



Jacques Ranciere francuski je filozof i profesor estetike na Sveučilištu Paris – VIII. Prije nego li je javno raskrstio s Luisom Althusserom zbog neslaganja o pitanju studentskog ustanka iz 1968., kao Althusserov učenik, surađivao je na utjecajnom djelu Kako čitati Kapital. U svom djelovanju ponajprije se kretao područjima estetike, filozofije politike, filozofije povijesti, socijalne povijesti te obrazovanja. Iz njegova opusa ističemo: Noći rada: radnički san u devetnaestom stoljeću u francuskoj, Ignorantski upravitelj škole, Imena historije: o poetici znanja, Na obalama politike, Neslaganje, Kratka putovanja u zemlju ljudi. Donosimo prijevod Rancierova teksta The Aesthetic Revolution and its Outcomes objavljenog u časopisu New Left Review broj 14 (March-April 2002., str. 133. – 151.).

Jacques Ranciere

## ESTETSKA REVOLUCIJA I NJEZINI ISHODI

### Ocrtavanja autonomije i heteronomije

Na kraju petnaestog od njegovih Pisama o estetskom obrazovanju čovječanstva, Schiller izriče paradoks i daje obećanje. On kaže da „čovjek je u cijelosti čovjek samo kada se igra“, i uvjerava nas da je ovaj paradoks u stanju „nositi cijelo zdanje umjetnosti lijepog i još teže umjetnosti življenja“. Mi bismo mogli preformulirati ovu misao u sljedeće: postoji specifično osjetilno iskustvo – estetsko – koje daje obećanje kako novog svijeta umjetnosti tako i novog života za individuum i zajednicu. Postoje različiti načini na koji su ova izjava i ovo obećanje prihvatljivi. Može se reći da oni stvarno definiraju „estetsku iluziju“ kao sredstvo koje jednostavno služi da maskira stvarnost u kojoj je estetska prosudba strukturirana klasnom dominacijom. Iz moje perspektive to nije najproduktivniji pristup. Može se reći, naprotiv, da su izjava i obećanje bili samo previše istiniti i da smo iskusili stvarnost te „umjetnosti življenja“ i te „igre“, kako u totalitarnim pokušajima pretvaranja zajednice u umjetničko djelo, tako i u svakodnevnom estetiziranom životu liberalnog društva i njegove komercijalne zabave. Koliko god nam se može učiniti karikaturnim, vjerujem da je ovaj stav relevantniji. Poanta je u tome da ni izjava ni obećanje nisu bili neučinkoviti. U pitanju ovdje nije „utjecaj“ mislioca, već učinkovitost nacrt – koji mijenja okvire podjele oblika našeg iskustva.

Ovaj nacrt je dobio oblik u teorijskim diskursima i u praktičnim stavovima, u načinima individualne percepcije i u društvenim institucijama – muzejima, knjižnicama, obrazovnim programima; i u komercijalnim izumima isto tako. Moj je cilj da pokušam razumjeti princip njegove učinkovitosti i njegovih različitih i antitetičkih mutacija. Kako koncept estetike kao specifično iskustvo može odjednom voditi ideji čistog svijeta umjetnosti i samodokidanja umjetnosti u životu, prema tradiciji avangardnog radikalizma i prema estetizaciji zajedničke egzistencije? U biti, cijeli problem leži u vrlo malom prijedlogu. Schiller kaže da će estetsko iskustvo nositi zdanje umjetnosti lijepog i umjetnosti življenja. Čitavo pitanje „politike estetike“ – drugim riječima, estetskog režima umjetnosti – okreće se oko ovog kratkog veznika. Estetsko iskustvo je učinkovito ukoliko je iskustvo toga i. Ono utemeljuje autonomiju umjetno-

sti u onoj mjeri u kojoj ga povezuje s nadom „mijenjanja života“. Stvari bi bile lakše kada bismo jednostavno mogli reći – naivno – da ljepote umjetnosti moraju biti izuzete od svake politizacije, ili – znajući – da navodna autonomija umjetnosti prikriva svoju ovisnost naspram dominacije. Nažalost ovo nije slučaj: Schiller kaže da će „nagon za igrom“ – *Spieltrieb* – rekonstruirati i zdanje umjetnosti i zdanje života.

Militantni radnici 1840-ih razbili su krug dominacije čitajući i pišući ne popularnu i militantnu, nego „visoku“ literaturu. Buržoasko kritike 1860-ih denunciraju Flaubertove pozicije „umjetnosti radi umjetnosti“ kao utjelovljenje demokracije. Mallarmé želi odvojiti „bitni jezik“ pjesništva od zajedničkog govora, iako tvrdi da je pjesništvo ono koje daje zajednici „pečat“ koji joj nedostaje. Rodchenko snima fotografije sovjetskih radnika ili gimnastičara iz gornjeg rakursa koji stješnjavaju njihova tijela i pokrete kako bi konstruirao površinu egalitarne ekvivalencije umjetnosti i života. Adorno kaže da umjetnost mora biti u cijelosti samosadržana da bi bolje iznijela na vidjelo mrlju nesvjesnoga i prokazala laž autonomizirane umjetnosti. Lyotard tvrdi da je zadatak avangarde da izolira umjetnost od kulturnih zahtjeva kako bi mogla svjedočiti o sve jasnijoj heteronomiji misli. Možemo proširiti listu *ad infinitum*. Sve ove pozicije otkrivaju isto osnovno ocrtavanje i vezivanje čvorova između autonomije i heteronomije.

Shvatiti „politiku“ prikladnu estetskom režimu umjetnosti znači shvatiti na koji način su autonomija i heteronomija originalno povezani u Schillerovoj formuli.<sup>1</sup> Ovo može biti sumirano u tri točke. Prvo; autonomija koju inscenira estetski režim umjetnosti nije onaj umjetničkog djela, već načina iskustva. Drugo; „estetsko iskustvo“ je jedna od heterogenosti, takva da za subjekt tog iskustva ono također jest odbacivanje određene

