

# Spôsoby produkcie

Terry Smith

„Revolučnú predstavivosť máta príznak: fantóm produkcie. Všade podnecuje nespútaný romantizmus produktivity. Kritická teória *spôsobu* produkcie sa nedotýka *princípu* produkcie. Všetky pojmy, ktoré artikuluje, podávajú len dialektickú a historickú genealógiu *obsahov* produkcie, ale produkciu ako *formu* si nevyšmávajú. Kritika kapitalistického spôsobu produkcie posúva tieto zidealizovanú formu znovu do popredia.“

Ešte si viem vybaviť vzrušenie, ktoré som v roku 1980 pocítoval pri čítaní týchto slov, efektného úvodu knihy *Zrkadlo produkcie* Jeana Baudrillarda (1975, s. 17). Ekonomická základňa – „nespútaný romantizmus“? *Iba* dialektický, *iba* historický materializmus? Čo to znamená? Čo by mohlo byť podstatnejšie ako tieto materializmy? A *Iba* obsah, akoby forma nebola jeho následkom, akoby forma bola rovnako mocná, či dokonca mocnejšia, vracajúca sa ako akási nepreniknuteľná ideálnosť, ktorá je príčinou samotnej produktivity? Ako som čítal ďalej, počítačný šok vystriedal vzrastajúci úžas a zablbesky poznanie, že, *môj bože! je to len čiastočná pravda*; a nato pomaly – obrovský odpor spojený s ohromnou rýchlosťou – ohlušujúci tresk, prudké pohyby a blesková zmena paradigmaty.

O čo tu šlo? Prečo bola myšlienka produkcie taká kľúčová pre kritické, radikálne – alebo, aký mohol povedať Baudrillard po máji 1968 – „revolučné“ myslenie? Alebo konkrétnejšie, ako sa toto hlboké sprobenatizovanie kľúčového pojmu prejavilo v kritických, radikálnych, „revolučných“, podľa T. J. Clarka (1974) sociálnych dejinách umenia? Tento článok sa tomu venuje.

V najširšom, lexikálnom význame produkovať znamená niečo spoločiť, umožniť niečomu vznik, niečo uskutočniť, zapríčiniť alebo vyvolať, pričom výsledkom môže byť akcia, stav alebo predmet. Nasledujú dva o niečo užšie významy: prvý, vytvoriť vec zo surovín či z prvkov alebo spôsobiť jej vznik ako výsledok procesu; druhý, niečo alebo niekoho ukázať, prezentovať, vystaviť. Produkcia je teda činnosť produkovania, plodenia, tvorenia alebo zapríčňovania. Napríklad prírodné

procesy tvorby nerastov alebo mechanické procesy výroby výrobkov. Ale produkcia je *aj* to, čo je vytvorené na pozretie, prezentáciu alebo vystavenie, produkt taký, ako ho vidíme, ako je pripravený na použitie. Napríklad hra, výkladná skriňa, dôkazový materiál, výstava umenia alebo niečo vizuálne pitvané. Ďalej ukážem, že zatiaľ čo marxistickí historici umenia tradične hľadeli na tvorbu umenia a jeho spoločenskú cirkuláciu predovšetkým z pozície prvého významu, sociálni historici umenia k prvému chápaniu pridávali prvky druhého. Baudrillardovo sproblematizovanie bolo pokusom presunúť celé ťažisko na druhý význam, vnímať všetku produkciu na pozadí systému znakov. Mohli by sme to nazvať aj posunom k „naučeniu sa milovať Las Vegas“: k názoru, že svet tvorila koncentrované intenzity zdaní, ktoré sa náhodne vyskytujú v ľudoprázdnych priestoroch. Pre niektorých postmodernistov tento posun odkrýva samotnú možnosť fundovania: realita mizne, zostávajú iba simulácie. Ja tvrdím, že oba druhy produkcie existovali vždy a že zatiaľ čo svojou vnútornou ekonomikou sa enormne odlišujú, vzájomne sa nerušia ani v postmoderne.

### Marx alebo produkcia všetkého

„V skutočnosti všetky prírodné deje a umelecké činnosti je možné redukovať na *transmutácie* – zmeny formy a miesta, ktoré tvoria ich základ. V politickej ekonomii nemáme pod produktiou rozumieť produkciu hmoty, pretože tá je výlučným atributom Všemohúceho, ale produkciu *užitkovosti*, a teda vymeniteľnej hodnoty, privlastnením si a modifikáciou už existujúcej hmoty na uspokojenie našich potrieb a pre naše potešenie. Takto využívaná práca je jediným zdrojom bohatstva.“

Toto nenapísal Karol Marx, ale jeden z jeho predchodcov, John Ramsey McCulloch (1825, s. 61). Marx zašiel ešte ďalej, keď trval na tom, aby tí, ktorí v tomto abstraktnom systéme zaujmajú kľúčové miesta, boli pomenovaní, zdôrazňoval skutočné rozdelenie moci v bežnom živote spoločnosti, ktoré sú organizované na tomto systéme, analyzoval formálne stránky fungovania celého systému a tento opis spojil s historickým príbehom o revolučnej premene. Pojem „spôsob výroby“ preskupuje celú jeho teóriu a vyskytuje sa vedľa iných prvkov, s ktorými tvorí pevné väzby. Najvýstižnejšie je sformulovaný v úvode jeho práce *Ku kritike politickej ekonomie* z roku 1859. Vracia sa k obdobiu pred päťdesiatimi rokmi, keď ako aktivista, novinár a intelektuál putoval medzi Nemeckom, Parížom a Bruselom, a rozpráva, ako v úsilí

využiť novú vednú disciplínu – politickú ekonomiu –, ako základ kritiky Hegelovej sociálnej filozofie, dospel ku kľúčovej hypotéze, ktorá sa „pri mojich štúdiách stala vodídlom“:

„V sociálnom utváraní svojho života vstupujú ľudia do určitých, nevyhnutných, od ich vôle nezávislých výrobných vzťahov, ktoré zodpovedajú istému vývojovému stupňu ich materiálnych produktívnych síl. Súhrn týchto výrobných vzťahov tvorí hospodársku štruktúru spoločnosti, reálnu základňu, nad ktorou sa dvíha práva a politická nadstavba a ktorej zodpovedajú určité formy spoločenského vedomia. Spôsob výroby materiálneho života podmieňuje sociálny, politický a duchovný životný proces ako celok. Vedomie ľudí neurčuje ich bytie, ale naopak, ich spoločenské bytie určuje ich vedomie“ (Marx, 1969, s. 6).

