

**Umjetnost u službi
generiranja viška vrijednosti
— o umjetničkom djelu kao
(specifičnom) obliku kapitala**



**Art in the Service
of Generating Surplus Value
— On the Work of Art as
a (Specific) Form of Capital**

PREGLEDNI RAD

Predan: 27.2.2019.

Prihvaćen: 21.3.2019.

DOI: 10.31664/zu.2019.104.09

UDK: 7.01]:141.82Bourdieu, P.

SAŽETAK

Marx je u jednoj od podjela ljudski rad razdvojio na proizvodni i neproizvodni. Kod proizvodnog rada dolazi do stvaranja i akumulacije viška vrijednosti, dok kod neproizvodnog to nije slučaj. U analizi teorije polja Pierre Bourdieu podrazumijeva kako umjetničko djelo samim svojim postojanjem posjeduje vrijednost koja na tržištu generira akumulaciju kapitala. Umjetnički se artefakt u tom smislu smatra rezultatom proizvodnjoga rada. Bourdieu piše kako u intelektualnom (umjetničkom, znanstvenom) polju primat ima simbolički kapital koji je u svakom trenutku moguće konvertirati u ekonomski. Premda proizlazi iz Marxovih teza, Bourdieuov koncept kapitala nije dosljedno utemeljen na marksističkoj ideji eksploatacije viška vrijednosti. Međutim, francuski sociolog priznaje da u osnovi svih kapitala stoji ekonomski kapital jer se svaki drugi kapital može konvertirati u njega, što Bourdieuovu teoriju vraća u okrilje marksističkog ekonomizma. Polja su arene u kojima se sudionici sukobljavaju oko različitih vrsta kapitala, ali ujedno prostori borbe za legitimitet i pravo na monopol. Na temelju uvida u odnos galerista, kustosa i kritičara prema djelima umjetnika nove umjetničke prakse u Hrvatskoj u razdoblju kasnih šezdesetih i u sedamdesetim godinama prošloga stoljeća, u ovom će se članku razmatrati u kojoj su mjeri Marxove teze o proizvodnom i neproizvodnom radu u korelaciji s Bourdieuovim poimanjem umjetničkog polja i kapitala unutar njega te na koji način umjetnički proizvodi nove umjetničke prakse u današnjem trenutku mogu opravdati svoje postojanje kao produkti proizvodnjoga rada.

KLJUČNE REČI

Bourdieu, kapital, Marx, neproizvodni rad, polje, proizvodni rad

REVIEW ARTICLE

Received: February 27, 2019

Accepted: March 21, 2019

DOI: 10.31664/zu.2019.104.09

UDC: 7.01]:141.82Bourdieu, P.

SUMMARY

According to one of Marx's classifications, human labour can be divided into productive and unproductive: productive labour produces and accumulates surplus value, while unproductive does not. In his analysis of the field theory, Pierre Bourdieu implied that, by its very existence, a work of art possesses value that generates the accumulation of capital on the market. In this sense, an artistic artefact is considered to be the result of productive labour. Bourdieu writes that, in the intellectual (artistic, scientific) field, priority is given to the symbolic capital, which can be converted into the economic one at any time. Although it is derived from Marx's theses, Bourdieu's concept of capital is not consistently based on the Marxist idea of the exploitation of surplus value. However, the French sociologist admits that all capital is essentially based on the economic one, because all other types of capital can be converted into the economic one, which brings Bourdieu's theory back into the framework of Marxist economism. Fields are arenas in which participants clash over different types of capital, but they are also spaces of struggle for legitimacy and the right to monopolise. On the basis of insights into the relationships of gallerists, curators and critics with the work of artists belonging to the new artistic practice in Croatia in the late 1960s and 1970s, this article will examine the extent to which Marx's theses on productive and unproductive labour correlate to Bourdieu's concept of the artistic field and its capital, and how artistic products of the new artistic practice can justify their existence as products of productive labour.

KEYWORDS

Bourdieu, capital, Marx, unproductive labour, field, productive labour

Igor Loinjak

ODNOS RADA
I VRIJEDNOSTI U MARXOVU SUSTAVU
POLITIČKE EKONOMIJE

RELATIONSHIP BETWEEN
LABOUR AND VALUE IN MARX'S SYSTEM
OF POLITICAL ECONOMY

Karl Marx u svojim je djelima detaljno razvijao teoriju političke ekonomije čije su teze postale ishodišnom točkom za njegove brojne nastavljače, kao i za one teoretičare koji su se dijelom Marxovih teza koristili tek kao parafrazama u kontekstu vlastitih teorija. Na području marksističke analize kulture osobito mjesto pripada francuskom sociologu Pierreu Bourdieu. Bourdieu se nije bavio isključivo pitanjem tržišta, robe koja ga oblikuje i njezinom vrijednošću i razmjenom, nego je fokus stavio na pojam polja iscrpno analizirajući njegovu dinamiku i određujući esenciju odnosa koji djeluju unutar svakoga od njih.

Unutar teorije političke ekonomije Marx osobit naglasak stavlja na analizu odnosa između rada i vrijednosti te na definiciju pojma robe koja u konačnici određuje dinamiku tržišnog sustava. U ranom *Prilogu kritici političke ekonomije* pod robom je podrazumijevao bilo koju stvar koja je potrebna, korisna ili ugodna čovjeku za život.¹ Kasnije u *Kapitalu* zadržava ovo određenje navodeći da je roba „prije svega vanjski predmet, stvar koja svojim svojstvima zadovoljava ljudske potrebe ma koje vrste”.² Roba, dakle, u Marxovu smislu ne mora nužno biti upotrebno korisna, nego može zadovoljavati samo individualne potrebe pojedinca koje su bezinteresne u odnosu na robu koja je društveno korisna, poput odjevnih predmeta. Proizvod postaje robom onda kada se putem razmjene prenese na drugu osobu kojoj će služiti kao uporabna vrijednost. Određeni predmet dobiva vrijednost jedino ako se proizvodi za prodaju pa mu se na tržištu daje objektivna procjena koja ga u vidu novca uspoređuje s drugom tržišnom robom.³ Činjenica je stoga da vrijednost ne karakterizira predmet kao takav, nego je određena društvenim okolnostima u kojima se proizvodi i troši.⁴

U knjizi *Art and Value* Dave Beech detaljno analizira dimenziju vrijednosti u kontekstu umjetničkih djela. Beech ističe kako brojne i lijeve i desne ideologije umjetnička djela smatraju robom poput svake druge, ali da pri tome između njih postoje znatne razlike u shvaćanju pojma vrijednosti. Upravo su te razlike temeljna osnova njegova istraživanja. Beech je svjestan da umjetničko tržište komodificira umjetnička djela svodeći ih na tržišnu robu, ali da to ne znači da su, primjerice, Beethoven i Michelangelo, proizvođači svoja djela za prodaju i ostvarivanje profita, bili poduzetnici i kapitalisti.⁵ Nadalje piše kako se i djelatnost muzeja krajem prošloga stoljeća sve više približila gospodarskom sektoru turizma, ali da se umjetnici, koji proizvode umjetnička djela, nisu zbog toga počeli baviti tom djelatnošću i nisu na identičan način kao muzeji profesionalizirali vlastitu djelatnost.⁶ Vrijednosti umjetničkih djela i drugih predmeta namijenjenih tržištu, dakle, nije moguće jednoznačno izjednačavati i u skladu s tim umjetnike promatrati kao pandane poduzetnicima u kulturi. Prema Marxovu je shvaćanju glavni zadatak teorije vrijednosti bio teorijski shvatiti i objasniti proces izjednačavanja robā koji se realno odvija unutar tržišnih odnosa

In his writing, Karl Marx developed a detailed theory of political economy whose theses became the starting point for the numerous authors who have built upon his work, as well as for those theorists who used some of his theses only as paraphrases in the context of their own theories. In the field of Marxist cultural analysis, special place belongs to the French sociologist Pierre Bourdieu. Bourdieu was not concerned just with the question of the market, commodities that shape it, and their values and exchange, but put the focus on the concept of fields, comprehensively analysing their dynamics and determining the essence of relations that operate within each of them.

