činjenica da su fašisti i ostali patrioti mrzili avangardnu *entartete Kunst* nije tek marginalni detalj, nego ključna značajka fašizma. S takve pozadine trebamo pristupiti odnosu između moderne umjetnosti i užasa historije XX. stoljeća.

U djelu *O duhovnom u umjetnosti* (1911.) Vasilij Kandinski izlaže kako svako umjetničko djelo djeluje na posmatrača ne putem njegova predmeta nego putem određenih izbora boja i formi. U tom smislu, Kandinsky "visoku umjetnost" vidi ne kao tematizaciju nekog neutralnog medija koji ne predstavlja ništa nego ima vlastiti operativni cilj - iracionalan, podsvjesni uticaj na posmatrača: pojedine boje i forme utiču na psihu posmatrača i njima proizvode specifično raspoloženje: "Ovdje se individua ne nalazi izvan umjetničkog djela ili ispred njega nego unutar umjetničkog djela, potpuno usisan njime. Takva vještačka okolina može stvoriti moćan podsvjesni efekt na promatrača, koji postaje gost ako ne i zatočenik umjetničkog djela... Takav pristup umjetnosti ne propagira iracionalnost, on počiva na još i radikalnijem spiritualizmu: duhovno značenje je već upisano u samu formu, ne samo u sadržaj koji umjetničko djelo predstavlja."²

Međutim, ovdje se odmah javlja jedan prilično naivan problem: ako neka forma umjetničkog djela izaziva raspoloženje nemira, nezadovoljstva i dezorijentacije, ne uskraćuje li time samo sebi svaku emancipatornu dimenziju? Ne propagira li tad iracionalni pesimizam i beznadnost? Tako su apstraktnu umjetnost (baš kao i atonalnu muziku i književnost praćenja toka svijesti) shvaćali na oba pola političkog spektruma 1930-ih. Tokom španskog građanskog rata, 1938., francuski pjesnik, umjetnik i arhitekt slovenačkog podrijetla Alphonse Laurencic oslanjao se na Kandinskijeve teorije boje i forme pri de-

2 Boris Groys, citirano prema "The Cold War between the Medium and the Message: Western Modernism vs. Socialist Realism" - Journal #104 November 2019 - e-flux. U mom prikazu, snažno se oslanjam na Groysov tekst.

koriranju zatvorskih ćelija u Barceloni gdje su republikanci držali zarobljene frankiste. Svaku ćeliju je dizajnirao kao avangardnu umjetničku instalaciju: kompozicija boja i oblika unutar ćelije izabrana je s ciljem da kod zatvorenika izazove dezorijentaciju, depresiju i duboku tugu: "Tokom suđenja Laurencic je priznao da se je pri kreiranju ćelija za mučenje inspirirao modernim umjetnicima, na primjer nadrealistom Salvadorom Dalijem i Vasilijem Kandinskim iz Bauhausa /.../ Laurencic je na sudu izjavio da su se u ćelijama u Barceloni nalazili kreveti nagnuti pod kutom od 20 stupnjeva na kojima gotovo da nije bilo moguće spavati. Na podu su bile nepravilno oblikovane cigle koje su zatvoreniku onemogućavale hodati gore-dolje, stoji u zapisniku sa suđenja. Zidovi ćelija površine 6x3 stope bili su prekriveni nadrealističkim uzorcima, dizajniranim tako da učine zatvorenike nesretnim i zbunjenim, nastavlja ovo sudsko izvješće, dok su svjetlosni efekti korišteni da ta umjetnost izazove još veću vrtoglavicu. Neke od ćelija su imale kamena sjedišta dizajnirana da onaj ko sjedne istog časa i sklizne na pod, dok su druge ćelije bile obojene katranom te je u njima ljeti bivalo vruće i zagušljivo."³

I zaista, kasnije su oni koji su bili zatvoreni u tim takozvanim "psihotehničkim" ćelijama prijavili ekstremno negativna raspoloženja i psihološku patnju usljed takva vizualnog okoliša. Ovdje raspoloženje postaje porukom – porukom koja se poklapa s medijem. Snaga te poruke vidi se u Himmlerovoj reakciji na te ćelije: posjetio je psihotehničke izbe nakon što su fašisti preoteli Barcelonu i rekao da te ćelije pokazuju "okrutnost komunizma". Izgledale su kao instalacije Bauhausa, te ih je Himmler shvatio kao manifestaciju kulturalnog boljševizma (*Kulturbolschevismus*). Ne čudi što je 1939. Laurencic osuđen i pogubljen.