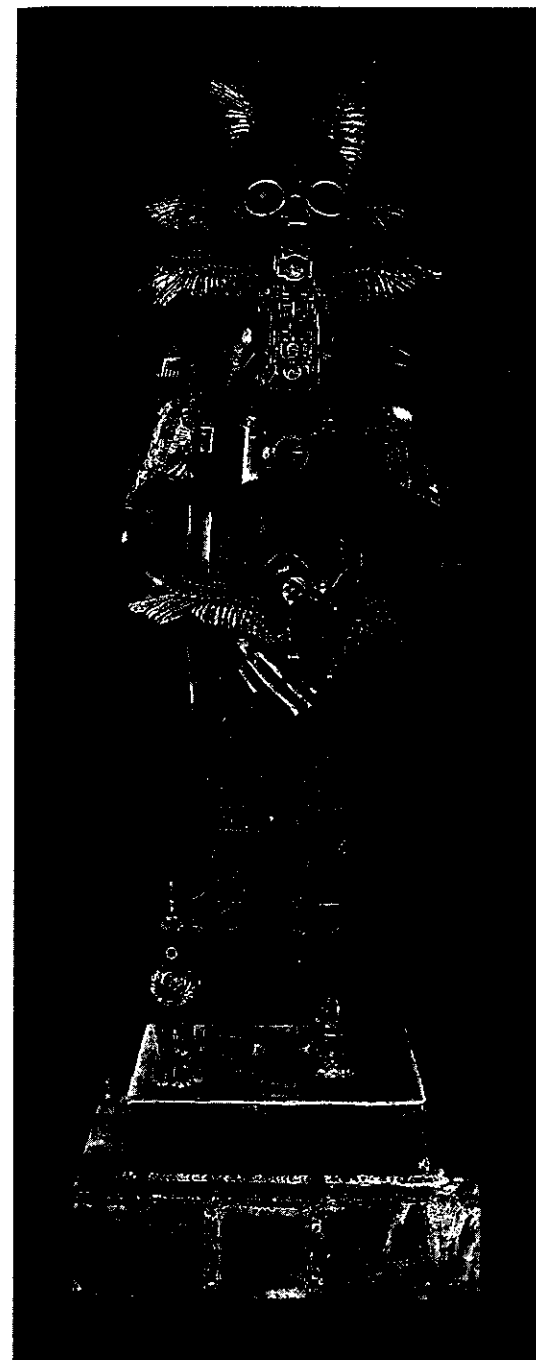
autonomije. Treće; objekt tog iskustva je „estetski“, sve dok nije – ili barem ne dok je samo – umjetnost. Takav je trostruki odnos kojeg Schiller postavlja u onome što možemo nazvati „originalnom pozornicom“ estetike.

### Osjetilnost božice

Na kraju petnaestog pisma on stavlja sebe i svoje čitatelje pred uzorni primjer „slobodne pojavnosti“ – grčku statu u poznatu kao Junona Ludoviška. Statua je „samo-sadržana“ i „počiva u sebi“, kako priliči karakteristikama božanstva: njena „dokonost“, njena distanca od svake brige ili dužnosti, od svake svrhe ili odabira. Božica je takva jer ne nosi tragove volje ili cilja. Očito, kvalitete božice su kvalitete statue isto tako. Statua dakle paradoksalno daje figuru onoga što nikada nije bilo načinjeno, što nikada nije bilo objektom volje. Drugim riječima: ona utjelovljuje kvalitete onoga što nije umjetničko djelo (Morali bismo usput primijetiti da formule tipa „ovo je“ ili „ovo nije“ umjetničko djelo, „ovo je“ ili „ovo nije lula“ treba izvoditi iz izvorne pozornice želimo li da one budu više od otrcane šale.).

Tomu odgovarajuće, gledatelj koji proživljava slobodnu igru estetike pred „slobodnom pojavnošću“ uživa autonomiju vrlo specifične vrste. Nije autonomija slobodnog Razuma ona koja podčinjava anarhiju osjeta. To je suspenzija te vrste autonomije. To je autonomija striktno povezana s povlačenjem moći. „Slobodna pojavnost“ stoji pred nama; nepristupljiva, nedostupna našem znanju, našim ciljevima i željama. Subjektu je obećano posjedovanje novog svijeta ovom figurom koju ne može nikako posjedovati. Božica i gledatelj, slobodna igra i slobodna pojavnost, uhvaćeni su zajedno u specifičnu osjetilnost, ukidajući suprotnosti aktivnosti i pasivnosti, volje i otpora. „Autonomija umjetnosti“ i „obećanje politike“ nisu suprotstavljeni

<sup>1</sup> Ja distingviram tri režima umjetnosti. U etičkom režimu umjetnička djela nemaju autonomije. Ona se smatraju slikama kojima treba propitivati istinitost i učinak na etos individuumu i zajednice. Platonova Politea nudi savršen model ovog režima. U režimu predstavljanja, umjetnička djela pripadaju sferi imitacije pa tako nisu više podređene zakonima istine ili zajedničkih pravila korisnosti. Nisu toliko kopije stvarnosti koliko način postavljanja oblika materiji. Kao takva, ona su podređena nizu unutarnjih normi: hijerarhiji rodova, adekvaciji izraza sadržaja, korespondenciji među umjetnostima itd. Estetski režim zbacuje ovu normativnost i povezanost između oblika i materije na kojoj se temelji. Umjetnička djela su sada definirana kao takva, pripadanjem specifičnoj osjetilnosti koja stoji kao iznimka od normalnog režima osjetilnog koji nam prezentira neposrednu adekvaciju misli i osjetilne materijalnosti. Za više detalja, vidi Jacques Ranciere, *Le Partage du sensible. Esthétique et Politique*, Paris 2000.



jedno drugome. Autonomija je autonomija iskustva, ne umjetničkog djela. Drugačije kazano, umjetnički rad participira u osjetilnosti autonomije ukoliko nije umjetničko djelo.

Sada ovo „ne biti umjetničko djelo“ odmah poprima novo značenje. Slobodna pojavnost statue je pojavnost onoga što nije bilo mišljeno kao umjetnost. To znači da je ona pojavnost oblika života u kojem umjetnost nije umjetnost. „Samo-sadržanost“ grčke statue izlazi na vidjelo kao „samo-dostatnost“ kolektivnog života koji se ne razdire u posebne sfere aktivnosti; „samo-dostatnost“ zajednice u kojoj umjetnost i život, umjetnost i politika, život i politika, nisu odvojeni jedni od drugih. Takvima se pretpostavlja da su bili grčki ljudi čija je autonomija života izražena u samodostatnosti statue. Točnost ili netočnost te vizije antičke Grčke nije na tapeti ovdje. Ono što je u pitanju je pomak u ideji autonomije, budući da je ona povezana s onom heteronomije. Isprva je autonomija bila vezana uz „nedostupnost“ objekta estetskog iskustva. Potom izlazi na vidjelo kao autonomija života u kojem umjetnost nema odvojene egzistencije – u kojemu su njezine proizvodnje ustvari samo-izrazi života. „Slobodna pojavnost“, kao susret heterogenosti, više nije „slobodna pojavnost“. Ona prestaje biti suspenzijom suprotnosti oblika i materije, aktivnosti i pasivnosti, i postaje produktom ljudskog uma koji traži transformiranje površine osjetilnih pojavnosti u novu osjetilnost koja je ogledalo njegove vlastite aktivnosti. Posljednja pisma Schillera razjašnjavaju ovaj nacrt, budući da primitivni čovjek postepeno uči uperiti estetski pogled na svoje oružje i oruđe ili na svoje vlastito tijelo kako bi razdvojio ugodu pojavnosti od funkcionalnosti tih objekata. Estetska igra zbog toga postaje radom estetizacije. Koncept „slobodne igre“, suspendirajući moć aktivnog oblika nad pasivnom materijom i obećavajući još neviđeno stanje jednakosti, postaje drugi nacrt u kojemu oblik podjarmljuje materiju i u kojemu je samoobrazovanje čovječanstva njegova emancipacija od materijalnosti, budući da pretvara svijet u vlastitu osjetilnost.