Within the theory of political economy, Marx placed special emphasis on the analysis of the relationship between labour and value, as well as on the definition of the concept of commodities which ultimately determines the dynamics of a market system. In his early *A Contribution to the Critique of Political Economy*, Marx understood commodity as any thing necessary, useful or pleasant in life.¹ Later on, in the *Capital*, he kept this definition and added that commodity was “in the first place, an object outside us, a thing that by its properties satisfies human wants of some sort or another.”² So, in Marx’s understanding, commodity does not necessarily have to serve a useful purpose, and can satisfy only the individual needs of a person, which are disinterested in relation to socially useful commodities, such as clothes. A product becomes a commodity when it is traded to another person who will use it as a use value. A particular object gains value only if it is produced for sale and is thus given an objective evaluation on the market that makes a monetary value comparison with other market commodities.³ It is therefore a fact that value does not characterise the object as such, but is determined by social circumstances in which the product is made and used.⁴

¹ Marx, *Prilog kritici političke ekonomije*, 29.

² Marx, *Kapital*, 11.

³ Rubin, *Ogledi o Marxovoj teoriji vrijednosti*, 72.

⁴ O odnosu proporcionalnosti između rada i vrijednosti robe detaljnije vidi u: Marx, *Prilog kritici političke ekonomije*, 40; Marx, *Kapital*, 14; Rubin, *Ogledi o Marxovoj teoriji vrijednosti*, 109–126.

⁵ Beech, *Art and Value*, 1–2 (prev. I. Loinjak).

⁶ Isto, 2.

⁷ Rubin, *Ogledi o Marxovoj teoriji vrijednosti*, 128.

u tijesnoj vezi s izjednačavanjem i raspodjelom društvenog rada u procesu proizvodnje, jer je Marx vrijednost shvaćao isključivo kao oblik društvenoga rada. U Marxovu sustavu vrijednosti, piše Isaak Iljič Rubin, nije bilo važno naći mjerilo kojim se određuje vrijednost, nego je bilo važnije objasniti proces izjednačavanja raznih vrsta roba. Upravo je u tome i ležao problem dotadašnjih teorija vrijednosti čiji su zagovornici tražili praktično mjerilo vrijednosti na temelju kojeg bi uspoređivali proizvode na tržištu. Nasuprot njima, Marx nije tražio izvanjsko mjerilo vrijednosti, nego njezin uzrok, točnije njezinu genezu i imanentnu prirodu: „*Uzročno proučavanje procesa izjednačavanja različitih robā i različitih oblika rada koji se realno odvijaju*, a ne pronalaženje praktičnog mjerila u svrhu njihova uspoređivanja—to je zadatak teorije vrijednosti.”⁷

In his book, *Art and Value*, Dave Beech gives a detailed analysis of the dimension of values in the context of works of art. Beech points out that many ideologies, both left and right, consider artworks to be commodities like any other, but that they differ significantly in their understanding of the notion of value. It is precisely those differences that form the basis for his research. Beech is aware that the art market commodifies artworks by reducing them to market goods, but that does not mean that artists such as Beethoven and Michelangelo, who made their art with the intention of selling it and making a profit, were entrepreneurs and capitalists.⁵ He goes on to say that, at the end of last century, museum activities increasingly approached the economic sector of tourism, but that does not mean that artists who produce works of art became tourist workers, nor that they professionalised their own activities in the same way as museums.⁶ The value of artworks and other objects intended for the market cannot be unequivocally equated, nor can artists consequently be considered counterparts of cultural entrepreneurs. According to Marx's understanding of the value theory, its main task is to theoretically comprehend and explain the process of the equalisation of commodities, which in reality takes place within market relations, in close connection with the equalisation and distribution of social labour in the process of production, because Marx understood value solely as a form of social labour. Within Marx's value system, writes Isaak Illich Rubin, the importance was not on finding a unit of measure which determines the value, but on explaining the process of equalisation of different types of commodities. Therein lay the problem of earlier theories of value whose proponents were looking for a practical measurement of value that could be used to compare market commodities. Unlike them, Marx was not looking for an external measure of value, but for its cause, or more precisely its genesis and immanent nature: “*The causal analysis of the actually realized processes of equalization of various commodities and various forms of labor*, and not the finding of practical standards for their comparison—this is the task of the theory of value.”⁷

Beech begins the first chapter of his book by referring to a very important study on the economy in art called *The Economic Laws of Art Production* (1924), written by Hubert Llewellyn Smith. In the study, Llewellyn Smith concludes that there is a pronounced tension between the production of artworks and that of other commodities for sale. One of the most important criteria in this process is the degree of exclusivity that is meant to be demonstrated by the possession of an object. Values that are attached to works of art, as well as to products of other, non-economic or not primarily economic activities—including the quality that differs from one work to another—are independent from the artwork's market price. Moreover, the community considers the non-market—meaning the social or symbolic value of an artwork—to be more important than its market value. Llewellyn Smith's theses run along the lines of Marx's distinction between the use- and exchange value. Marx pointed out that the usefulness of an object gives it its exchange

1
Marx, *Prilog kritici političke ekonomije*, 29.

2
Marx, *Kapital*, II.

3
Rubin, *Ogledi o Marxovoj teoriji vrijednosti*, 72.

4
For more details about the relation of proportionality between work and value of commodity, see: Marx, *Prilog kritici političke ekonomije*, 40; Marx, *Kapital*, 14; Rubin, *Ogledi o Marxovoj teoriji vrijednosti*, 109–126.