Táto slávna pasáž vyvolala obrovskú odozvu. Je takmer geometrickým priemerom toho, čo je to byt' vo svete iných. Všetky ľudské možnosti zostávajú do maticového tvaru, neukončeného, sebahenerujúceho a celkom reduktívneho. Tieto slová jasne odhalujú, ako sú predstavy o produkcii pevne zakorenené v celom systéme Marxových názorov – všetko je vlastne taká či onaká produkcia. A napriek tomu nie je tento obrazec fádny. Jeden z dvoch základných významov produkcie – proces – je postavený ako základná príčina druhého – prezentácie. Život sám je procesom neustáleho vytvárania a udržiavania vzťahov s inými, to znamená procesom produkovania života jednotlivca práve produkovaním týchto vzťahov. Tieto vzťahy sú základom spoločenskej interakcie, sú hospodárskymi základmi spoločnosti. Tvoria materiálny život a podmieňujú život mysle vrátane produkcie umeleckých diel podľa historicky možného spôsobu produkcie. Bytie je spoločenské a vedomie je následkom spoločenského sebavytvárania.

Ako zdôrazňuje Sahlin (1976), proces produkovania seba samého je významnou reprezentáciou s inými ľuďmi prostredníctvom symbolického systému. Produkcia je vždy kultúrna. Podľa Marxovho modelu však nie je dostupná každému. Rozsah týchto vzťahov je daný historickými možnosťami, druhmi produkcie, ktoré v daných podmienkach umožňujú dostupné prostriedky. Z pohľadu histórie sa Marxovi tieto štruktúry javili nasledovne: „Vcelku možno označiť ázijský, antický, feudálny a moderný buržoázny spôsob výroby za progresívne epochy hospodárskeho formovania spoločnosti“ (Marx, 1969, s. 7). Predstavovali také štádiá vo vývoji spoločenskej organizácie, ktoré napriek vnútornému antagonizmu vyvolali zmeny vedúce k pokroku ľudstva; zatiaľ čo primitívne spoločnosti sa podľa tejto definície nevyvíjali. Čty

každého spôsobu vysvetľuje v iných prítáčach, najmä monumentálnom *Kapitáli* (1867). Kapitalistický spôsob výroby sa od feudálneho líši tým, že sa na ňom nezáčasňujú nevoľníci, ktorí za svoju prácu dostávajú služby a naturálne, ale dve triedy „slobodných jednotlivcov“ – tí, ktorí predávajú svoju pracovnú silu a tí, ktorí vlastnia „výrobné a životné prostriedky“. Hlavným spoločenským vzťahom je stretnutie týchto dvoch tried na „trhu“ s cieľom produkovať tovary, ktoré budú medzi nimi obiehajú z čoho profituje druhá trieda (Marx, 1979, passim, napríklad, 178).

Medzi špecifickosťou „prostriedku“ a „spôsobom“ charakteristickým pre celú epochu je rozdiel, ktorý sa často prehliada. Výrobné prostriedky (v kapitalizme stroje, továrne, systémy dopravy a pod.) nie sú iba formálne nástroje umožňujúce vyrábať veci. Rozhodujúce je ich vlastnenie, pretože umožňuje ovládať spoločenské výrobné vzťahy. Sú preto hlavným priestorom sociálnych aspirácií a politických konfliktov. Takto sa to deje v každom široko chápanom spôsobe (produkcii), ale pri rozdielnej konfigurácii. Marx tvrdil, že každý spôsob v sebe nesie štruktúrny zárodok vlastnej štruktúry. Veril, že súčasnosť buržoázny spôsob výroby bude poslednou formáciou v dlhej „prehistorii ľudskej spoločnosti“. Po prekonaní vnútorných rozporov história začne komunisticou spoločnosťou (Marx, 1969, s. 7).<sup>1</sup>

Kde je tu miesto pre umenie? Spoločné miesto umeleckých diel ako komodit v kapitalizme je dostatočne zrejmé, hoci sa často mylne vnímajú ako zhmotnenie zvláštneho druhu hodnoty, ktorá presahuje hodnoty rozlíšené Marxom („hodnota“, „užitková hodnota“, „výmenná hodnota“ a „nadhodnota“, Marx, 1979, kapitola I až 9). Pre potreby tohto článku je relevantnejšie uvažovať o umení ako o produktívnej činnosti, pri ktorej prebieha transformácia skutočných materiálov s cieľom komunikovať alebo využívať k spotrebe nemateriálnych hodnôt ako napríklad obrazov, pocitov a myšlienok. V *Kritike* Marx poznamenáva, že v epochách spoločenskej revolúcie, keď „sa materiálne výrobné sily spoločnosti dostávajú do protirečenia s jestrivými výrobnými vzťahmi“, ekonomická základňa transformuje „celú obrovskú nadstavbu“. Upozorňoval, že táto premena sa ne deje ako automatické opakovanie postupujúce z jednej úrovne na druhú: „práve, politické, náboženské, estetické a filozofické – skrátka ideologické formy, v ktorých si ľudia uvedomujú tento konflikt a vybojujú ho“, pravdepodobne už neponúkajú presnú interpretáciu toho, čo sa deje,

rovnako ako na základe našej mysenky o sebe asi nie je možné pravdivo posúdiť naše skutočné vlastnosti (Marx, 1969, s. 6 – 7). Myšlienky, rôzne formy reprezentácie, postoje médií, umelecké priority a stratégie – všetky sa transformujú, keď sa v dôsledku rozkladu ekonomických síl zmenia základné spoločenské vzťahy. Ale takáto aktívna nadstavba, najmä aktívna týkajúca sa týchto transformácií, ich nemusí zobrazovať pravdivo. A pravdepodobne ani nezobrazuje – vzhľadom na všeobecnú závislosť týchto procesov od materiálnej determinácie a ich sklonu k mystifikácii.