Tako izvorna pozornica estetike otkriva kontradikciju koja nije suprotnost umjetnosti naspram politike, visoke umjetnosti naspram popularne kulture, ili umjetnosti naspram estetizacije života. Sve ove suprotnosti su djelomična naličja i interpretacije jedne temeljnije kontradikcije. U estetskom režimu umjetnosti, umjetnost je umjetnost u mjeri u kojoj je ona nešto drugo doli umjetnosti. Ona je uvijek „estetizirana“; znači da je uvijek postavljena kao „oblik života“. Ključna formula estetskog režima umjetnosti je da je umjetnost autonomni oblik života. Međutim, ovu je formulu moguće tumačiti na dva različita načina: autonomija može biti postavljena iznad života ili život iznad

autonomije – i ove linije interpretacije mogu biti u suprotnosti ili se mogu ispreplitati.

Takve suprotnosti i ispreplitanja mogu biti uočeni kao igra između tri glavna scenarija. Umjetnost može postati životom. Život može postati umjetnost. Umjetnost i život mogu razmjenjivati svojstva. Ova tri scenarija daju tri konfiguracije estetskog, ocrtane u tri verzije temporalnosti. Prema logici onoga i svaka je također varijanta politike estetike, odnosno onoga što bismo prikladnije nazvali njenom "metapolitikom" – to jest njenom načinu proizvodnje vlastite politike, bilo da politici predlaže preuređenje njezina prostora, da preustrojava umjetnost u političko pitanje, ili da sebe postavlja kao istinsku politiku.

### Konstituiranje novoga kolektivnog svijeta

Prvi scenarij je onaj "umjetnosti koja postaje životom". U ovoj shemi umjetnost se uzima ne samo kao izraz života nego oblik njegova samoobrazovanja. To znači da estetski režim umjetnosti, s onu stranu vlastite destrukcije režima predstavljanja, dolazi u dodir s etičkim režimom slika u dvosjeklom odnosu. On odbija njegovo dijeljenje vremena i prostora, mjesta i funkcija. Ali on odobrava njegov osnovni princip: sadržaji umjetnosti su sadržaji obrazovanja. Kao samoobrazovanje umjetnost je uobličenje nove osjetilnosti – one koja označava, u stvarnosti, novi etos. Dovedeno do krajnjih konzekvenci, to znači da će "estetsko samoobrazovanje čovječanstva" tvoriti okvir za novi kolektivni etos. Politika estetike pokazuje se kao pravi način da se postigne uzaludna težnja estetike politike, s njenom polemičkom konfiguracijom zajedničkog svijeta. Estetika obećava ne polemičko, nego konsenzualno uokvirenje zajedničkog svijeta. Konačno, alternativa politici izlazi na vidjelo kao estetizacija, viđena kao konstitucija novog kolektivnog etosa. Ovaj scenarij je po prvi puta ekspliciran u kratkom nacrtu kojeg se povezuje s Hegelom, Hölderlinom i Schellingom, znanom kao "najstariji sistemski program njemačkog idealizma". U tom scenariju politika nestaje u isključivosti između mrtvog mehanizma Države i žive moći zajednice, koju uokviruje moć žive misli. Poziv pjesništva – zadatak "estetskog obrazovanja" – jest da predstavi ideje

osjetilnima pretvarajući ih u žive slike, kreirajući ekvivalent antičke mitologije kao građe zajedničkog iskustva koju dijele elite i obični ljudi. Njihovim riječima: „mitologija mora postati filozofija da učini obične ljude razumnima i filozofija mora postati mitologija da učini filozofe osjetilnima“.

Ovaj nacrt ne bi bio samo zaboravljeni san 1790-ih. On je položio temelje za novu ideju revolucije. Premda Marx nikada nije čitao taj nacrt, možemo nazrijeti isti taj zaplet u njegovim dobro poznatim tekstovima iz 1840-ih. Nadolazeća revolucija bit će istovremeno i najviše ozbiljenje i dokidanje filozofije; više ne jednostavno "formalna" i "politička", bit će to revolucija "čovječanstva". Revolucija čovječanstva je plod estetske paradigme. Zato može postojati dodirna točka između marksističkog vođe i umjetničke avangarde u 1920-im, jer su oboje vezani uz isti program: konstrukciju novih oblika života, u kojima bi samoukidanje politike odgovaralo samoukidanju umjetnosti. Dovedena do ove krajnosti, izvorna logika "estetskog stanja" biva izokrenuta. Slobodna pojavnost je bila pojavnost koja se nije odnosila ni na jednu "istinu" koja leži iza ili ispod nje. Ali kada ona postane izraz određenog života, ona se ponovno odnosi na istinu o kojoj svjedoči. U sljedećem koraku, ta utjelovljena istina suprotstavlja se laži pojavnosti. Kada estetska revolucija uzima oblik revolucije "čovječanstva" obustavljajući "formalnu" revoluciju, izvorna logika biva preokrenutom. Autonomija nedjelatne božanstvenosti, njena nedostupnost, nekad je obećavala novo doba jednakosti. Sada je ispunjenje tog obećanja identificirano s činom subjekta koji je raščistio sa svim takvim pojavnostima koje su bile samo san o nečemu što sada mora posjedovati kao realnost.

Ali ne bismo smjeli zbog svega toga naprosto izjednačavati scenarij umjetnosti, koja postaje životom s katastrofama "estetskog apsoluta" utjelovljenog u totalitarnoj figuri kolektivnosti kao umjetničkog djela. Isti scenarij može biti uočen u trezvenijim pokušajima da se umjetnost učini oblikom života. Možemo, na primjer, prisjetiti se načina na koji je teorija i praksa pokreta *Arts & Crafts* povezivala osjećaj vječne ljepote i srednjovjekovni san o rukotvorstvu i obrtničkim cehovima uz brigu o eksploataciji radničke klase i kretanjem svakodnevnog života te uz pitanja

funkcionalnosti. William Morris je bio među prvima koji je tvrdio da je naslonjač lijep ako nam pribavlja umirujuće mjesto za sjedenje, prije negoli zadovoljava slikovne fantazije svog vlasnika. Ili uzmimo Mallarméa, pjesnika često smatranog inkarnacijom umjetničke čistoće. Oni koji štuju njegovu frazu "ova luda gesta pisanja" kao formulu "neprelaznosti" teksta često zaboravljaju kraj njegove rečenice, koji dodjeljuje pjesniku zadatak "ponovnog stvaranja svega, iz prisjećaja, kako bismo pokazali da mi zapravo jesmo na mjestu na kojem trebamo biti." Navodno "čista" praksa pisanja je povezana s potrebom za stvaranjem oblika koji participiraju u općem preuokvirenju ljudskog opstanka, tako da je proizvodnja pjesnika u istom dahu uspoređena s ceremonijama kolektivnog života, kao što je vatromet Dana Bastille i privatni ornamenti kućanstva.