No paradoks je u tomu što je ortodokсни staljinistički marksizam zagovarao jednaku tezu, samo u suprotnom smjeru. Lukács je 1930. pišući u Moskvi, dijagnosticirao ekspresionistički "aktivizam" kao prethodnika nacional-socializmu: on naglašava "iracionalne" aspekte ekspresionizma koji kasnije, prema njegovoj analizi, kulminiraju nacističkom ideologijom. Na isti način je Ilya Ehrenburg u to vrijeme pisao o nadrealistima: "Za njih žena znači konformizam. Oni propovijedaju onanizam, pederastiju, fetišizam, egzibicionizam, pa

čak i sodomiju."⁴ Mikhail Lifshitz, sovjetski kritičar (u tridesetima Lukácsev suradnik i bliski prijatelj) zakašnjelo, tek 1963. objavljuje svoj čuveni pamflet *Zašto nisam modernist*, u kojem ponavlja istu tezu: modernizam je kulturalni fašizam jer slavi iracionalnost i antihumanizam. On piše: "Dakle, zašto nisam modernist? Zašto i najmanji nagovještaj takvih ideja u umjetnosti i filozofiji izaziva u meni najdublji protest? Jer je u mojim očima modernizam povezan s najmračnijim psihološkim faktima našeg vremena. Među njima kult moći, radost razaranja, ljubav ka brutalnosti, žeđ za lakomisljenim životom i slijepom poslušnošću /.../ Konvencionalni kolaboracionizam akademika i pisaca s reakcionarnim politikama imperijalističkih država nije ništa u poređenju s evanđeljem novog barbarstva prisutnog čak i u najiskrenijim i najnevinijim modernim stremljenjima. Prvo je kao neka zvanična crkva, koja se zasniva na poslušnosti tradicijskim obredima. Drugo je društveni pokret dobrovoljnog opskurantizma i modernog misticizma. Ne postoji saglasnost koje od njih predstavlja veću javnu opasnost."⁵

Ukratko, modernizam je daleko veća opasnost od fašizma... I tako za sovjetski marksizam, modernizam je fašistički, dok je za fašiste on komunistički. (Ima, dakako, izuzetaka na objema stranama: futurizam su prihvatili italijanski fašisti jednako kao i sovjetska umjetnost iz 1920-tih.) Nasuprot tomu, predstavljajući realizam ja za zapadne moderniste "totalitaran" i oni u anti-predstavjačkoj modernoj umjetnosti vide oslobođenje medija od poruke koju treba prenijeti: poruka je (u) samom mediju, ne u onome šta medij predstavlja...⁶

No istinski iznenađujuća činjenica je da i danas neki kognitivisti propagiraju isti antimodernistički stav, tvrdeći da nam je dobar tradicionalni smisao za lijepo kao izvor zadovoljstva prirodno urođen, te da treba vjerovati narodnom ukusu – evo šta je napisao Steven Pinker: "Vladajuće teorije elitne umjetnosti i kritike u 20. stoljeću izrasle su u militantno nijekanje ljudske prirode. Jedna ostavština je ružna, poremećena i uvredljiva umjetnost. Druga je

4 Citirano prema Groys, op.cit.

5 Prema Groys, op.cit.

6 Ovdje treba pomenuti još jedan iznenađujući izuzetak: *Crack-Up*, Irving Reisa, noir iz 1946. u kojem su elitni zagovornici moderne nerealistične umjetnosti predstavljeni kao korumpirani fašistički zlikovci s ciljem zbunjivanja mase običnih ljudi; filmski junak je umjetnički kritičar koji napada modernu umjetnost i brani ukus običnih ljudi.