Akokoľvek veľkoryso tieto pasáže čítame a akokoľvek často sa vraciame k Marxovým pruhnejším názorom obsahnutým v jeho skorších prácach a príležitosných komentároch o umení, prvý čitateľ je zrejmy. Bezpochyby je ním systémová determinácia. I Marx veril, že ľudia môžu tvoriť svoju vlastnú históriu. Ale len v príhodných momentoch, ktoré samotné sú historicky determinované. A čo revolučné myslenie – a aplikovane novátorské umenie? Objavilo sa, ale bolo výnimočné: príkladom sú samotní Marx a Engels a niekoľko ďalších aktivistov a mysliteľov. Predstavovali združenie jednotlivcov alebo skupiny, ktorým sa v konkrétnej situácii podarilo kritickou analýzou dospieť k vedecky pravdivému pochopeniu konkrétnych situácií a ich analýzou vytvoriť nesprostredkované reprezentácie prvkov týchto situácií.

Vždy sa ukázalo pochybným zamlkovať závislosť umenia od hodnotení a vyhlásení vládnucej časti spoločnosti. Odpor radikálnych umelcov a mysliteľov proti myšlienke ekonomickej determinácie v estetických a filozofických veciach má dlhú históriu. Významné sú dva prejavy nesúhlasu zo sedemdesiatych rokov, a to argument Raymondá Williamsa, že kľúčové elementy, základňa a nadstavba, sú vzájomne vymeniteľné – neustále sa premiestňujú v sociálnych priestoroch, ktoré by sa nemali vnímať ako dvojúrovňová, vertikálna hierarchia (1977), a tvrdenie Louisa Althussera o relatívnej autonomii a revolučnom potenciáli teoretickej práce, pričom „ekonomickému“ sa priznáva determinácia len v poslednej inštancii (1971). Paralelne k tomu sa v prácach Foucaulta (1986), Kristeovej (1980) a Derrida (1987) o umení, poézii, malbe a *écriture* alebo písaní ako takom objavila silná obrana *poesis*, fundamentálnosti umeleckej invencie, básnickej imaginácie, ako pôvodu transformácie, ktorá je rovnako legítimna a mocná ako tá, ktorej pôvodom sú štruktúry alebo ľudové revolučné aktivity. Na konci šesťdesiatych rokov a v sedemdesiatych rokoch sa medzi umelcami a kritikmi veľa diskutovalo o potrebe a povahе intervenčnej umeleckej praxe, intenzívne sa skúšali odlišné komunikačné formy; hľadali predchodcovia, no predovšetkým bolo potrebné intenzívne a rýchlo sa učiť, pretože nové kontexty a nové publikum kladli nové požiadavky.

<sup>1</sup> Jedným z hlavných, ale významných omylov Francisu Fukuyamu v jeho práci *Koniec histórie a posledný človek* je, že zložil Hegela a Marxa, aby poslušovali rovnako uzavreté „koniec histórie“ (1992, s. xii).

Ak uvažujeme o tom, čo sa v danom momente dialo s dejinami umenia, nič z uvedného by sa nemalo podceňovať: pre mnohých z nás sa to skutočne veľmi približovalo kultúrnej praxi a zostalo jej blízke (napríklad Smith, 1975).

Niekedy tieto diskusie viedli k tvrdým rozkolom medzi tými, ktorých pokladali za materialistov, a tými, ktorých pokladali za idealistov, medzi pragmatikmi a tými viac fantazirujúcimi, alebo viac z pohľadu uplatňovaného programu, medzi realistami a modernistami, politicky angažovanými a konceptualistami, tými, ktorí zostali aktívni vo svete umenia, a tými, ktorí sa odtiaľ stiahli v prospech práce pre komunitu na poli kultúry – nehovoriac o nespočetných frakciách vnútri týchto alebo iných podobných zoskupení. Spomenné binárnosti a spor o to, ktorá historická nevyhnutnosť bola determinujúcim faktorom týchto dní, dôkladne a veľkou užitocne spochybnil feministizmus a postštrukturalizmus. Čo sa stalo s myšlienkami o produkcii, ktoré boli pre projekt marxistov vo všetkých sférach také kľúčové? Zmizli na smetisku dejín, upadli do zabudnutia ako trápne „rané diela“ v kariére neokvazi-umelcov, uviazli v nepoužívaných zásuvkách historickej dejiny umenia? Krátka odpoveď znie: nie – produkcia a jej spôsob sú naďalej relevantné pojmy, ale boli prevrátené a potom navzájom prepojené.

### *Umenie o práci alebo zobrazovanie produkcie*

V novembri 1849 Gustav Courbet namaloval obraz *Štrkári*, pri ktorom mu stáli ako model dvaja robotníci z Maisières, ktorých si pozval do ateliéru. Weyovi napísal: „Na vrcholnú podobu biedy natiaľ žriedkavo, no mne sa taký obraz zrazu zjavil“ (Clark, 1973, s. 79). Ako po-  
znamenáva T. J. Clark, *Štrkári* sú konkrétnym výjavom i obrazom všeobecnej situácie. Clark ho ďalej charakterizuje slovami prenikajúcimi až k podstate umenia, ktoré tým, že zobrazuje skutočnú spoločenskú produkciu, je samo zjavne formou produkcie, druhom práce, a v tomto prípade i aktom kritickej produkcie.

„Na pozadí tmavozeleného úbočia sú zobrazené dve postavy, ktorých fyzická prítomnosť je podaná maximálne starostlivo. Všímnite si kožený remeň, ktorým je prepásaná postava malého chlapca, a látku košeľe zhlukovanú v miestec, kde sa remeň napína tým, že sa chlapec namáha: spôsob, akým tieto detaily vyjadrujú hmotu tela pod nimi. Alebo rovnaký efekt pozorovateľný na postave starca, ktorému sa na chrbte vyháňa vesta a na kolene a stehne krčia nohavice v hrubých, nepoddajných záhyboch.

Predmetom tejto malby je fyzická váha vecí, napätie ohybajúceho sa chrbta a štrvcíolová hrúbka látky. Nie pozícia chrbta a var pohybujúcej sa látky, ale samotný chrbát a látka. Napätie, hrúbka, ťaž: v súvislosti so *Štrkári* vás môžu napadnúť práve tieto slová, ktoré ich najlepšie vystihujú.“ (Clark, 1973, s. 79).