Nije slučajnost da su u Kantovoj Kritici moći suđenja značajni primjeri estetskog mišljenja uzeti s oslikanih dekoracija koji su bili "slobodna lijepota" utoliko što su predstavljali ne subjekt, nego jednostavno doprinosili ugodnosti mjesta društvenosti. Mi znamo u kojoj su mjeri transformacije umjetnosti i njene vidljivosti bile povezane s kontroverzijama oko ornamenta. Polemički programi redukcije svake ornamentalnosti na funkciju, u stilu Loosa, ili veličanja njene autonomne označujuće moći, u maniri Riegla ili Worringera, odnosili su se na isti osnovni princip: umjetnost je najprije stvar obitavanja u zajedničkom svijetu. Eto zašto su iste diskusije o ornamentu mogle podupirati ideje i apstraktnog slikarstva i industrijskog dizajna. Stajalište "umjetnosti koja postaje životom" ne njeguje jednostavno demijurške projekte "novog života". Ono također tka zajedničku vremenitost umjetnosti, koja može biti sumirana u jednostavnoj formuli: novi život potrebuje novu umjetnost. „Čista“ umjetnost i „posvećena“ umjetnost, „lijepa“ umjetnost i „primijenjena“ umjetnost, podjednako sudjeluju u ovoj temporalnosti. Naravno, oni ju razumijevaju i ispunjavaju na vrlo različite načine. 1897. Mallarmé je, kada je napisao svoj *Un coup de dés*, želio da uređenje linija i veličine likova na stranici odgovaraju obliku njegove ideje – padu kocke. Nekoliko godina poslije, Peter Behrens dizajnirao je svjetiljke i čajnike, trgovačku marku i katalog *German General Electricity Companyja*. Što oni imaju zajedničkog?

Odgovor je, vjerujem, određena koncepcija dizajna. Pjesnik želi zamijeniti sadržaj predstavljanja pjesništva s dizajnom općeg oblika, kako bi načinio pjesmu poput koreografije ili otvaranja lepeze. Naziva te opće oblike "tipovima". Inženjer-dizajner želi stvoriti objekte čiji oblik odgovara njihovoj upotrebi i reklame koje nude točnu informaciju o njima, bez komercijalnog uljepšavanja. On također naziva ove oblike "tipovima". On misli o sebi kao o umjetniku, utoliko što pokušava stvoriti kulturu svakodnevnog života koja je u skladu s napretkom industrijske proizvodnje i umjetničkog dizajna, prije negoli s rutinama trgovine i malograđanske potrošnje. Njegovi tipovi simboli su zajedničkog života. Ali takvi su i Mallarméovi. Oni su dio projekta izgradnje iznad razine monetarne ekonomije; simbolička ekonomija koja bi prikazivala kolektivnu "pravednost" ili "veličanstvenost", slavljenje ljudskog opstanka, zamjenjujući napuštene ceremonije prijestolja i religije. Koliko god nam se simbolistički pjesnik i funkcionalistički inženjer mogu činiti dalekim jedan od drugoga, oni dijele ideju da oblici umjetnosti moraju biti načini kolektivnog obrazovanja. I industrijska proizvodnja i umjetničko stvaranje posvećeni su činjenju nečega drugog negoli oni čine stvaranju ne samo objekata već osjetilnosti, nove diobe osjetilnog.

### Uokvirenje života umjetnosti

Takav je prvi scenarij. Drugi je shema „život koji postaje umjetnost“ ili „život umjetnosti“. Ovaj scenarij je možda dao naslov knjizi francuskog povjesničara umjetnosti Elie Faurea, *Duh oblika*: život umjetnosti kao razvoj niza oblika u kojima život postaje umjetnost. To je zapravo koncept Muzeja, shvaćenog ne kao građevinu i instituciju, već kao način prikazivanja vidljivog i inteligibilnog „život umjetnosti“. Mi znamo da je rođenje takvih muzeja oko 1800. pokrenulo žestoke prijepore. Njihovi oponenti zagovarali su da umjetnine ne bi trebale biti odijeljene od njihova okruženja; fizičkog i duhovnog tla koje ih je porodilo. S vremena na vrijeme, ova polemika nanovo se javlja i danas: muzej se denuncira kao mauzolej posvećen kontemplaciji mrtvih ikona, odvojen od života umjetnosti. Drugi drže da, naprotiv, muzeji moraju biti prazne površine kako bi gledatelji mogli biti konfrontirani s umjetničkim radom samim, neometani od tokova

kulturalizacije i historizacije umjetnosti. I jedni i drugi, u mojim očima, griješe. Nema suprotnosti između života i mauzoleja, prazne površine i historiziranog artefakta. Od početka scenarij umjetničkog muzeja je bio onaj estetskog stanja u kojem Junona Ludoviška nije toliko rad majstora skulptora kao „živi oblik“, izražen i nezavisnošću „slobodne pojavnosti“ i živim duhom zajednice. Naši muzeji lijepe umjetnosti ne prikazuju čiste primjerke lijepe umjetnosti. Oni prikazuju historiziranu umjetnost: fra Angelico, između Giottoa i Masaccia, uokvirujući ideju Firentinskog uzvišenog blještavila i religijske gorljivosti; Rembrandt, između Halsaa i Vermeera, prikazujući nizozemski domaći i građanski život, uspon buržoazije itd. Oni izlažu vrijeme-prostor umjetnosti kroz mnogobrojne momente inkarnacije misli.

Uokviriti ovaj koncept bio je prvi zadatak diskursa nazvanog „estetika“, i poznato nam je kako ga je Hegel, poslije Schellinga, ispunio. Princip uokvirenja je jasan: svojstva estetskog iskustva prenesena su na samu umjetninu, ukidajući njihovu projekciju u novi život i obezvrjeđujući estetsku revoluciju. „Duh oblika“ postaje izokrenuta slika estetske revolucije. Ovakvo prekrajanje uključuje dva glavna poteza. Prvo; izjednačavanje aktivnosti i pasivnosti, oblika i materije, koja je karakterizirala „estetsko iskustvo“, izlazi na vidjelo kao položaj umjetničkog rada samog, sada pozicioniranog kao identitet svjesnosti i nesvjesnosti, htijenja i ne-htijenja. Drugo; ovaj identitet suprotnosti u istom mahu pruža umjetninama njihovu historičnost. „Politički“ karakter estetskog iskustva je, takoreći, izokrenut i obuhvaćen u historičnosti statue. Statua je živi oblik. Ali značenje poveznice između umjetnosti i života se promijenilo. Statua, iz Hegelove perspektive, je umjetnost ne toliko zato što je izraz kolektivne slobode, nego prije zato što tvori razmak između tog kolektivnog života i načina na koji on sebe može izraziti. Grčka statua, prema njemu, je rad umjetnika koji izražava ideju, koje i jest i nije svjestan u isto vrijeme. On želi utjeloviti ideju božanstvenosti u figuri od kamena. Ali ono što on može izraziti je samo ideja božanstvenosti koju on može osjećati i koju kamen može izraziti. Autonomni oblik statue utjelovljuje božanstvenost kako su je Grci mogli najbolje shvatiti – to jest, lišenu unutrašnjosti.