5
Beech, *Art and Value*, 1–2.

6
Ibid., 2.

7
Rubin, *Ogledi o Marxovoj teoriji vrijednosti*, 128.

Beech prvo poglavlje svoje knjige započinje pozivanjem na vrlo važnu studiju o ekonomiji u umjetnosti naslovljenoj *The Economic Laws of Art Production* (1924.) Huberta Llewellyna Smitha. U njoj Llewellyn Smith zaključuje kako između proizvodnje umjetnina te ostalih roba za prodaju postoji izražena napetost. Jedan od najvažnijih kriterija u tom procesu stupanj je ekskluzivnosti koji se namjerava iskazivati posjedovanjem djela. Vrijednosti koje su pridodane umjetničkim djelima, kao i proizvodima drugih neekonomskih ili ne primarno gospodarskih djelatnosti—uključujući i kvalitetu koja se razlikuje od djela do djela—neovisne su o tržišnoj cijeni umjetnine. Štoviše, netržišnu, odnosno društvenu ili simboličku vrijednost umjetničkoga djela zajednica smatra važnijom od one tržišne. Teze Llewellyna Smitha na tragu su Marxova razlikovanja uporabne i prometne vrijednosti. Marx ističe kako korisnost nekog predmeta istome daje uporabnu vrijednost koja se iskazuje trošenjem i predstavlja materijalni oblik bogatstva neovisan o njegovu društvenom obliku. Zato se ova vrsta vrijednosti nalazi izvan područja političke ekonomije. Bourdieuove su analize temeljene prvenstveno na promišljanju uporabne dimenzije vrijednosti umjetnosti, što predstavlja glavni aspekt distanciranja njegove teorije od one Marxove. Za razliku od uporabne, prometna se vrijednost manifestira kao društveno određenoje uporabnih vrijednosti te se izražava kroz radno vrijeme. Prometna se vrijednost iskazuje kao kvantitativni odnos, odnosno razmjer u kojem se uporabne vrijednosti jedne vrste razmjenjuju za uporabne vrijednosti druge vrste. Da bi uopće bilo moguće prometne vrijednosti mjeriti radnim vremenom, potrebno je razne vrste rada svesti na jednoobrazan rad u kojem se može govoriti tek o kvantitativnom, ali ne i kvalitativnom razlikovanju.⁸ Činjenica je kako se rad na proizvodnji umjetničkih i neekonomskih vrijednosti ne može po modelu jednoobraznosti izjednačiti s radom utrošenim za proizvodnju tržišne robe u užem smislu riječi jer umjetnički predmeti na drugačiji način ovise o logici tržišta negoli ostala roba. Naime, čin tržišne razmjene umjetnosti događa se kada tržišna vrijednost počne utjecati na važnije vrijednosti—one društvene, simboličke. Llewellyn Smith stoga zaključuje da umjetnička djela od drugih raskoši razlikuje činjenica što nije riječ samo o robi koju kupac traži da bi je posjedovao, nego i da sama potražnja i želja kupca za posjedovanjem ima određenu vrijednost ozakonjenu u logici raritetnosti.⁹

Govoriti o vrijednosti umjetničkoga djela, nadovezat će se Beech, ne pretpostavlja puko davanje vlastitoga pristanka uz djelo. Naprotiv, govoriti o vrijednosti umjetničkoga djela znači bez pretjerane sigurnosti nastaviti raspravljati o njegovoj kvaliteti te neprestano pred vlastitim stavovima naslućivati prizvuk neodređenosti.¹⁰ Potraga za novom vrijednošću umjetničkoga djela, koja ne uključuje jednostavan pristanak uz naučeni kvalitativni obrazac, put je prema afirmaciji simboličkoga kapitala koju tržišna vrijednost nikada ne može u potpunosti izraziti jer je ona neekonomičnoga karaktera. Simbolička vrijednost predstavlja onaj aspekt vrijednosti o kojem Marx u svojem sustavu političke ekonomije nije raspravljao. Upravo je ovaj aspekt političke ekonomije bio osobito poticajan Bourdieuu za oblikovanje vlastitoga sustava

value, which is expressed by spending and represents a material form of wealth independent of its social form. That is why this type of value falls outside the area of political economy. Bourdieu's analyses are primarily based on the consideration of the use dimension of the value of art, which represents the main aspect of distancing his theory from Marx. Unlike the use value, the exchange value is manifested as a social determination of use values, and is expressed in labour time. The exchange value is expressed as a quantitative relation, or rather the proportion in which use values of one kind are exchanged for use values of a different kind. In order for those exchange values to be measured in labour time, it is necessary to reduce different types of work to a uniform kind of labour in which we can only talk about quantitative, but not qualitative differentiation.⁸ The fact is that work which produces artistic and non-economic values cannot be equated according to the model of uniformity with the work that is geared towards producing market goods in the narrow sense of the word, because artworks depend on market logic in a different sense than other commodities. Namely, the act of the market exchange of art happens when market value starts to affect more important values—the social, symbolic ones. Llewellyn Smith therefore concludes that artworks differ from other luxuries in that the commodity is not merely sought after in order to possess it, but that the very demand and buyer's desire for possession have a certain value that is legalised in the logic of rarity.⁹

8 Rubin, *Ogledi o Marxovoj teoriji vrijednosti*, 33.

9 Beech, *Art and Value*, 37 (prev. I. Loinjak).

10 Isto, 40–41.

11 Isto, 225.

12 Bourdieu, *The Rules of Art*, 20–21 (prev. A. Delač, prema engl. prijevodu Susan Emanuel).

13 Isto, 24.

sociologije umjetnosti. Međutim, u Bourdieuovim analizama kulture njezina je društvena dimenzija postala dominantna te je gotovo u potpunosti istisnula onu ekonomsku. Iz toga razloga Beech priznaje da se u Bourdieuovu slučaju može govoriti o svojevrstnom obliku marksističke teorije, iako napominje da je marksizam u njegovu slučaju posve lišen ekonomske baze o kojoj bi trebao čvrsto ovisiti.¹¹

POJAM „POLJA” U MISLI PIERREA BOURDIEUA

U Bourdieuovu sustavu polje čini jedan od najvažnijih koncepata uz pomoć kojeg se objašnjava i tumači praksa robne i intelektualne razmjene unutar društva. Metodološku analizu polja Bourdieu započinje razmatranjem polja književnosti polazeći od romana *Sentimentalni odgoj* Gustava Flauberta. Bourdieu pokazuje kako je sentimentalno učenje glavnoga lika Fédéricka zapravo progresivno učenje o nespojivosti između svijeta umjetnosti i svijeta novca.¹² Lik Fédéricka utjelovljenje je čiste ljubavi prema umjetnosti nesvodive na novac ili neki drugi predmet buržoazijskog interesa. Ljubav je to koja nakon fascinacije djelom ne razmišlja o njegovoj prodaji i zaradi, nego svoje utemeljenje nalazi i zadržava unutar larpurlartističke ideologije.¹³

To speak about the value of a work of art, Beech goes on to say, does not imply just giving one's assent to that work. On the contrary, to speak about the value of an artwork means to continue discussing its quality without too much certainty, constantly sensing a note of indeterminacy in front of one's own opinions.¹⁰ Searching for a new value of artworks, one that does not include simply assenting to the learned qualitative form, represents the path toward the affirmation of symbolic capital whose non-economic character means that it can never be fully expressed by its market value. Symbolic value represents that aspect of value which Marx left out of his system of political economy. It was precisely this aspect of political economy that Bourdieu found especially stimulating for the development of his own system of the sociology of art. However, in Bourdieu's analyses of culture, it was its social dimension that became dominant and almost completely squeezed out the economic one. That is why Beech admits that, in Bourdieu's case, we can talk about a sort of Marxist theory, although he notes that his Marxism is completely devoid of the economic base it should be firmly dependant on.¹¹

THE CONCEPT OF "FIELDS" IN THE WORK OF PIERRE BOURDIEU

The concept of fields, which helps him explain and interpret the practice of commodity- and intellectual exchange within the society, is one of the most important notions in Bourdieu's system. Bourdieu began his methodological analysis of fields by considering the field of literature, starting from Gustave Flaubert's *Sentimental Education*. Bourdieu demonstrated how the sentimental education of the main character Fédérick is actually the progressive learning about the incompatibility between the worlds of art and money.¹² The character of Fédérick is the embodiment of pure love for art, which is not reducible to money or some other object of bourgeois interest. It is a love that, being fascinated by a work of art, does not think about selling it and making profit, but finds and maintains its foundation within the ideology of "art for art's sake."¹³

One component of a field are particular interests that maintain its dynamics so that each field is at the same time "a stage for the battle of interests and all fields presuppose the consensus of the battle participants about the roles in that fight."¹⁴ This thesis is founded on Weber's assumption that every social action is based on the interests of particular social actors, since nobody would take an active part in something that does not have material or ideal value, and does not immanently include a certain motive and profit. Aesthetic conflicts in the field of art as often as not have a political dimension, and are merely a "beautified" form of the fight to impose a dominant vision of social reality. Bourdieu therefore dismissed economy¹⁵ as the basis of field dynamics, setting up a foundation for elaborating the distinction between the artistic and economic field, which he understood as two opposites. In the artistic field, the economic interests are inverted because the emphasis

8

Rubin, *Ogledi o Marxovoj teoriji vrijednosti*, 33.