Uvedené korešponduje s tým, čo povedal Courbet. V roku 1861 pred skupinkou študentov predniesol:

„Myslím si, že maliarstvo je zásadne KONKRÉTNE umenie a kvie preto len v zobrazovaní REALNÝCH a EXISTUJÚCICH predmetov. Je absolútne fyzickým jazykom, ktorý ako slová používa všetky viditeľné predmety a ABSTRAKTNÝ predmet, neviditeľný a neexistujúci, do sféry maliarstva nepatrí. Obrazotvornosť v umení znamená vedieť čo najdokonalejšie vyjadriť existujúci predmet, a nie ho vymýšľať a vytvárať.“ (Holt, 1966, s. 349).

Intenzita oboch textov – nie ich presné znenie, ale rečnícky náboj – prezrádza, o čo tu ide. Ide o samotnú minézu, možnosť, aby sa reprezentácia, v istom nevyhovujúcom, ale reálnom zmysle stala tým, čo sa reprezentuje. Nie *trompe l'oeil*, trik, zrakový klam, chyba, ktorú je možné skorrigovať poukázaním na jej falšnosť. Ale skôr zobrazenie, ktoré zastupuje svoj predmet, stáva sa vecou, v istých ohľadoch azda ešte intenzívnejšie, ako je ňou ona sama, pričom ju zastiera, či dokonca ruší – aspoň na okamih sústredeného pozerania sa. Ako nám nedávno pripomenul Michael Traussig, minéza nie je len abstraktná kategória reprezentácie pomocou obrazovej simulácie referenta. Vždy vykúži svoje iné, t. j. alteritu vôbec (Traussig, 1993; pozri tiež Benjamin, 1978). A ako dominantný západný spôsob obrazovej produkcie je závislá od porovnania so spôsobmi (zvyčajne nezápadnými), ktoré sa vnímajú ako magické, abstraktné, nefiguratívne, nemimetické, ale vlastným spôsobom dosahujúce výnimočne silné efekty. Tento tiež magického – neviditeľných (alebo skôr nepostrehnuteľných), totálne neobrazových transformácií – začne západné videnie obchádzať práve vo chvíli, keď sa zdá veľmi objektívne, pragmatické, zjavne realistické. Práve toto sa uvoľní vtedy, keď vizuálny jazyk realizmu dosiahne hranice svojich možností: toto uvoľnenie potrebuje realizmus na zabezpečenie svojich efektov, medzi ktorými je najdôležitejší efekt bez-efektovosti, priame stretnutie s reálnom.

Ide tu aj o samu možnosť písania, ktoré, ak si za tým zvolí otázku, ako sa môže reprezentácia – *toto tu* pred nami – priblížiť reálnemu, samo túži priblížiť sa k tomuto mimetickému momentu tak, aby sa tiež

podieľalo na tom istom reálnom, stalo sa súčasťou jeho hmoty. Veľké realistické písanie nás vŕhajú do víru elízie. Privádza nás do vytvorených, v ktorom náhle presávame vnímať kategorický rozdiel medzi realitou a reprezentáciou. Hranice medzi subjektom a objektom sa rozplyvajú, prežívame úplnú identifikáciu, stávame sa tým, čo vidíme, vidíme do nás preniká, sme jeho telom, a ako by povedal Heidegger, naše bytie sa zúčastňuje na bytí Bytia ako bytia (Heidegger, napríklad 1977a).<sup>2</sup>

Či môže byť lepší prostriedok takto elízie ako obrazy pracujúcich ľudí, najmä ak sú namalované v životnej veľkosti ako Courbetove kľúčové diela zachytávajúce tento okamih? Naša práca pozorania sa, naše prevráťajúce stahanie po reálnom, náš zápas o to stať sa tým, čo vidíme, je dokonale paralelou práce týchto mužov – niekedy aj žien –, združujúcich boj s prírodnými silami, aby prinútili veci rásť, alebo usilujúcich sa transformovať surovú hmotu, či zručne zaobchádzajúcich so zložitými strojmi. Istéže, naše pozieranie sa prebieha zblízka, je viac aktívou zraku a mysle ako aktívou prácou tela a mysle. Ale je to druh práce, duševnej a emocionálnej. Verím, že práve pre toto mnohí marxisti, ktorí písali o umení, v dejinách umenia vysoko oceňovali len pomerne málo obrázov o práci. Preto si mnoho intelektuálov, spisovateľov a umelcov hodnotilo marxizmus a marxistickú teóriu ako formu materiálnej, skoro telesnej práce (napríklad Althusser, 1994, s. 215).

Marxisti, ktorí písali o umení, mali po desiatročia na myslí takéto ideálne, revolučné umlecké dieło. V tridsiatych rokoch 20. storočia bolo v mnohých krajinách často sa opakujúcim vzorom pre sociálny realizmus. Normy sovietského socialistického realizmu ho však premenili na paródiu samého seba. Dalo by sa jednoducho pripomenúť buržoázii – ktorá je majstrom v tom, že všade nájde abstraktnú komóditu – realitu, na ktorej stojí ich bohatstvo, pracovnú silu živých mužov a žien? (Akoby ju nepoznali, aspoň väčšina z nich, z každodennej skúsenosti.) Podľa realistov mali by sochy ľudí pri práci podopali mystifikáciu výkon umenia hlavne v kapitalistických spoločnostiach. Alegória, nostalgia, lahodenie zmyslom, snívanie o exotických miestach, vysiatovanie sa majetkom – to všetko je ťažšie pred obrázom ľudí, ktorí usilovne pracujú. Najmä ak sa dostanú k slovu všetky

nástroje plnokrvného realizmu, ktoré rozbjúajú ilúziu, rušia diaľku, ako napríklad postavy v životnej veľkosti, ťažké popredie, nekonečné detaily, naliehavé pohľady a obrázový príbeh o dramatických udalostiach, ako je napríklad rezníctvne vykorisťovanie, ktoré narazilo na odpor jednoduchoých ľudí. Kapitalisti, spyľujúce si svedomie! Pracujúci sveta, spojte sa!

Napriek tomu sociálne dejiny umenia, ktoré sa objavili okolo roku 1970, neboli len aktualizáciou marxistických dejín umenia z tridsiatych rokov. Ich stúpenca sa pokladali za dedičov kultúrnych dejín umenia, ktoré uviedol Burckhardt, a za schopných používať Panojského ikonológua ako súbor dômyselných analytických nástrojov. Ďalej sa vymedzili vo vzťahu k dvom prevládajúcim školám umelcko-historickej praxe: tradícií znalctva, ktorá skĺzla do čistej ikonografie, do katalogizácie opakujúcich sa tém, a modernistickým dejinám umenia, počnúc Wölfflinovým formalizmom, končiac Greenbergovou najnovšou podobou dejín umenia (Smith, 1975; Belting, 1987, najmä s. 34 – 46). Spoločnou črtou všetkých týchto prístupov vrátane marxizmu (no predovšetkým toho) bol prezumpčný historicizmus a nepružný determinizmus.