Nije stvar u tome potpisujemo li ili ne potpisujemo ovu izjavu. Ono što je bitno je to da su u ovom scenariju granice umjetnika, njegove ideje i njegova naroda, također uvjet za uspjeh umjetnine. Umjetnost je živa dokle god izražava misao nejasnu sebi samoj u materiji koja joj se opire. Ona živi ukoliko je nešto drugo doli umjetnost, to jest uvjerenje i način života.

Ovaj koncept duha oblika rezultira u dvosmislenoj historičnosti umjetnosti. U jednu ruku, on stvara autonomni život umjetnosti kao izraz historije, otvoren novim vrstama razvoja. Kada Kandinsky zagovara novi apstraktni izraz unutrašnje nužnosti koji oživljuje impulse i oblike primitivne umjetnosti, on se čvrsto drži duha oblika i suprotstavlja njegovo nasljeđe akademizmu. S druge strane, koncept života umjetnosti donosi sa sobom osudu na smrt. Statua je autonomna utoliko što je volja koja ju proizvodi heteronomna. Kada umjetnost nije više od umjetnosti ona se gubi. Kada je sadržaj misli transparentan sebi samom i kada mu se ništa ne opire ovaj uspjeh znači kraj umjetnosti. Kada umjetnik čini što hoće, Hegel izjavljuje, on je sveden na to da na papir ili platno dodaje trgovačku marku.

Koncept takozvanog „kraja umjetnosti“ nije tek Hegelovo osobno teoretiziranje. On se naslanja na koncept života umjetnosti kao „duha oblika“. Taj duh je „heterogena osjetilnost“, identitet umjetnosti i ne-umjetnosti. Koncept je u pravu da kada umjetnost prestaje biti ne-umjetnošću ona nije više ni umjetnost. Pjesništvo je pjesništvo, kaže Hegel, dokle god je proza zbuñena pjesništvom. Kada je proza samo proza, nema više heterogene osjetilnosti. Iskazi i uresi kolektivnog života samo su iskazi i uresi kolektivnog života. Tako formula umjetnosti koja postaje životom biva obezvrjeđena: novi život ne treba novu umjetnost. Štoviše, to je specifičnost novog života da on ne treba novu umjetnost. Čitava povijest umjetničkih oblika i politike estetike u estetskom režimu umjetnosti mogla bi biti postavljena kao sukob ovih dvaju formula: novi život treba novu umjetnost – novi život ne treba umjetnost.

## Preobrazbe antikvarijata

U toj perspektivi ključni problem postaje kako iznova odrediti „heterogenu osjetilnost“. To se tiče ne samo umjetnika nego i same ideje novog života. Cijeli slučaj „fetišizma robe“ mora, mislim, biti nanovo promišljen s ovog stajališta: Marx mora dokazati da roba sadrži tajnu, da ona šifrira točku heterogenosti u razmjeni svakodnevnog života. Revolucija je moguća zato što roba, poput Junone Ludoviške, ima dvostruku prirodu – ona je umjetnina koja bježi kada ju pokušamo uhvatiti. To je razlog što koncept „kraja umjetnosti“ određuje konfiguraciju modernosti kao nove diobe osjetilnog, bez točke heterogenosti. U ovoj diobi racionalizacija različitih sfera aktivnosti postaje odgovor i starim hijerarhijskim poretcima i „estetskoj revoluciji“. Cijeli moto politike estetskog režima onda može biti iskazan na sljedeći način: spasimo „heterogenu osjetilnost“.

Postoje dva načina na koje ju je moguće spasiti, svaki pretpostavlja specifičnu politiku, s vlastitom poveznicom između autonomije i heteronomije. Prvi je scenarij „umjetnosti i života koji razmjenjuju vlastita svojstva“; koji se odnosi na ono što bi se moglo nazvati, u širem smislu, romantičkim pjesništvom. Često se misli da je romantičko pjesništvo povlačilo za sobom sakralizaciju umjetnosti i umjetnika, ali to je jednostrano gledište. Princip „romantizma“ se prije može naći u multipliciranju temporalnosti umjetnosti koja prikazuje vlastite granice propusnima. Multipliciranje njenih linija temporalnosti znači kompliciranje i konačno napuštanje pravocrtnih scenarija umjetnosti koja postaje životom ili života koji postaje umjetnošću, „kraja“ umjetnosti; i njihovo zamjenjivanje scenarijem latencije i reaktualizacije. Ovo je teret Schlegelove ideje „progresivnog univerzalnog pjesništva“. Ona ne znači nikakav pravocrtni hod napretka. Naprotiv, „romantiziranje“ radova prošlosti znači uzimati ih kao metaforičke elemente, latentne ili budne, podložne različitim oživljavanjima, u skladu s novim linijama temporalnosti. Radovi prošlosti mogu biti razmatrani kao oblici za nove sadržaje ili sirovine za nova oblikovanja. Oni mogu biti nanovo promatrani, nanovo uokvireni, nanovo čitani, nanovo načinjeni. Tako su muzeji istjerali zlo rigidnih koncepata „duha oblika“ koji vode do

„kraja umjetnosti“ i pomogli uokviriti nove vidljivosti umjetnosti koje vode do novih praksi. Umjetničke prekretnice postale su moguće, također, zato što su muzeji ponudili multiplikaciju temporalnosti umjetnosti, dozvoljavajući primjerice Manetu da postane slikar modernog života nanovo slikajući Velásqueza i Titiana.