9

Beech, *Art and Value*, 37.

10

Ibid., 40–41.

11

Ibid., 225.

12

Bourdieu, *The Rules of Art*, 20–21.

13

Ibid., 24.

14

Fanuko, „Kulturni kapital i simbolička moć—tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije,” 15.

15

Beech, *Art and Value*, 225.

Sastavni dio polja partikularni su interesi koji održavaju njegovu dinamiku tako da je svako polje ujedno „pozornica borbe interesa i sva polja pretpostavljaju konsenzus sudionika borbe oko uloga u toj borbi”.¹⁴ U osnovi je ove teze Weberova pretpostavka kako je svaka društvena akcija zasnovana na interesima nekih društvenih aktera jer se nitko neće angažirati za nešto što nema ni materijalnu ni idealnu vrijednost te imanentno ne uključuje određeni motiv i profit. Estetski konflikti u polju umjetnosti nerijetko imaju političku dimenziju te su samo „uljepšani” oblik borbe za nametanje dominantne vizije društvene realnosti. Bourdieu zato odbacuje ekonomiju¹⁵ kao temelj dinamike polja postavljajući si osnove za razradu distinkcije između umjetničkoga i ekonomskog polja koja promatra kao dvije suprotnosti. U umjetničkom su polju izokrenuti ekonomski interesi jer se unutar njega naglašava bezinteresnost djelovanja. Ipak, bezinteresnost u umjetničkom polju podrazumijeva izostanak samo ekonomskih interesa, dok su oni društveni, ili kako Bourdieu piše simbolički, itekako prisutni.¹⁶

Polje se može shvatiti i kao imaginarni prostor u kojem se generira stvarna društvena moć. David Swartz u analizi Bourdieuove sociološke teorije *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* navodi četiri strukturalne značajke polja. Ona su prostori borbe za legitimitet i pravo na monopol, u njima postoji nejednaka distribucija relevantnih kapitala, svi akteri u polju podvrgavaju se temeljnim interesima polja te postoji prešutno slaganje oko vrijednosti uloga, a kao posljednja se karakteristika polja navodi zasnovanost na vlastitoj unutrašnjoj logici koja je nesvodiva na okolinu.¹⁷ Primjerice, Bourdieu smatra da ne postoje objektivni ekonomski uvjeti koji moraju biti zadovoljeni da bi se vodila bitka za stjecanje profita u polju umjetnosti jer ekonomska dobit nije primarni motiv bavljenja umjetnošću. Dobit ne može natjerati umjetnike na ustupke kojima bi osigurali bolju poziciju u polju u kojem djeluju. Financijska podrška ne pridonosi boljem statusu u polju, kao ni bržem stjecanju simboličkoga kapitala pod kojim se u ovom slučaju misli na priznanje kolega i ostalih nekompromitiranih i kompetentnih osoba. Ipak, i unutar tih polja postoje umjetnici koji u težnji za ekonomskim kapitalom svoju produkciju prilagođavaju zahtjevima publike i institucija koje ih pod svaku cijenu nastoje ozakoniti kako bi i same došle do kapitala, no rijetko se na taj način umjetnik i pisac dokopaju simboličkoga kapitala jer im njega može osigurati jedino priznanje kompetentnih kolega iz struke.

RAZNOVRSNOST KAPITALA

Kapital je u Bourdieuvu sustavu bitan jer utječe na dinamiku polja i društvenih odnosa. Uz kulturni kapital, koji uključuje jezične kompetencije, opću kulturnu svijest, estetske preferencije, informacije o školskom sustavu, obrazovne svjedodžbe i slično, Bourdieu navodi još ekonomski i socijalni. Trima vrstama kapitala Bourdieu, konačno, dodaje i simbolički kapital čije karakteristike poprimaju sva tri već navedena kada ih se percipira i prizna kao legitimne. Kapital postaje simboličan „jedino kada je nespoznat u svojoj proizvodnoj istini kao kapital i priznat kao legitiman i, s druge strane, da

is on the disinterestedness of actions. Still, disinterestedness in the artistic field implies only the absence of economic interests, while the social ones, or as Bourdieu calls them—symbolic interests—are very much present.”¹⁶

A field can also be conceived as an imaginary space in which real social power is generated. In his analysis of Bourdieu’s sociological theory, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*, David Swartz talks about four structural properties of fields. Fields are spaces of struggle for legitimation and the right to monopolise, they feature unequal distribution of relevant capitals, all actors in a field are subject to the field’s basic interests and there is an unspoken agreement on the values of roles, and the final characteristic of the field is that it is established on its own inner logic that cannot be reduced to the environment.¹⁷ For instance, Bourdieu does not believe that there are any objective economic conditions that must be satisfied in order to wage a struggle for profit in the field of art, because economic profit is not the primary motive for pursuing art. Profit cannot force artists to make concessions that would secure them a better position in the field they are active in. Financial support does not contribute to a better status in the field nor a faster acquisition of symbolic capital, which in this case means the acknowledgement of colleagues and other non-discredited and competent persons. Nevertheless, within those fields there still are artists who, in their desire for economic capital, adjust their production to the demands of the public and institutions which are trying to legalise them at any cost so that they themselves could acquire capital, but this is rarely the way in which artists and writers acquire symbolic capital because it can only be secured by the acknowledgement of competent colleagues from the same profession.

¹⁴ Fanuko, „Kulturni kapital i simbolička moć—tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije”, 15.

¹⁵ Beech, *Art and Value*, 225 (prev. I. Loinjak).

¹⁶ Fanuko, „Kulturni kapital i simbolička moć—tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije”, 16.

¹⁷ Swartz, *Culture and Power*, 123–129.

¹⁸ Fanuko, „Kulturni kapital i simbolička moć—tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije”, 17.

¹⁹ „Bourdieuov koncept kapitala još je jedna provokacija. Premda dolazi od Marxa i premda se Bourdieu usredotočuje na moć i dominaciju, njegovo shvaćanje kapitala nije zasnovano na marksističkoj ideji eksploatacije kao izvlačenja viška vrijednosti. Bourdieu razmatra daleko širi dijapazon tipova rada (socijalni, kulturni, politički, religijski, obiteljski, da spomenemo samo neke) koji čine resurse moći i koji se pod određenim uvjetima mogu konvertirati jedan u drugi.” *Isto*, 18.

²⁰ Bourdieu, *Pravila umjetnosti*, 323. Preuzeto iz: Birešev, „Polje književne proizvodnje: Sociološki imperijalizam ili estetizacija sociologije?”, 191.

je taj čin (lažnog) spoznavanja i priznanja čin praktične spoznaje koji nikako ne znači da je spoznati i priznati objekt postavljen kao objekt”.¹⁶ Premda idejno utemeljen na Marxovim tezama, Bourdieuov koncept kapitala ne slijedi doslovno Marxovu ideju eksploatacije viška vrijednosti.¹⁹ U osnovi svih kapitala stoji ekonomski kapital jer se svaki drugi kapital može konvertirati u njega, što je Bourdieuu onemogućavalo da svoju teoriju strogo distancira od natruha ekonomizma proizašlog iz marksističkih uvjerenja.