pretenciozna i nerazumljiva učenost. A onda se čude što ih se ljudi masovno klone?"⁷

Takvo gledište ne samo da se širi među nekim teoretičarima, ono se širi i među desnim populistima – u Sloveniji, desničari uzdižu nacionalnu-folk muziku u amblem bivanja pravim Slovencem, te napadaju njene kritičare kao izdajnike slovenačke narodnosti.... Zagovornici ideje da je smisao za umjetničku ljepotu i užitak ugrađena u našu prirodu optužuje modernističku "želju za uništenjem ljepote" kao ideološki moment elitističko-globalističke elite. U prilično naivnom smislu, u jednom su u pravu: moderna umjetnost proizvodi užas, nemir i nesklad koji karakteriziraju naše društveno biće. Pitanje koje ovdje treba postaviti je zašto se onda reproduciranje nemira i užasa u umjetnosti smatra subverzivnim, a ne samo imitacijom i na taj način održavanjem postojećeg otuđenog socijalnog života? Odgovor je jednostavan: i samo iznošenje nemira i nesklada akt je oslobođenja, ono nam omogućava održati distancu prema postojećem poretku. Da bismo to uvidjeli, moramo prihvatiti Adornovu hegelijansku poziciju: u umjetnosti nije riječ o užitku ili doživljaju lijepoga, umjetnost je medij istine, istine o našem humanom stanju u datoj historijskoj epohi – a u našem dobu, nakon modernističkog prijeloma, istrajavati na tradiciji tonalne muzike ili realističnog slikarstva je velika podvala.

Zašto? Vratimo se Hegelu i njegovoj ideji o kraju umjetnosti. Hegelovo fatalno ograničenje u tome je što je njegova ideja o umjetnosti ostala u limitima klasične predstavljачke umjetnosti: on nije mogao zamisliti mogućnost onoga što mi zovemo apstraktnom (nefigurativnom) umjetnošću (ili atonalnom muzikom, ili književnošću koja se refleksivno fokusira na vlastiti proces pisanja etc.). Istinski zanimljivo pitanje ovdje bi bilo na koji je način to ograničenje – ostajanje unutar granica klasične ideje predstavljачke umjetnosti – povezano s onim što Robert Pippin otkriva kao još jedno Hegelovo ograničenje, njegovu nemogućnost da otkrije otuđenje/antagonizam koji istrajava čak i u modernom racionalnom društvu gdje pojedinci zadobijaju formalnu slobodu i međusobno priznanje. Na koji se način – i *zašto* – ta istrajna nesloboda, nelagoda i dislociranost u modernom društvu može pravilno artikulirati, iznijeti na vidjelo, samo kroz umjetnost koja više nije ograničena na

7 Steven Pinker, *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*, London: Penguin 2002.

predstavljajući model? Da li ta moderna nelagoda, nesloboda baš u obliku formalne slobode, sluganstvo upravo u formi autonomije i još bitnije, nemir i zbuđenost uzrokovane samom tom autonomijom, seže toliko duboko u same ontološke temelje našeg bića da se može izraziti samo kroz umjetničku formu koja destabilizira i denaturalizira najelementarnije koordinate našeg osjećaja za stvarnost? Prema tome, po Pippinu, Hegelov "najveći neuspjeh" u tome je da ga se "nikad nije naročito ticala potencijalna nestabilnost u modernom svijetu, niti građani iste etičke zajednice koji potencijalno gube toliko toga zajedničkog kao i međusobno povjerenje, tako da opća nerješivost svakog od ovih mogućih sukoba biva još očitijom, neka vrsta velikih izazova a malih očekivanja koje vidimo u svim tim praznim pogledima.... On ne brine previše jer njegova opća teorija o postepenom stvarnom historijskom postignuću statusa međusobnog priznanja, historijska tvrdnja koja izgleda kao najmanje vjerodostojan aspekt Hegelove povijesti, a to je u vezi s našim otporom prema njegovim tvrdnjama o umjetnosti kao prevaziđenoj."⁸