Sada ova multitemporalnost također znači propustljivost granica umjetnosti. Biti stvar umjetnosti pokazuje se kao vrsta metamorfičkog statusa. Radovi prošlosti mogu usnuti i prestati biti umjetnička djela, mogu biti probuđeni i poprimiti novi život na različite načine. S tim u svezi oni čine kontinuum metamorfičkih oblika. Prema istoj logici zajednički objekti mogu prijeći granicu i ući u carstvo umjetničke kombinacije. To mogu učiniti još lakše po tome što su umjetničko i historijsko sada povezani zajedno, na taj način da svaki objekt može biti povučen iz vlastitog uvjeta zajedničke upotrebe i biti viđen kao pjesničko tijelo koje nosi tragove vlastite historije. Na ovom tragu argument „kraja umjetnosti“ može biti preokrenut. Iste godine kada je umro Hegel, Balzac je izdao novelu *La Peau de chagrin*. Na početku romana, heroj Raphael ulazi u izložbene salone velikog antikvarijata gdje su stare statue i slike izmiješane sa staromodnim namještajem, napravama i kućanskim dobrima. Tu, piše Balzac, „ovaj ocean namještaja, izuma, umjetnina i relikvija tvorio je za njega beskonačnu pjesmu“. Oprema trgovine je također šarenilo objekata i godina, umjetničkih radova i pribora. Svaki od tih objekata je poput fosila, noseći na svojem tijelu povijest ere ili civilizacije. Malo dalje, Balzac zapaža da veliki pjesnik novog doba nije pjesnik onako kako mi shvaćamo taj pojam: nije Byron, nego Cuvier, naturalist koji je mogao nanovo sastaviti šumu iz okamenjenih tragova i utrke divova iz razbacanih kostiju.

U izložbenim prostorima romantizma, moć Junone Ludoviške prenosi se na bilo koji predmet običnog života koji može postati pjesničkim objektom – građom iz hijeroglifa – šifriranjem historije. Stari antikvarijat čini muzej lijepe umjetnosti i etnografski muzej jednakima. On odbacuje argument prozaične upotrebe ili komodifikacije. Ako će kraj umjetnosti postati robom, kraj robe će postati umjetnošću. Postajući zastarjelom, nedo-

stupnom svakodnevnoj potrošnji, svaka roba ili srodni predmet postaju dostupnima za umjetnost, kao tijelo koje šifrira historiju i objekt „nesebičnog zadovoljstva“. Ona je iznova estetizirana na novi način. „Heterogena osjetilnost“ je svugdje. Proza svakodnevnog života postaje velika, fantastična pjesma. Svaki objekt može prijeći granicu i nanovo nastaniti carstvo estetskog iskustva.

Znamo što je proizašlo iz tog antikvarijata. Četrdeset godina kasnije Zola i Claude Lantier – impresionistički slikar koji je izmislio *Le Ventre de Paris* – prenijet će moć Junone Ludoviške na povrće, kobasice i trgovce Les Halles. Onda će doći, između ostalog, dadaistički ili nadrealistički kolaži, pop art i današnje izložbe recikliranih roba ili, videoklipova. Preobrazba koja najviše iskače iz Balzacova spremišta jest, naravno, prozor staromodne trgovine kišobranima u Passage de l'Opéra u kojemu Aragon prepoznaje san njemačkih sirena. Sirena u *Le Paysan de Paris* je također Junona Ludoviška, „nedostupna“ božica koja obećava, kroz vlastitu nedostupnost, novi osjetilni svijet. Benjamin će ju prepoznati na svoj način: arkade zastarjelih roba nose obećanje budućnosti. On će samo dodati da arkada mora biti zatvorena, načinjena nedostupnom, kako bi obećanje moglo biti održano.

Postoji, dakle, unutar romantičkog pjesništva dijalektika propusnosti umjetnosti i života. Ovo pjesništvo omogućuje svemu da igra ulogu heterogene, nedostupne osjetilnosti. Čineći obično neobičnim ona čini neobično običnim. Iz ove kontradikcije ona sazda neku vrstu vlastite politike ili metapolitike. Ta metapolitika je hermeneutika znakova. „Prozaični“ objekti postaju znakovima historije koji trebaju biti dešifrirani. Tako pjesnik ne postaje samo naturalistom ili arheologom, iskapajući fosile i otvarajući njihov pjesnički potencijal. On također postaje vrstom simptomologa, kopajući po mračnoj drugoj strani ili po nesvjesnom društvu, kako bi dešifrirao poruke urezane u samotkivo običnih stvari. Novo pjesništvo uokviruje novu hermeneutiku preuzimajući na sebe zadatak osvještavanja društva o njegovim vlastitim tajnama, napuštajući glasne istupe političkih

tvrdnji i doktrina i tonući na dno društvenoga kako bi iznijelo na vidjelo enigme i fantazije skrivene u bliskim stvarnostima svakodnevnog života. Po uzoru na takvo pjesništvo roba može biti uobličena kao fantazmagorija: stvar koja izgleda trivijalnom na prvi pogled, ali izbliza je otkrivena kao protkana hijeroglifima i slagalicama teoloških zagonetki.

### Beskrajna reduplikacija?

Marxova analiza robe je dio romantičkog koncepta koji negira „kraj umjetnosti“ kao homogenizaciju osjetilnog svijeta. Mogli bismo reći da Marxova roba izlazi iz Balzacova antikvarijata. Zato fetišizam robe može dopustiti Benjaminu da zagovara strukturu Baudelaireove imaginarije kroz topografiju pariških arkada i lik flâneura. Jer Baudelaire nije dokoličario toliko u samim arkadama, koliko u konceptu antikvarijata kao nove osjetilnosti, kao mjesta razmjene između svakodnevnog života i carstva umjetnosti. *Explicans i explicandum* su dio istog pjesničkog koncepta. Zato si tako dobro odgovaraju; previše dobro, možda. Takav je još više slučaj diskursa Kulturkritike u njezinim različitim figurama – diskursa koji intendira govoriti istinu o umjetnosti, o iluzijama estetike i njihovim društvenim potpornjima, o ovisnosti umjetnosti o masovnoj kulturi i komodifikaciji. Ali same procedure kroz koje pokušava razotkriti što umjetnost i estetika uistinu jesu, bile su prvo uokvirene na estetskoj pozornici. One su figure iste pjesme. Kritika kulture može biti viđena kao epistemološko lice romantičkog pjesništva; racionalizacija vlastitog puta razmjene simbola umjetnosti i simbola života. Kulturkritika želi proizvodnju romantičkog pjesništva promatrati pogledom raščaranog razuma. Ali samo to raščaranje dio je ponovnog romantičkog očaranja koje je proširilo ad infinitum osjetilnost umjetnosti kao polja neupotrebljivih predmeta koji šifriraju kulturu, proširujući do beskonačnosti carstvo fantazija koje treba dešifrirati i određujući procedure tog dešifriranja.

Tako se romantičko pjesništvo opire entropiji „kraja umjetnosti“ i njenoj „de-estetizaciji“. Ali njegove vlastite procedure re-estetizacije ugrožava druga vrsta entropije. One su ugrožene

vlastitim uspjehom. Opasnost u ovom slučaju nije da sve postane prozaično. Ali jest da sve postane umjetničkim – da proces razmjene, prelaženje granica, dosegne točku gdje granica postaje u potpunosti nejasnom; gdje ništa, koliko god prozaično, ne bježi domeni umjetnosti. To je ono što se događa kada nam umjetničke izložbe prezentiraju puke reduplikacije objekata potrošnje i komercijalne filmove, označujući ih takvima, pod pretpostavkom da ovi artefakti nude radikalnu kritiku komodifikacije samom činjenicom da su egzaktne reduplikacije robe. Ova nerazlučivost izlazi na vidjelo kao nerazlučivost kritičkog diskursa, osuđenog ili na participiranje u označavanju ili na njeno denunciranje izjavljivanjem ad infinitum da osjetilnost umjetnosti i osjetilnost svakodnevnog života nisu ništa više nego vječna reprodukcija „spektakla“ u kojem je dominacija i zrcaljena i negirana.