Simbolički je kapital jednako važan kao i ekonomski jer se svaka aktivnost, a napose ona ekonomska, mora predstaviti kao legitimna, u simboličkom obliku. Autonomiji polja pridonosi skupina pojedinaca specijalista čija je zadaća nadzirati, razvijati i prenositi statusnu kulturu. Kada piše o onima koji proizvode umjetnička djela, Bourdieu češće govori o proizvođačima nego o umjetnicima jer „proizvođač vrijednosti umjetničkog djela nije umjetnik nego polje proizvodnje kao svijet vjerovanja koji proizvodi vrijednost umjetničkog djela kao *fetiša*, stvarajući vjerovanje u stvaralačku moć umjetnika”.²⁰ Proizvođači su specijalisti, no i između njih postoji antagonistički odnos između dominantne i podčinjene klase koji je osnova sukoba. Neprestani sukob između etabliranih aktera i pridošlica doprinosi vitalnosti polja. Pri tome oni koji imaju veću statusnu moć nastoje u potpunosti monopolizirati specifični kapital polja služeći se strategijom konzervacije i braneći svoje dogme. Nasuprot njima, akteri koji imaju manje kapitala, pridošlice/podređeni, skloniji su subverzivnim strategijama.

16 Fanuko, „Kulturni kapital i simbolička moć—tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije,” 16.

17 Swartz, *Culture and Power*, 123–129.

18 Cited from: Fanuko, „Kulturni kapital i simbolička moć—tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije,” 17.

19 „Bourdieu’s concept of capital is another provocation. Although it follows from Marx, and although Bourdieu focuses on power and dominance, his understanding of capital is not based on the Marxist idea of exploitation as the extraction of surplus value. Bourdieu considers a much wider diapason of types of labour (social, cultural, political, religious, family, to mention just a few) which constitute the resources of power and which, under certain conditions, can be converted into one another.” *Ibid.*, 18.

20 Bourdieu, *The Rules of Art*, 229.

21 *Ibid.*, 111.

DIVERSITY OF CAPITALS

In Bourdieu’s system, capital is important because it affects the dynamics of fields and social relations. In addition to cultural capital, which includes linguistic competencies, general cultural awareness, aesthetic preferences, information on the education system, educational qualifications etc., Bourdieu also names economic and social capital. To these three types of capital, Bourdieu further adds symbolic capital whose characteristics assume all of the three already mentioned when they are perceived and recognised as legitimate. Capital becomes symbolic “only when it is mis-recognised in its arbitrary truth as capital and recognised as legitimate and, on the other hand, that this act of (false) knowledge and recognition is an act of practical knowledge which in no way implies that the object known and recognised be posited as object.”¹⁸ Although ideologically based on Marx’s theses, Bourdieu’s concept of capital does not literally follow Marx’s idea of exploitation of surplus value.¹⁹ At the heart of all capital lies economic capital, because all other types can be converted into it. This prevented Bourdieu from completely distancing his theory from the tinges of economism that are derived from Marxist beliefs.

Symbolic capital is just as important as the economic one because every activity, and especially economic activity, must present itself as legitimate, in the symbolic form. The autonomy of fields is helped along by a group of individuals-specialists whose task is to monitor, develop and transfer status culture. When writing about those who produce works of art, Bourdieu talks about producers more often than artists because the “producer of the value of the work of art is not the artist but the field of production as a universe of belief which produces the value of the work of art as a *fetish* by producing the belief in the creative power of the artist.”²⁰ Creators are specialists, but even among them there is the antagonistic relationship between the dominant and dominated class that forms the basis of conflict. Constant struggle between the established actors and newcomers contributes to the vitality of the field. In the process, those with more status power try to completely monopolise the specific capital of the field by using the strategy of conservation and defending their dogmas. On the other hand, actors who have less capital, newcomers/subordinates, are more prone to using subversive strategies.

The great artistic revolutions are never the act of members of the dominant social structure, who have no quarrel with the existing order.²¹ Decadent writers, for instance, often came from the working class or the *petite bourgeoisie*, but were not so endowed with cultural capital as the members of *grande bourgeoisie*, which often stemmed from the possibility of getting an education. Another factor that contributed to changes in the field is the growth of the market, which determines its vitality to a large degree. After breaking with the ideals of the *Académie* and the demands of the bourgeoisies, some French painters from the second half of the 19th century were aided in their ethical and aesthetic

Velike umjetničke revolucije nikada nisu čin pripadnika dominantne društvene strukture jer oni nemaju nikakvih problema s postojećim poretom.²¹ Dekadentni su pisci, primjerice, često dolazili iz radničke klase ili su pripadali sitnoj buržoaziji, ali nisu u tolikoj mjeri bili obdareni kulturnim kapitalom kao primjerice pripadnici krupne buržoazije, na što je uvelike utjecala mogućnost stjecanja obrazovanja. Doprinos promjenama u polju dao je i rast tržišta budući da ono uvelike određuje njegovu životnost. Raskrstivši s idealima akademije i zahtjevima buržoazijskog staleža, dijelu slikara druge polovice 19. stoljeća u Francuskoj je u radu na etičkoj i estetskoj preobrazbi pomogla ideja umjetnosti radi umjetnosti koja je uvela nove zakone u ekonomiju simboličkih vrijednosti umjetnina.²² Time je njihova dugotrajna težnja za oslobođenjem od čak i najneutralnijeg i najeklektičnijeg pokroviteljstva otkrila mogućnost i pokazala nužnost oblikovanja kulturne produkcije koja u sebi nosi načelo vlastitoga postojanja oslobođenog od vanjskih utjecaja i zabrana.

Na jednom kraju umjetničkog polja stoji neprofiterska ekonomija čiste umjetnosti utemeljena na priznavanju vrijednosti bezinteresnosti iz koje izostaje komercijalna i ekonomska dobit koju je moguće osigurati u kratkom roku. Ovakva je kulturna proizvodnja, koja ne može priznati nikakvu drugu potražnju doli one koju sama može stvoriti, dugoročno usmjerena na akumulaciju simboličkoga kapitala što joj pod određenim uvjetima u budućnosti osigurava ekonomsku dobit. Nasuprot spomenutoj proizvodnji stoji ekonomska logika umjetničke industrije koja prioritet daje distribuciji i privremenom uspjehu te se zadovoljava prilagođavanjem postojećoj potražnji klijentele. Legitimna je akumulacija kapitala, kako za autora i kritičara tako i za kustosa, izdavača ili redatelja, rad na oblikovanju prepoznatljivoga imena koje je temelj posvećenosti u polju, a posvećenost imena implicira moć posvećenja predmeta i ljudi putem znaka ili potpisa, što u konačnici pridonosi ostvarivanju profita.²³ Posvećeni autori nastoje nametnuti svoju dominaciju u polju u kojem djeluju jer je njihova tendencija ulazak na tržište. Rješenja koja daju postaju sve češća i prihvatljivija jer neprestano susretanje s njima zamjenjuje proces dugotrajnoga upoznavanja kroz institucionalni okvir. Ne treba zanemariti da uz umjetnike postoje i drugi akteri unutar umjetničkoga polja koji pomažu otkriti i posvetiti umjetnika ili pak čuvati status postojećih valorizacija, a to su kritičari, pisci predgovora i uvodnika, galeristi, kustosi. Galerist je, primjerice, osoba koja je neotuđiva od polja i u Marxovu smislu ima ulogu kapitalista. Kapitalist iskorištava djelo umjetnika, ali je ujedno osoba koja stavljajući djelo na tržište podiže njegovu simboličku vrijednost putem izložbi i njegove prisutnosti na tržištu, čime osigurava njegovu autoru posvećenje, a „posvećenost će biti veća, što je posvećeniji sam trgovac”, ističe Bourdieu.²⁴

transformation by the idea of art for art's sake, which introduced new laws in the economy of the symbolic values of artwork.²² Thus their long-time desire for liberation from even the most neutral and eclectic patronage revealed the possibility and demonstrated the necessity of shaping the cultural production, which carries within itself the principle of its own existence freed from external influences and prohibitions.