Všetky tieto prístupy sú zjavne i maskulinistické. Okrem modelu ľudí pri práci sa heterosexuálnym mužským umelcom a divákom náika ďalšia paradigma vrcholne reálneho vo vnímaní: postup od voyeuristického maznania sa so zobrazeným ženským telom alebo telami k ich mimetickejmu preniknutiu pohľadom. K množstvu umelcov, ktorí túto paradigmu sledovali, patrí i Courbet v dielach ako napríklad *Žena v bielych ponožkách* asi z roku 1861 (Barnesova zbierka) a *Počítateľ sveta*, 1866, ktorý bol dlhé roky majetkom Jacqua Lacana (Fanucci a Noehlin, 1988, s. 176 – 178). Presvitá tu túžba po sebdapotačení, taká silná, že prekonáva násilnosť, či skôr nenásytnosť realizmu. V tomto faliacom produkovaní túžby sú proces a prezentácia hrubo rodovo diferencované. Muži konajú, ženy sa ukazujú. Ženy sú produkované ako prezentácie viac než čokoľvek iné, keďže sú vždy mužom k dispozícii ako námet, dokonca nemajú formu dovtedy, pokým do nich muži nepremietnu (t. j. na ne nepreviedú) – alebo *zdanlivo* nepremietnu – svoje túžby. A predsa treba povedať, že tieto vzťahy nemusia byť automatické: heterosexuálni muži môžu odmietnuť núkanú výzvu k násiliu. A je zrejme, že v týchto námetoch ako takých neexistuje zjednodušujúca rodová viazanosť: homosexuálnym divákom či lesbickým diváčkam sa určité ich spodobnencia môžu páčiť tak, ako môžu byť znechutení z agresívne heterosexuálneho spracovania témy. Všetko závisí od toho, ako sa veci robia – čo v posledných rokoch umelci aj ukázali.

<sup>2</sup> Podľa Heideggera (1953) zapadne náš skenle od čias Gréckou upadlo do techniku privedenej slepoty voči Bytiu, ktorú nazval „praktikativizmom“. Podľa tohto modelu sú marxizmus všeobecne a najmä sociálne dejiny umenia „vzrazom produktivizmu rovnako ako umelcké ideológie masovej produkcie, ktoré Heidegger neschválal (1977b, s. 116, 135, 153). Jeho kľúčový pojem *Gestell*, ktorý sa v angličtine čisto prekladá ako „enframing“ (autorocne, vymedzenie, ohraničenie), spája pojmy *Verstellen* i *darstellen* (t. j. produktovať alebo umiesniť tam a prezentovať alebo vystaviť). Reprezentovaní, ako je príznačne sfornulované v esaji *Udážka fyzikálna sa technicky znamená, že produktovanie a prezentovanie v zmysle potestas neclára to, čo sprítomňuje, odhaliť sa*.

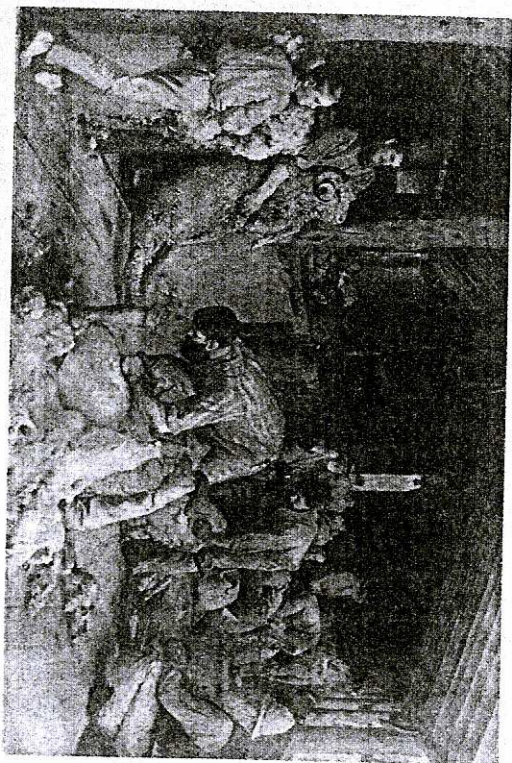
## Umenie ako práca alebo produkcia spôsobov

Clarkov opis sa nezdržiava pri mimetickej evokácii. Rýchlo postupuje ďalej:

„Ale *Šňarkári* sú zároveň obrazom akcie: nezobrazujú len fyzickú prítomnosť, ale i fyzickú prácu (takú, ktorú s cynickým entuziazmom nazývame »manuálnou«). A práve tam presáva byť malba jednoduchá... Nie je obrazom prostého namáhania sa, ale skôr usmrúteného a zmrazeného pohybu: póz, ktoré sú aktívne, a predsa zmeravené; usilí, ktoré je v tomto svete hmoty nehmotné. Courbetov obraz je výpovedou nesmerujúcou k divákovi, ale od neho: práve toto jednoduche protirečenie oživuje obraz ako celok... Inými slovami, kam odnáša postavy lámačov kameňa dynamický impulz ich akcie? Zostal chlapec stát a taška nazad do priestoru obrazu? Šaty, ktoré majú postavy na sebe – kvôli hustej látke – bránia odpovedať na tieto otázky. Na obraze *Šňarkári* draperia (samoné toto slovo sa sem zjavne nehodí) artikuluje prítomnosť postáv, ale nie ich konkrétne rozmiestnenie v priestore, a len minimálne naznačuje ich pohyb. Muž a chlapec nemajú anatómiu v starom význam<sup>3</sup>“ (Clark, 1973, s. 80).

Podľa Clarka prekročil Courbet hranicu priamociareho naturalizmu, „obracia maľbu proti nej samej“, aby ukázal hlbšiu rovinu, ktorá je cieľom realizmu, rovinu pravdy o spoločenských výrobných vzťahoch. Courbet predkladá „obraz daromnej práce a ľudí zmeravených a stuhnutých od rutiny“ (Clark, 1973, s. 80). Vyjadruje morálne, či dokonca politické stanovisko, a aby to dosiahol, je pripravený realizmus podporiť i zdiskreditovať.