Ova denuncijacija uskoro sama postaje dijelom igre. Interesantan slučaj ovog dvostrukog diskursa je recentna izložba, najprije predstavljena u Sjedinjenim Državama kao *Zabavljajmo*, potom u Francuskoj kao *S onu stranu spektakla*. Pariška izložba odigravala se na tri razine: prvo, pop-provokacija protiv visoke kulture; drugo, kritika zabave kao spektakla Guya Deborda, znači trijumfa otuđenog života; treće, identifikacija „zabave“ s Debordovim konceptom „igre“ kao protuotrova „pojavnosti“. Obračun između slobodne igre i slobodne pojavnosti je reduciran na konfrontaciju između stola za biljar, barskog stonog nogometa, i vrtuljka i neoklasičnih popsrja Jeffa Koonsa i njegove supruge.

### Entropije avangarde

Takvi ishodi pobudili su drugi odgovor na dilemu deestetizacije umjetnosti – alternativni put ponovnog dokazivanja moći „heterogene osjetilnosti“. On je čista suprotnost prvome. On dokazuje da „čorsokak“ umjetnosti leži u romantičkom zamučivanju vlastitih granica. On zagovara potrebu za odvajanjem

umjetnosti od oblika estetizacije zajedničkog života. Ta tvrdnja može biti izrečena čisto za dobrobit umjetnosti same, ali također može biti izrečena za dobrobit emancipacijske moći umjetnosti. U svakom slučaju, to je ista osnovna tvrdnja: osjeti moraju biti odvojeni. Prvi manifest protiv kiča, mnogo raniji od pojave te riječi, može se naći u Flaubertovoj *Gospođi Bovary*. Cijeli zaplet tog romana je, zapravo, razlikovanje između umjetnika i njegova lika, čiji je glavni zločin želja da umjetnost dovede u njezin život. Ona koja želi estetizirati svoj život, koja čini umjetnost predmetom života, zaslužuje smrt – literarno govoreći. Okrutnost romansijera prerasta ukočenost filozofa kada Adorno podiže istu optužbu protiv ekvivalenta *Gospođe Bovary* – Stravinskog, glazbenika koji misli da su sve vrste harmonije ili disharmonije

na raspolaganju i miješa klasične akorde i moderne disonance, jazz-ritmove i primitivne ritmove, radi uzbuđenja vlastite buržoaske publike. Postoji izniman patos u tonu odjeljka u *Filozofiji moderne muzike*, gdje Adorno izjavljuje da neki akordi salonske muzike iz 19. stoljeća nisu više slušljivi, ukoliko, dodaje, „sve nije prijevera“. Ako su ti akordi još uvijek dostupni – još uvijek mogu biti slušani – političko obećanje estetske scene je, dokazano, laž, i putanja do emancipacije je izgubljena.

Bez obzira je li potraga za umjetnošću samom ili za emancipacijom kroz umjetnost, pozornica je ista. Na toj pozornici umjetnost mora odmaknuti sebe od teritorija estetiziranog života i povući novu graničnu crtu preko koje se ne može proći. Ovo je pozicija koju ne možemo jednostavno pripisati avangardnom inzistiraju na autonomiji umjetnosti. Jer ta se autonomija zapravo dokazuje kao dvostruka heteronomija. Ako Gospođa Bovary mora umrijeti, Flaubert mora nestati. On prvo mora načiniti osjetilnost književnosti srodnom osjetilnošću onih stvari koje ne osjećaju: šljunka, školjki ili zrnaca prašine. Da bi to napravio, mora načiniti svoju prozu nerazlučivom od one njegovih uloga – proze svakodnevnog života. Na isti je način autonomija Schönbergove glazbe, kako ju je Adorno konceptualizirao,



dvostruka heteronomija: da bi denuncirao kapitalističku podjelu rada i obožavanja komodifikacije, mora uzeti podjelu rada još dublje, da bude još više tehnička, više "nehumana" nego proizvodi masovne kapitalističke proizvodnje. Ali ova nehumanost, opet, dovodi do toga da se mrlja onoga što je bilo potisnuto pojavi i naruši savršeno tehničko uređenje rada. "Autonomija" avangardnog umjetničkog djela postaje tenzija između dviju heteronomija, između okova koji vežu Ulyssesa za njegov jarbol i pjesme sirenâ protiv koje zatvara svoje uši.

Možemo ovim dvjema pozicijama također dati imena dvaju grčkih božanstava – Apolona i Dioniza. Njihova suprotnost nije naprosto konstrukt filozofije mladog Nietzschea. To je dijalektika "duha oblika" uopće. Estetska identifikacija svjesnog i nesvjesnog, logosa i patosa, može biti interpretirana na dva načina. Ili je duh oblika logos koji tka vlastiti put kroz vlastitu neprozirnost i otpor materijala da bi postao osmijehom statue ili svjetlo slikarskog platna – ovo je apolonski koncept – ili je identificiran s patosom koji narušava oblike dokse i čini umjetnost upisivanjem moći koja je kaos; radikalna promjenljivost. Umjetnost upisuje u površinu rada imanenciju patosa u logosu, nemislivo u misli. Ovo je dionizijski koncept. Oba su koncepti heteronomije. Čak i savršenstvo grčke statue u Hegelovoj Estetici je oblik neadekvacije. Isto još više važi za Schönbergovu savršenu konstrukciju. Kako bi "avangardna" umjetnost ostala vjerna obećanju estetskog mjesta, ona mora sve više naglašavati moć heteronomije koja nosi njenu autonomiju.

### Poraz imaginacije?

Ova unutarnja nužnost vodi do druge vrste entropije koja čini zadatak autonomne avangardne umjetnosti srodnim onom koji svjedoči o krajnjoj heteronomiji. Ova entropija je savršeno oprimjerena "estetikom sublimnog" Jean-Françoisa Lyotarda. Na prvi pogled ovo je radikalizacija dijalektike avangardne umjetnosti koja se preokreće u obrnuto vlastite logike. Avangarda mora beskonačno povlačiti liniju koja dijeli umjetnost od robne kulture, beskonačno upisivati vezu umjetnosti s "heterogenom osjetilnošću". Ali mora to učiniti da bi beskonačno obezvrje-

đivala "varku" estetskog obećanja samog, da bi denuncirala i obećanja revolucionarnog avangardizma i entropiju robne estetizacije. Avangarda je obdarena paradoksalnom dužnošću da nosi svjedočanstvo o prastarj zavisnosti ljudske misli koja čini svako obećanje emancipacije varkom.