At one end of the artistic field is the non-profiteering economy of pure art based on the recognition of the value of disinterestedness, which is characterised by the absence of commercial and economic profit that can be secured in a short period of time. The long-term focus of such cultural production, which cannot recognise any other demand than the one it can create itself, is the accumulation of symbolic capital that, under certain conditions, ensures some future economic profit. Standing counter to such production is the economic logic of the art industry which prioritises distribution and temporary success, and is satisfied with adjusting to the clients' existing demand. Legitimate accumulation of capital for both authors and critics, curators, publishers and directors, means working on the development of a recognisable name that is the basis of consecration in the field, and the consecration of the name implies the power of consecrating objects and people through a sign or signature, which ultimately contributes to making a profit.²³ Consecrated authors try to assert their dominance in the field in which they are active because their tendency is to enter the market. The solutions they provide become more frequent and better accepted with each passing day because constant contact with them replaces the process of lengthy familiarisation through the institutional framework. One should not ignore the fact that, in addition to artists, there are other actors within the artistic field who help to discover and consecrate artists or preserve the status of existing valorisations, and these are critics, writers of introductions and forewords, gallerists and curators. A gallerist, for example, is a person who is inalienable from the field and who plays the role of the capitalist in the Marxist sense. A capitalist exploits the work of artists, but at the same time is a person who, by placing the art on the market, raises its symbolic value through exhibitions and its presence on the market which ensures that its author is consecrated, and “the consecration will be greater the more consecrated the merchant himself is,” according to Bourdieu.²⁴

21

Bourdieu, *The Rules of Art*, 111 (prev. A. Delač, prema engl. prijevodu Susan Emanuel).

22

Isto, 136.

23

Bourdieu, *Distinkcija—društvena kritika suđenja*, 29.

24

Bourdieu, *The Rules of Art*, 167–168 (prev. A. Delač, prema engl. prijevodu Susan Emanuel).

25

Cvetkova, „Otkup 1976. — Na izložbi u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu oko 300 radova”.

26

Cvetkova, „Umjetnik je osjetljiv cvijet”.

OD SAMOUPRAVNOG SOCIJALIZMA
DO TRŽIŠNOG GOSPODARSTVA – PRIMJER
HRVATSKE SREDINEFROM SELF-MANAGING
SOCIALISM TO MARKET ECONOMY –
EXAMPLE OF CROATIA

U SFRJ je unatoč modelu društvenog samoupravljanja bilo uvažavanja nekih segmenata tržišne privrede. Međutim, tržišni sustav na području umjetnosti nije postojao pa tržište unutar polja umjetnosti nije moglo igrati bitnu ulogu i usmjeravati razvoj umjetničke prakse. Otkup umjetnina uglavnom je financirala država. Budući da je država u tom slučaju generirala tržišne odnose, njezine su kulturne institucije i kustosi koji su u njima radili oblikovali platformu na kojoj se manifestirala dinamika umjetničkog polja. Tomu svjedoče i redovite izložbe otkupnih radova. Guido Quien, član komisije za otkup 1976., u predgovoru iz kataloga zaključio kako u SFRJ ne postoji živo tržište umjetnina pa se ovakvim direktnim poticajima države razvoju umjetničkoga stvaralaštva nastoji „bar djelomično, sanirati nesrazmjere, poboljšati društveni položaj umjetnika, a to istovremeno znači stvoriti povoljnije uvjete za umjetnost”.²⁵ Iduće se godine u *Večernjem listu* objavljivao niz tekstova u tematskom bloku „Likovni umjetnici i ustavna transformacija” u kojima je Elena Cvetkova razmatrala tadašnje stanje likovnosti. Ona na jednom mjestu zaključuje kako umjetnik mora moći javno izlagati bez posredništva institucija ili nekog drugog subjekta jer „svaka obaveza da nastupa posredstvom nekih institucija ili na unaprijed utvrđeni jedini način prije svega je protuustavna a i pogubna za one osjetljive likovne izdanke koji ne ulaze u „kriterij” posredničkog sistema vrednovanja”.²⁶ U kontekstu ovog zapažanja Cvetkova aktere umjetničkog polja svodi samo na umjetnike i njihovo djelo zanemarujući čitav niz djelatnika koji sudjeluju u posredničkom odnosu plasmana djela i oblikovanja njegove vrijednosti, a među njima su kustosi i galeristi. U konstelaciji kakvu traži Cvetkova umjetničko djelo uvijek predstavlja produkt neproizvodnoga rada.

In spite of its model of social self-management, The Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRY) allowed for some segments of market economy. However, there was no market system in the field of art, which meant that the market could not play an important role nor guide the development of artistic practice. Acquisition of art was mostly financed by the state. The fact that market relations were generated by the state meant that its cultural institutions and the curators who were employed there shaped the platform for the manifestation of art field dynamic. This is also attested by regular exhibitions of acquired artworks. Guido Quien, a member of the acquisition commission in 1976, concluded in the foreword for a catalogue that, since there was no art market in SFRY, the state tried to use such direct incentives for the development of artistic creative endeavours in order to “at least partly, decrease the disparity and improve the social standing of artists, which would simultaneously create more favourable conditions for art.”²⁵ The following year, the *Večernji list* newspaper published a series of texts in the thematic block “Visual artists and constitutional transformation,” in which Elena Cvetkova reflected on the contemporary state of visual arts. At one point she concluded that artists must be able to publicly exhibit their work without the intermediacy of institutions or some other subject because “all obligations to act through some institutions or in a single, predetermined way was first of all unconstitutional, but also pernicious for those sensitive visual arts sprouts that are not included in the ‘criterion’ of the intermediary system of evaluation.”²⁶ In the context of this observation, Cvetkova reduced the actors in the art field only to artists and their work, thereby ignoring a whole number of professionals who participate in the intermediary relationship between the placement of an artwork and the determination of its value, and who include curators and gallerists. In the constellation envisioned by Cvetkova, a work of art always represents the product of non-productive labour.

In mid-1960s, there were two trends that crystallised among Croatian curators and critics—the one whose proponents preferred the classic approach based on tradition and artisanal approach as the determinant of value (Elena Cvetkova, Josip Depolo, Vladimir Maleković, Matko Pejić, Josip Škunca), and the other, progressive orientation that was mostly advocated by younger critics (Nena Baljković Dimitrijević, Ida Biard, Ješa Denegri, Želimir Košćević, Zvonko Maković, Davor Matičević, Marijan Susovski), who used their writing to fight for the affirmation of the new artistic practice and contemporary artistic tendencies within the socialist system.²⁷ At the time, there were only a few places opened to new artistic attitudes; chief among them were definitely student centres, which represented oases of artistic freedom and cult places whose imperative was to foster different forms of the new practice and

22

Ibid., 136.

23

Bourdieu, *Distinkcija—društvena kritika suđenja*, 29.

24

Bourdieu, *The Rules of Art*, 167–168.

25

Cvetkova, “Otkup 1976.—Na izložbi u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu oko 300 radova.”

26

Cvetkova, “Umjetnik je osjetljiv cvijet.”

27

Galjer, “Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća,” 219–226.