Podľa Clarka Courbetovo umenie sa cenilo nie preto, že sa Courbet ako produkt v tom čase veľmi mocných ekonomických síl odvážal maľovať vidiecku spoločnosť v rozmeroch hrdinských výjavov a glorifikovať rovnako statkárov, sedliakov i nádenníkov, pričom na zásadnom rovnosťstve trval preto, aby nahneval parížsku buržoáziu. Bolo to preto, lebo Courbet použil svoje umenie – nielen v *Šňarkároch*, ale i v súbore pôsobivých obrazov s takýmto námetmi, ku ktorým patria i *Pohreb v Ormans* a *Viatelčania vracajúci sa z Plageny* – aby citlivo, no s typickou intenzitou zasiahol do ideologických zápasov, ktoré prebiehali na francúzskej politickej scéne v búrlivom období okolo roku 1850. Courbetov dosah, aj keď nie neobmedzený, bol oveľa väčší,



25.1 Tom Roberts: *Šňarkári*, 1889 – 1890. National Gallery of Victoria, Melbourne

než je ktorákolivek z vládnucich teórií dejín či umenia ochotná pripustiť. Jeho postup bol strategický, zameraný na dosiahnutie maximálneho účinku v rámci konjunkturny vedy pôsobiacich síl. Sú tu stopy intervencionizmu z konca šesťdesiatych rokov 20. storočia i medzinárodného situacionizmu. Realizmus nebol vecou námetu či štýlu, alebo vyslovenia umelcovho zámeru nahlas. Ešte menej predstavoval základ politickej korektnosti. Kritickosť sa vzhľadovala na samu situáciu (a tento vzhľad ju obmedzoval). Špeciálne efekty tvorili podstatu politického umenia. Všetko ostatné bola fantázia alebo pohodlnosť. Clarkov pádny dôkaz, že Courbet bol aktívnym buržoám, je argumentom proti tým, ktorí by ho chceli zredukovať na romantického individualistu so sklonom k anarchizmu (Clark, 1973, s. 81).<sup>3</sup>

Vďaka podobným impulzom sa mnohí z nás na začiatku sedemdesiatych rokov 20. storočia pokúsili preformulovať dejiny umenia.

<sup>3</sup> Interpretácie Courbetovho umenia majú neskrývane ideologický charakter. Browness (1978, s. 14) na rozdiel od Clarka vidí v citovanom liste Weyovi dôkaz nepolitického charakteru Courbetovej inšpirácie, keď hovorí, že je konvenčne humanistická tým, že s ňou ľudia prejavujú snahu a večná tým, že akceptuje ich osud. V tom istom diele sa Hélène Trousaintová (1978, s. 156) pokúša *Šňarkárov* odpolitizovať, keď ako dôkaz toho, že „je prechmáre povozovať Courbeta za politicky angažovaného“, cituje populárne veršované o „veselých cestovateľoch“. Ajru *Šňarkárov* ako ickory politického umenia, posilňuje aj fakt, že samotná maľba bola nevinnou obeťou politického konfliktu: zachovala sa len zrnitá čiernobiela fotografia malby; originálne plátno bolo zničené pri bombardovaní Dráždan počas 2. svetovej vojny.

Niektorí sa o to stále pokúšajú. Jedným extrémom je Nicos Hadjini-colaou (1978). Navrhol modelovú „vedu“ o dejinách umenia, ktorá z marxistického štrukturalizmu urobila akýsi aparát na sledovanie ideologickej orientácie umelcov. Na opačnom póle je Gwyn Williams (1976). Starostlivo zmapoval neobyčajne pestrú škálu Goyových politických postojov až k vrkavosti, s akou manevroval v labyrinte španielsko-francúzskej politiky prvej polovice 19. storočia, pričom si však zachovával kritický nadhľad. Ja zase systematicky vykladám každú možnú kontextuálnu podmienku, ktorá mohla formovať významný obraz populárnych austrálskych dejín umenia, malbu *Strihanie baranov* (Shearing the rams) Toma Roberta z rokov 1889 – 1890 (obr. 25.1; Smith, 1980). Obráz práce, pravdaže takej, ktorá bola už pre samotného umelca symbolická:

„Zdá sa mi, že nič nemôže zničiť umelcoví lepšie ako slová: „Maluj to, čo miluješ, a miluj to, čo maluješ“, a na tom som pracoval: a tak sa stalo, že ma pobyt v busi, jedinečný pastiersky život a práca naplnili takou radosťou a nadšením, že som sa ich pokúsil vyjadriť. Keby som namieslo štetca vedel narábať slovom, opísal by som čriedy oviec roztrúsené po slnkom zaliatých pláňach a kopcoch porastených gumovníkmi, príchod jari, zháňanie oviec k jednému stredu – strihárne, cez ktorú prechádza všetka nakuumulovaná produkcia a bohatstvo roka; pokriký mužov, galop koní a šetkot psov spreverádzajúce zháňanie tisícok oviec do dvorov v oblakoch horúceho prachu; a záverečný akt – rozháňanie už ostrhaných oviec; ale moje umenie mi dovolilo zachytiť len jeden pohľad, vyjadriť len zlomok toho všetkého. Takže, ako som ležal na baloch vlny, vnímal stáda vracajúce sa do ohrady, rýchle sa pohybujúce vozíky s vlnou, vrzgajúce lisy, tmené znenie namáhavej rýchlej práce a rytmický cvakot nožnic, všetko zaliate teplým svetlom austrálskeho slnka, mal som pocit, že táto scéna je najlepším stelesnením môjho námetu; námetu, ktorý je dosť ťažké vzniknúť a hodnotný, ak dokážem vyjadriť zmysel a duch ťažkej mužskej práce, trpezlivosť zvierat, ktorým človek odíma to, čo na nich za rok pribudlo, na svoj úžitok, a veľké zaujatie ľudí, vyžarujúce z výjavu.“ (Roberts, 1890).