Taj izvod poprma oblik radikalnog preiščitavanja Kantove Kritike moći suđenja, ponovnog uokvirenja estetske osjetilnosti, koja stoji kao implicitno pobijanje Schillerove vizije – vrsta protuizvorne scene. Čitava "dužnost" moderne umjetnosti koju je Lyotard deducirao iz Kantovskih analiza sublimnog kao radikalnog iskustva neslaganja, u kojoj je sintetička moć imaginacije pobijeđena iskustvom beskrajnosti koja čini jaz između osjetilnog i nadosjetilnog. U Lyotardovim analizama, to definira prostor moderne umjetnosti kao manifestacije nepredstavljivog; "gubitak čvrstog odnosa između osjetilnog i inteligibilnog". To je paradoksalna izjava: prvo, zato što sublimno u Kantovu značenju ne definira prostor umjetnosti, ali označuje tranziciju od estetskog prema etičkom iskustvu; i drugo, zato što iskustvo disharmonije između Razuma i Imaginacije teži prema otkriću više harmonije – samopercepcije subjekta kao člana nadosjetilnog svijeta Razuma i Slobode.

Lyotard želi suprotstaviti Kantovu jazu sublimnog hegelijansku estetizaciju. Ali on mora posuditi od Hegela njegov koncept sublimnog kao nemogućnosti adekvacije između misli i njenog osjetilnog predstavljanja. Iz koncepta "duha oblika" mora posuditi princip protukonstrukcije izvorne scene da bi dopustio protučitanje koncepta "života oblika". Naravno, ova konfuzija nije uobičajeno pogrešno čitanje. To je put blokiranja izvorne putanje od estetike do politike; nametanja na istom križanju jednosmjernog obilaska koji vodi od estetike prema etici. Na taj način, suprotstavljanje estetskog režima umjetnosti režimu predstavljanja može biti pripisano čistoj suprotnosti umjetnosti nepredstavljivog – umjetnosti predstavljanja. "Moderna" umjetnička djela onda moraju postati etički svjedoci nepredstavljivog. Striktno govoreći, kako bilo da bilo, u režimu predstavljanja možete naći nepredstavljive sadržaje; znači one za koje oblik i materija ne mogu ići jedno uz drugo ni na koji način. "Gubitak

čvrstog odnosa" između osjetilnog i inteligibilnog nije gubitak moći odnošenja; to je multipliciranje njihovih oblika. U estetskom režimu umjetnosti ništa nije "nepredstavljivo".

Mnogo je napisano o tome da je učinak Holokausta nepredstavljiv, da on dopušta samo svjedočenje ali ne i umjetnost. Ali tvrdnja je opovrgnuta radom svjedoka. Na primjer, usporedno pisanje Prima Levia ili Roberta Antelmea je bilo uzeto kao čisti način svjedočenja doličnog iskustva nacističke dehumanizacije. Ali ovaj usporedni stil, načinjen od povezivanja malih opažanja i osjećaja, bio je jedan od glavnih osobina književne revolucije devetnaestog stoljeća. Kratke bilješke na početku Antelmeove knjige *L'Espace humaine*, opisujući zahode i smještaj kampa u Buchenwaldu, odgovaraju istom uzorku kao opis gospodarskog dvorišta Emme Bovary. Slično, film "Shoah", Clauda Lanzmanna, bio je smatran iznošenjem svjedočanstva o nepredstavljivom. Ali ono što Lanzmann suprotstavlja konceptu predstavljanja američkih televizijskih serija *The Holocaust* jest drugi kinematografski koncept – narativ sadašnje istrage koja rekonstruira zagonetnu ili izbrisanu prošlost, kojeg se može slijediti još od ružina pupoljka Orsona Wellesa u *Građaninu Kaneu*. Argument "nepredstavljivog" ne odgovara iskustvu umjetničke prakse. On prije ispunjava želju da ima nešto nepredstavljivo, nešto nedostupno, kako bi se u praksu umjetnosti upisala nužnost etičkog zaobilazanja. Etika nepredstavljivog mogla bi još uvijek biti izokrenuti oblik estetskog obećanja.

U skiciranju ovih entropijskih scenarija politike estetike može se doimati da ja predlažem pesimistički pogled na stvari. To mi uopće nije namjera. Neporecivo, određena melankolija oko sudbine umjetnosti i njenih političkih obećanja danas biva izražena na mnoge načine, pogotovo u mojoj zemlji, Francuskoj. Ozračje je puno izjava o kraju umjetnosti, kraju slike, vladavini komunikacija i reklama, nemogućnosti umjetnosti nakon Auschwitzta, nostalgije za izgubljenim rajem konkretizirane sadašnjosti, optužnica na teret estetskih utopija da su se iz njih izlegli totalitarizmi ili komodifikacija. Moja svrha nije bila da se pridružim ovom oplakujućem zboru. Nasuprot, mislim da se možemo distancirati od ovog trenutačnog raspoloženja

ako shvatimo da "kraj umjetnosti" nije nesretna sudbina "modernosti", već obrnuta strana života umjetnosti. U mjeri u kojoj estetska formula već od početka veže umjetnost uz ne-umjetnost, ona određuje taj život između dvije točke koje nestaju: umjetnost postaje pukim životom ili umjetnost postaje pukom umjetnošću. Rekao sam da "dovedeni do krajnosti", svaki od tih scenarija prenose vlastitu entropiju, vlastiti kraj umjetnosti. Ali život umjetnosti u estetskom režimu umjetnosti sastoji se upravo od laviranja između ovih scenarija, igrajući na autonomiju protiv heteronomije i na heteronomiju protiv autonomije; igrajući na poveznici između umjetnosti i ne-umjetnosti protiv druge takve poveznice.

Svaki od tih scenarija povlači za sobom određenu metapolitiku: umjetnost koja pobija hijerarhijske podjele osjetilnog i uokviruje zajedničku osjetilnost; ili umjetnost koja zamjenjuje politiku kao konfiguracija osjetilnog svijeta; ili umjetnost koja postaje neka vrsta društvene hermeneutike; ili čak umjetnost koja postaje, usred vlastite izoliranosti, čuvar obećanja emancipacije. Može se držati i drži se svaku od ovih pozicija. To znači da postoji određena neodlučljivost u "politici estetike". Postoji metapolitika estetike koja uokviruje mogućnosti umjetnosti. Estetska umjetnost obećava političko postignuće koje ona ne može zadovoljiti i ona živi od te dvosmislenosti. Zato oni koji ju žele izolirati od politike promašuju poantu. A također su zato oni koji žele da ona ispunji svoje političko obećanje osuđeni na određenu melankoliju.

S engleskoga preveo **Boris Josipović**