Među hrvatskim kustosima i kritičarima već se od sredine šezdesetih godina izdvajaju dva usmjerenja—ono čiji su pobornici preferirali klasičan pristup utemeljen na tradiciji i zanatskom metju kao vrijednosnoj odrednici (Elena Cvetkova, Josip Depolo, Vladimir Maleković, Matko Pejić, Josip Škunca) te drugo progresivno usmjerenje koje su zastupali mahom mlađi kritičari (Nena Baljković Dimitrijević, Ida Biard, Ješa Denegri, Želimir Koščević, Zvonko Maković, Davor Matičević, Marijan Susovski) boreći se putem svojih tekstova za afirmaciju nove umjetničke prakse i suvremenih umjetničkih stremljenja unutar socijalističkoga uređenja.²⁷ U to su doba postojala rijetka mjesta otvorena novim umjetničkim pogledima. Među njima se svakako izdvajaju studentski centri koji su bili oaze umjetničke slobode i kulturna mjesta gdje je imperativ bio poticanje raznih oblika nove prakse i umjetničke alternative. Zagrebačka Galerija Studentskog centra na čelu s voditeljem Želimirom Koščevićem imala je osobit značaj.²⁸ Alternativna je scena u to doba bila moguća zbog relativne kulturne i umjetničke autonomije kulturnih centara, jer se mladi okupljeni na za to predviđenim mjestima nisu smatrali opasnim za režim. Dakle, subverzivni je učinak alternativne umjetničke scene društveno bio ograničen. Prema mišljenju Dejana Kršića, alternativna je kultura u tim okolnostima bila moguća jer je tada još uvijek bilo „alternativnih ideja pre/uređenja društva, ideja alternativne politike”.²⁹

U zemlji u kojoj je kultura bila uglavnom financirana državnim novcem kritička je pozicija umjetničke prakse bila moguća jer je djelomično odgovarala državnom aparatu. Službena je socijalistička politika blagonaklono gledala na začetke antiburžoazijskog i antikapitalističkog stava raširenog među mlađim umjetnicima: „Njihovo bojno polje”, piše Ivana Bago, „bila je prije svega sama umjetnost kao buržoaska institucija—transformacija društva odvijala se tako posredno, putem transformacije umjetnosti i kulture koja je još uvijek počivala na ostacima buržoaskog društva.”³⁰ Ipak, antiinstitucionalni karakter novih umjetničkih pristupa bio je kratkog daha. Već u sljedećem desetljeću djela su nove umjetnosti postala aspektom službene umjetničke scene.³¹ Njihovoj je historizaciji uvelike pomogao Marijan Susovski izložbama *Nova umjetnička praksa*³² (GSU, 1978.) i *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*³³ (GSU, 1982.). Zahvaljujući ovim antologijskim izložbama i kustosima koji su se aktivno zalagali za promociju vrijednosti i adekvatno priznanje nove umjetnosti, umjetnici i djela nove umjetničke prakse i srodnih umjetničkih strategija stekli su veliki simbolički kapital koji se zbog nepostojanja kapitalistički uređenog tržišta umjetnina i privatnoga galerijskog sustava još uvijek nije mogao adekvatno konvertirati u ekonomski kapital kako za galeriste tako ni za umjetnike. Raspadom SFRJ i osamostaljenjem Republike Hrvatske samoupravni je socijalistički privredni sustav zamijenjen tržišnim gospodarstvom. Unatoč tome, tržište umjetnina nije doživjelo znatnije pomake prvenstveno zato što nije došlo do oblikovanja stabilnoga galerijskog sustava u kojem bi galeristi imali ulogu kapitalista i aktivno posredovali u prodaji umjetničkih djela. Posrednička je uloga najvećim dijelom ostala u rukama institucija i njihovih kustosa koji su nastavili njegovati i povećavati simbolički kapital

artistic alternative. The Zagreb Student Center Gallery, led by Želimir Koščević, was particularly significant.²⁸ The alternative scene at the time was made possible by the relative cultural and artistic autonomy of cultural centres, because young people who gathered in such places were not considered dangerous for the regime. Consequently, the subversive effect of the alternative artistic scene was socially limited. According to Dejan Kršić, alternative culture was possible because the circumstances still allowed for “alternative ideas of re/organising the society, ideas of alternative politics.”²⁹

27

Galjer, „Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća”, 219–226.

28

Glavan, *Galerija SC—40 godina*, 11–49.

29

Kršić, „Alter-native”, 216.

30

Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe”, 241.

31

Dedić, *Utopijski prostori umjetnosti i teorije posle 1960.*, 110–120.

32

Susovski, *Nova umjetnička praksa 1966.–1978.*

33

Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina.*

umjetnicima koji su ga već ranije stekli. Premda su snažniji galeristi bili prava rijetkost, pojavila se, međutim, nekolicina kolekcionara koji su kupovinom i promocijom umjetničkih djela paralelno snažili simbolički kapital umjetnika te razvijali uvjete za akumulaciju viška kapitala za sebe, prvenstveno onog ekonomskog. Među njima se osobito ističu Marinko Sudac i Tomislav Kličko. Fokusiran isključivo na avangarde umjetničke pojave, Sudac je pokrenuo virtualni Muzej avangarde (Avantgarde Museum) u sklopu kojeg uz pomoć kustosa poput Ješe Denegrija, Branka Franceschija, Želimira Košćevića i drugih stručnjaka za avangardnu i neoavangardnu umjetnost provodi projekte kojima je cilj dodatno istražiti i valorizacijski pozicionirati avangardnu tradiciju istočne Europe na stručnoj i tržišnoj osnovi. Za razliku od Sudca koji sabire isključivo avangardnu i neoavangardnu umjetnost, Kličko se posvetio i suvremenoj hrvatskoj umjetnosti, premda u njegovoj zbirci postoji pozamašan broj primjeraka nastalih na tragu avangardnih istraživanja u slikarstvu. Kuća za ljude i umjetnost Lauba prostor je koji Kličku služi kako bi prezentirao djela iz vlastite kolekcije, ali i djelomično utjecao na podizanje simboličkoga kapitala umjetnicima čija djela otkupljuje ne bi li konačno i sam na temelju njih proizveo višak vrijednosti učinivši umjetnike čija djela kupuje proizvodnim radnicima u Marxovu smislu.

In the country whose culture was mostly funded by the state, critical position of the artistic practice was possible because it partially suited the state apparatus. Official socialist politics looked kindly on the beginnings of anti-bourgeois and anti-capitalist attitude prevalent among young artists: “Their battlefield,” writes Ivana Bago, “was primarily art itself as a bourgeois institution—the transformation of the society took place gradually, through the transformation of art and culture which still rested on the remains of bourgeois society.”³⁰ Still, anti-institutional character of all new artistic approaches was short-lived. Already in the next decade, works of the new art became an aspect of the official art scene.³¹ Their historization was largely helped along by Marijan Susovski and the exhibitions *The New Artistic Practice*³² (GSU, 1978) and *Innovations in Croatian Art of the Seventies*³³ (GSU, 1982). Thanks to these anthological exhibitions and the curators who actively advocated for the promotion of values and adequate recognition of the new art, artists and artworks of the New Artistic Practice and similar artistic strategies acquired a large symbolic capital which, due to the absence of a capitalist art market and a private gallery system, still could not be adequately converted into economic capital, neither by gallerists nor artists. With the breakup of the SFRY and the independence of the Republic of Croatia, self-managing socialist economic system was replaced by market economy. In spite of that, the art market did not experience more significant changes, primarily because there was never a stable gallery system in which gallerists would play the role of capitalists and be active as intermediaries in the acquisitions of artworks. The intermediary role was mostly left in the hands of institutions and their curators, who continued to foster and build up the symbolic capital of artists who already had it. Although powerful gallerists were very rare, there were a few collectors who, by buying and promoting artworks, simultaneously strengthened the symbolic capital of artists and prepared conditions for their own accumulation of surplus capital, primarily economic capital. Chief among them are Marinko Sudac and Tomislav Kličko. Focused exclusively on avant-garde artistic practices, Sudac established the virtual *Avantgarde Museum* through which, with the help of curators like Ješa Denegri, Branko Franceschi, Želimir Košćević and other experts on the avant-garde and neo-avant-garde art, he has been carrying out projects whose goal is to further explore and position with regard to its value the avant-garde tradition of Eastern Europe on the professional and market basis. Unlike Sudac who exclusively collects avant-garde and neo-avant-garde art, Kličko has also focused on contemporary Croatian art, even though his collection features a considerable number of pieces created along the lines of avant-garde investigations in visual arts. The Lauba House for Art and People is the space Kličko uses to present artworks from his own collection, but also to partly influence the increase of symbolic capital of artists whose work he has been buying. That artwork will ultimately serve to produce surplus value for himself, thus turning those artists into productive workers in the Marxist sense.