Umeliec tu veľmi jasne hovorí o úlohe umenia stáť na strane „jedinečného pastierskeho života a práce“, obhajovať hodnotu priameho stretnutia so silami, ktoré poháňali ekonomiku austrálskych kolónií. Nechce zasaňovať, aby niečo nedejalo, ale chce participovať, aby vyzdvihol. Jeho divákmi neboli len obyvatelia Melbourne, mesta, v ktorom žil, ale

i návštevníci Kráľovskej akadémie v Londýne. Pisal do miestnych novin, aby obhajoval svoje právo na stváranie takéhoto námetu.<sup>4</sup>

Dômyselnosť Robertsovej odpovede nespočíva v obhajobe „skutočnosti“ ako takej, ani v zjavnosti reálneho, ani v jedinečnosti austrálskeho, výsostne domáceho charakteru svojho námetu. Svoje vnímanie estetizuje, vyčarúva jeho krásu, kuzlí jeho pozvanáškajúci efekt, vymedzuje jeho poučnosť. Slovom, absorbuje jeho odlišnosť, ukazuje ideálne v reálnom, symbolické v materiálnom, umenie pre umenie skrývajúce sa v realizme. A ide ešte ďalej: svoje úsilie prezentuje ako postup od pasívneho, teda recepuívneho pozorovania, k aktívnej, paralelne prebiehajúcej práci. K vyvoreniu umleckého diela. Od umenia o práci k umeniu ako práci. Alebo, v širšom rámci tohto článku, ide o postup od zobrazovania spôsobu výroby vo všetkých jej technických a sociálnych väzbách (čo autor robí) k tomu, že sa tvorba umenia vnímaná ako produkcia spôsobov, modálí, že sa sama forma chápe ako produktivita, nielen prostriedok či mechanizmus, ktorý v podstate vytvára len estetické efekty. Toto už nie je len inverzia pojmov spôsobu a produkcie: dvojnásobne sa tu navzájom prepájajú.

Pracujúci umelci Courbet a Roberts sa usilovali odstrániť rozpor svojich námetov. Nebolo to však jednoduché. Záležalo na Courbet pre svoju nezávislú individuálnu výstavu, ktorá bola prirúbená k Svecovej výstave 1855, prijal označenie „realizmus“, jeho úvodné slová jasne dokazujú, že tento termín bol preňho rovnako bevyznaný ako „romantizmus“ pre umelcov v štyridsiatych rokoch 19. storočia (Toussaint, 1978, s. 77). Napriek tomu však tento pojem nebol prázdny – Courbet napísal Champfleurymu, že kľúčové dielo tejto výstavy, *Atelier*, ukazuje, že:

„Ani ja a ani Realizmus nie sme mŕtvi, pretože realizmus je v mojom obraze. Je morálnou a fyzickou históriou môjho atelieru, prvej zložky. Ľudia, ktorí pre mňa pracujú, ktorí podporujú moje nápady a zúčastňujú sa na tom, čo robím. Sú to ľudia, ktorí žijú zo života, žijú zo smrti; je to vyššia spoločnosť, nižšia spoločnosť; slovom, je to moje vídenie spoločnosti, jej záujmov a vášní; je to svet, ktorý sa mi ponúka, aby som ho namaloval.“ (Holt, 1966, s. 349).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Po tom, ako anonyjný autor kritizoval malbu v časopise *The Argus* z 28. júna 1890 v klasicko-viktóriánskom duchu: „Predmetom umenia nie je kopírovať skutočnosť, predmetom umenia je umelceky svaťrňovať, a umelceky svaťrňovať znamená zobrazovať niečo krásne, vznešené alebo poučné.“

<sup>5</sup> Toussaintová (1978, s. 255) nasledujúce strany) pripomína, že Courbet napísal tento list, aby si získal Champfleuryho podporu, a nevyjadruje Courbetove skutočne politické názory.

Malba je očividne výpovedou o práci Courbetera ako umelca. Je tiež evidentné, že tento námet pokladal za hodný spracovania vo formáte, ktorému sa pred ním vyrovnal len *Pohreb v Ormans*. Táto práca môže mať viacero interpretácií. Vyzdvihnem len jednu, ktorá je relevantná z hľadiska tohto článku. *Atheér* je zdvojenie, simultánne sprítnomenie oboch významov slova „produktcia“, ktoré sledujeme. Ukazuje umelca pri práci; prezentuje jeho výrobné prostriedky vrátane jeho modelov; ukazuje sociálne vzťahy, do ktorých je zasadená jeho tvorba, t. j. jeho vzťahy k námetom a ich umiestnenie v širšej sociálnej štruktúre, ako ju chápe on; zachytáva jeho predchádzajúcu tvorbu a robí to divadlné, akoby na javisku. V názve *Redína alegória siedmich rokov z môjho umeleckého života* dochádza k zlučeniu, odzrkadľujúcemu autorovo sebauvedomovanie. Spájajú sa tu dva hlavné významy slova „produktcia“.

A ako teraz vidíme, tieto významy boli zlučené už v *Štrkároch*. Skoršia malba, aj keď zdôrazňuje identifikovanie sa s pracovným procesom, ponúka obraz dvoch mužov pohľadu diváka, o ktorom sa nepredpokladá, že je spolupracovníkom, a ktorý možno len prechádza okolo na voze či vo vagoné. Courbet sa o tomto sociálnom odsutpe explicitne vyjadruje v malbe i v liste Weyovi. Nochlínová (1971, s. 146 – 147) a Clark (1973, s. 178) si všimajú jeho triedne citlivú zdanlivosť v používaní znakov, keď sa zrieka takých, ktoré by mohli nabiadať k interpretácii malby ako obrazu osobnej tragédie alebo nejakého zovšeobecnenia, napríklad dôstojnosti práce. Všeobecne je Courbetovo umenie veľmi viáznym skúmaním toho, ako reprezentácia malbou môže stáť na strane zložitejšej, vnútornej ekonomiky produkcie vo všetkých jej aspektoch, pričom raz zdôrazňuje proces, inokedy prezentáciu, ale vždy má v zornom poli obe.