A i sam Pippin kao suštinu ovog novog nezadovoljstva izdvaja klasne podjele i borbu (ovdje, naravno, klasu treba suprotstaviti kastama, staležima i drugim hijerarhijama). Pa je tako jedna fundamentalna dvosmislenost svojstvena uznemirujućem i dezorijentirajućem efektu Manet-ovih slika: da, one ukazuju na "otuđenje" modernih individua bez pravog mjesta u društvu traženom radikalnim antagonizmima, pojedinaca kojima je uskraćen intersubjektivni prostor kolektivnog međusobnog priznanja i razumijevanja; međutim, one istovremeno izazivaju i odražavaju jedan oslobađajući efekt (naslikane individue izgleda više nisu vezane za specifično mjesto u društvenoj hijerarhiji).

Pippin je u pravu kad naglašava da u svojoj izjavi o kraju umjetnosti (kao najvišeg izraza apsoluta), paradoksalno, Hegel nije dovoljno idealist. Ono što Hegel ne vidi nije samo neka posthegelijanska dimenzija potpuno izvan njegova dosega, nego upravo "hegelijanska" dimenzija analiziranog fenomena. Isto važi i za ekonomiju: Marx je u *Kapitalu* pokazao kako samoreprodukcija kapitala prati logiku hegelijanskog dijalektičkog procesa supstanca-subjekt koji retroaktivno postavlja vlastite pretpostavke. Međutim, samom Hegelu

8 Robert B. Pippin, *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism* (Chicago: University of Chicago Press, 2014.), str. 69.

je promakla ta dimenzija – njegova ideja o industrijskoj revoluciji je adamsmitovska manufaktura u kojoj se radni proces i dalje sastoji od kombinacije pojedinaca koji se služe alatima, još uvijek ne tvornice u kojoj strojevi daju ritam a pojedinačni radnici su de facto svedeni na organe koji opslužuju stroj, njegovi dodatci. Iz tog razloga Hegel nije mogao zamisliti na koji način apstrakcija vlada u razvijenom kapitalizmu: ta se apstrakcija ne odnosi samo na našu (financijskih špekulanata) pogrešnu percepciju društvene stvarnosti, nego je ona "stvarna" upravo u smislu određivanja strukture samih materijalnih društvenih procesa: sudbinu kompletnih slojeva populacije i ponekad cijelih zemalja može odlučiti "solipsistički" špekulativni ples kapitala, koji sledi svoj cilj profitabilnosti u blaženoj indiferentnosti prema tome kako njegovi potezi utiču na društvenu stvarnost. U tome je fundamentalno sustavno nasilje kapitalizma, mnogo podmuklije nego izravno predkapitalističko socio-ideološko nasilje: to se nasilje više ne može pripisati konkretnim pojedincima i njihovim "zlim" namjerama, nego je čisto, "objektivno", sustavno, anonimno.

A slično ovoj vladavini apstrakcije u kapitalizmu, Hegel paradoksalno nije bio dovoljno idealist da bi zamislio vladavinu apstrakcije u umjetnosti. Takoreći, na isti način na koji u domeni ekonomije on nije bi u stanju zamisliti samoposredujuću Ideju koja strukturira ekonomsku realnost proizvodnje, distribucije, razmjene i potrošnje, isto tako nije mogao zamisliti Idejni sadržaj slike koja posreduje i regulira svoju formu (oblike, boje) na razini koja je bazičnija nego sadržaj predstavljen (naslikan) tom slikom – "apstraktna slika" posreduje/odražava osjećajnost na nepredstavljajući način.⁹

S engleskog jezika prevela Venita Popović

⁹ Ovo je nasatak moje argumentacije iz četvrtog poglavlja *Disparities*, London: Bloomsbury Press 2016.