28

Glavan, *Galerija SC—40 godina*, 11–49.

29

Kršić, “Alter-native,” 216.

30

Bago, “Dematerijalizacija i politizacija izložbe,” 241.

31

Dedić, *Utopijski prostori umjetnosti i teorije posle 1960.*, 110–120.

32

Susovski, *Nova umjetnička praksa 1966.–1978.*

33

Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina.*

ZAKLJUČAK

Na temelju Marxove analize proizvodnog i neproizvodnog rada može se zaključiti kako je uvjet za mogućnost ovoga razlikovanja postojanje kapitalističkog sustava proizvodnje i tržišta. Da bi umjetnička djelatnost bila tretirana kao proizvodni rad kojim se ostvaruje višak vrijednosti za kapitalista, umjetničko polje mora biti tržišno organizirano. U SFRJ tržište bazirano na kapitalističkom načelu razmjene roba nije postojalo, nego je bilo utemeljeno na načelima samoupravnog socijalizma. Unutar umjetničkoga polja postojao je stoga skućeni prostor za privatne galeriste koji bi kao punokrvni kapitalisti posredovali u prodaji umjetničkih djela proizvodeći višak vrijednosti za sebe. Međutim, kustosi i kritičari zaposleni u državnim institucijama poticali su zajedno s umjetnicima dinamiku polja zalažući se za jačanje simboličke vrijednosti onih umjetnika čiju su praksu smatrali dostojnim primjerom vrijedne umjetnosti. Uz tradicionalistički orijentirane kritičare, krajem šezdesetih godina počeo je jačati utjecaj kritičara koji su promovirali djela umjetnika nove umjetničke prakse i sličnih pojava povećavajući njihov simbolički kapital, stvarajući time uvjete da u trenutku prijelaza iz socijalističkoga u tržišno gospodarstvo simbolički kapital bude konvertiran u ekonomski i tako na monetarnoj razini dovede do stvaranja viška vrijednosti akumuliranog u obliku kapitala. Na taj su način neki umjetnici nove umjetničke prakse postali proizvodni radnici za galeriste poput Sudca i Klička koji su nastavili snažiti njihov simbolički kapital te shodno tome povećavati onaj ekonomski.

•

CONCLUSION

Marx's analysis of productive and non-productive labour leads to the conclusion that the condition for the possibility of such differentiation is the existence of the capitalist system of production and markets. In order for artistic activities to be treated as productive labour that produces surplus value for the capitalist, the art field must be organised according to market principles. The market in SFRY was not based on the capitalist principle of exchange of goods, but on the tenets of self-managing socialism. Therefore, its art field had only limited room for private gallerists to act as full-fledged capitalists and mediate in the sale of artworks, thus also producing surplus value for themselves. However, curators and critics employed by state institutions, together with artists, stimulated the field's dynamic by advocating for an increase in the symbolic value of those artists whose work they considered a worthy example of valuable art. In addition to the traditionally-oriented critics, the late 1960s witnessed the increased influence of critics who promoted the work of artists from the New Artistic Practices and similar phenomena. This boosted the artists' symbolic capital and created conditions for that capital to be converted into the economic one at the moment of transition from the socialist to market economy which, on the monetary level, led to the creation of surplus value that was accumulated in the form of capital. In this way, some of the artists of the new artistic practice became productive workers for gallerists like Sudac and Kličko, who continued to strengthen their symbolic capital and, consequently, increase the economic one as well.

•

POPIS LITERATURE / BIBLIOGRAPHY

Bago, Ivana. „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća” [Dematerialization and Politicization of the Exhibition: Examples of Curatorial Practice as Anticapitalist Institutional Critique in Yugoslavia During the 1960s and 1970s]. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36 (2012.): 235–248.

Beech, Dave. *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Leiden/Boston: Brill, 2015.

Birešev, Ana. „Polje književne proizvodnje: Sociološki imperijalizam ili estetizacija sociologije?” [The Field of Literary Production: Sociological Imperialism or Aestheticization of Sociology?]. *Filozofija i društvo* 32 (2007.): 177–211.

Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Prijevod/Translation: Susan Emanuel. Stanford, California: Stanford University Press, 1995. [1992.]

_____. *Distinkcija—društvena kritika suđenja*. [Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste]. Prijevod/Translation: Jagoda Milinković. Zagreb: Antibarabus, 2011. [1979.]

E[lena]. C[vetkova]. „Otkup 1976. — Na izložbi u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu oko 300 radova” [Acquisition of 1976—Around 300 Artworks at the Exhibition in the Art Pavilion in Zagreb]. *Večernji list*, 4. veljače 1977/February 4, 1977.

_____. „Umjetnik je osjetljiv cvijet” [An Artist is a Delicate Flower]. *Večernji list*, 25. studenoga 1977/November 25, 1977.

Fanuko, Nenad. „Kulturni kapital i simbolička moć—tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije” [Cultural Capital and Symbolic Power: The Three Aspects of Bourdieu's Theory of Ideology]. *Školski vjesnik* 1/2 (2008.): 7–41.

Dedić, Nikola. *Utopijski prostori umjetnosti i teorije posle 1960* [Utopian Spaces of Art and Theory after 1960]. Beograd: ATOČA, 2009.

Galjer, Jasna. „Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća” [Criticism in Action in the Croatian Art of the 1960s and 1970s]. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36 (2012.): 219–226.

Glavan, Darko. *Galerija SC—40 godina* [Students' Centre Gallery: 40 years]. Zagreb: Studentski centar u Zagrebu, 2005.

Kršić, Dejan. „Alter-native”. *Reč* 62/8 (ožujak/March 2001.): 209–217.

Marx, Karl. *Kapital—kritika političke ekonomije (izbor)* [Capital. A Critique of Political Economy]. Prijevod/Translation: Moša Pijade, Rodoljub Čolaković. Zagreb: Školska knjiga, 1975. [1867.]

_____. *Prilog kritici političke ekonomije* [A Contribution to the Critique of Political Economy]. Prijevod/Translation: Moša Pijade, Mara Fran, Miloš Sofrenović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1985. [1859.]

Rubin, Isaak I. *Ogledi o Marxovoj teoriji vrijednosti* [Essays on Marx's Theory of Value]. Prijevod/Translation: Milenko Popović. Zagreb: Stvarnost, 1978. [1928.]

Susovski, Marijan, ur./ed. *Nova umjetnička praksa 1966.–1978.: dokumenti 3–6* [The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978: Documents 3–6], katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb: GSU, 1978.

_____. *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina* [Innovations in Croatian Art in the 1970s], katalog izložbe/exhibition catalogue. Zagreb: GSU, 1982.

Swartz, David. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1997.