Ako táto interpretácia súvisí s argumentom Michela Frieda (1990), že Courbetov realizmus motivovala autorova osobná potreba zabezpečiť pohrúženie maliara a diváka do každej malby (alebo aspoň jej najdôležitejších aspektov) na rozdiel od odsutpu, ktorý navodzovala narvonok narativizovaná divadelnosť, typická pre viedajšie dominantné francúzske maliarske tradície? Medzi pohrúžením sa a produkciou ako procesom, rovnako ako medzi divadelnosťou a produkciou ako prezentáciou, sú zjavné paralely. Z môjho pohľadu však ide o dialektické pôsobenie v tejto dvojakej produkcii i vo dvojici prezentácia a reprezentácia, nielen medzi internalizujúcim pohrúžením sa a externalizujúcou divadelnosťou. V prípade Courbetera, vlastne v celom realizmickom úsilí, vidím dialektiky dvojakej produkcie a reprezentácie, ktoré pôsobia v súčasnosti i proti sebe, a vytvárajú tak nové hraničné podmienky a možnosti a tiež ich bohaté vzájomné výmeny. Proces je teda ukázaný inak v *Štrkároch*, kde je bremenom, a inak na obraze *Atheér*,

kde nejde o divadelné nainscenovanie pohrúženia sa, ale o bravúrne predvedenie (prezentáciu) procesu (re)prezentácie ako maliarskej produkcie, t. j. ako *práce*.

Rozplynutie sa v pohrúžení, ako som ukázal, je snom, ktorý realistikého výtvárača a spisovateľa poháňa: vstúpiť do obrazu, stať sa súčasťou média reprezentácie, dokonale sa pohrúžiť do reálného, zrušiť odsutpu spôsobený vnímaním, stratiť predmet z očí, participovať na jeho subjektivite, jeho bytí, a pritom odkryť jeho vždy konkrétne pravedu iným. Fried to otvorene priznáva na jednom mieste svojej analýzy práce *Grossova kľučka* Thomasa Eakinsa (Fried, 1987, s. 65). Tento proces má však veľa vrstiev, prvkov, cestičiek, rýchlostí – a to všetko som rozlíšil. Preto Friedov záver (po zohľadnení interpretatívnych hľadísk Schapira, Nochlínovej, Clarka a iných), že dve postavy zo *Štrkárov* stedsňujú umelcovu ľavú a pravú ruku pri akte malovania a v istej rovine aj iniciály autora, pokladám za ohraničený a redukčný (Fried, 1990, s. 105 – 108). Vyzerať to, že Fried sa vždy pokúšal o definitívnu knihu o Jacksonovi Pollockovi. Malovanie ako prax a osobnosť výnimočného, geniálneho umelca nie je to, k čomu sa chceme dostať. Myslím, že Courbetovi šlo o viac ako len o konvenčne romantické spojenie: neustieval sa o nič menšie ako o splynutie maliara/diváka s predmetom malby, s tým iným, ktoré, keď už je raz videné, žiada si byť reprezentované. (To platí vtedy, keď by sme chceli povedať, že Courbet videl týchto dvoch mužov pri práci, i vtedy, keď hovoríme, že videl postavu, prostredníctvom ktorej mohol ich prácu svaťmiť.) Vo svojej interpretácii *Štrkárov* zabúda Fried na to chýbajúce, ktoré priťahuje obraz, volá po tom, aby bolo reprezentované: inakosť iných bytostí a vecí je vždy v „mojom“ bytí, „moje“ bytie je bytie pre iných, ich bytie je bytím pre „mňa“. Na druhej strane je jeho interpretácia *Pohrebu v Ormans* pôsobivá práve preto, lebo – napriek tomu, že to sám popiera – prezrádza (cez rozštiepenie vedúce k obrazu Buchona), že uznanie inakosti je najhlbšou túžbou malby (Fried, 1990, s. 129 – 143). Inými slovami, táto interpretácia je pôsobivá preto, lebo je realistická.

Tento výklad posilňuje Friedov záver, v ktorom sa pokúša – množstvom citátov z Marxa o produkcii a spotrebe – vzkrísiť pre Courbetov projekt politiku a jeho interpretáciu politiky (Fried, 1990, s. 256 – 263). Toto úsilie stroškotáva na Friedovej neschopnosti predstavíť si pre Courbetera publikum, vidieť, že v realizme pohrúženie sa umelca (subjektu) do procesu reprezentovania iného je (beznaným) úsilím zmiznúť, stať sa neviditeľným ako médium, ktoré vytvára reprezentácie nie kvôli zmiznutiu, ale práve preto, aby bytie inakosti mohol zároveň predstavíť bytiu tých iných (jednému, dvom, skutočnému davu v salóne, konkrétnym skupinám, dvom proti sebe stojacim triedam atď.).



ktorí – aby vytlačili jeho neodbytnú postavu – stoja za umelcom a vídla, alebo pozorujú, sledujú cez umelcov akt sebaznišenia, objekt v skutočnosti. Títo diváci majú teda moc konať podľa svojho nového poznania, schopnosti, vďaka ktorej je možná politika.

V dejinách modernizmu sú fúzie procesu a prezentácie časťm javom. Sú dôležité pre jeho účasť na väčších formáciách sociálnej modernosti (Smith, 1996). V ďalšom kritickom momente o sedemdesiat rokoch neskôr sa skupina ruských umelcov usilovala zličiť proces transformácie s procesom prezentácie. Rozdiel je v tom, že od reprezentácie v zmysle obrazového opisu sa upustilo. Umelecká prax sa stáva vecou materiálnej produkcie, ktorá je zároveň sociálnou konštrukciou. Skupina produktivistov, ku ktorým patrili Tatlin, Rodčenko, Pudin a Gan, sa pokladala za revolučných tvorcov novej spoločnosti. V ich programe vydanom v Moskve v roku 1920 sa hovorí:

„Tektonika<sup>6</sup> je odvodená z štruktúry komunizmu a efektívneho využívania priemyselnej matérie. Konštrukcia je organizácia. Prijíma už sformulovaný obsah samotnej hmoty. Konštrukcia je formujúca činnosť dovedená do extrémnu, ktorá však ráta s ďalšou »tektónickou« prácou. Cieľavedome zvolenú a efektívne využitú hmotu, ktorá však nebráni procesu konštrukcie a neobmedzuje »tektóniku«, produktivistu nazývajú »faktúra«“ (Frumpston, 1971, s. 21).

Tatlinove nájdené reliéfové predmety i rozsiahlejšie projekty, ako napríklad pomník Tretej internacionále, tento cieľ ilustrujú rovnako ako Rodčenkove dizajny, Majakovského poetika a veľa iných produktív, ktorá v tom čase vznikla.

Nie je celé abstraktné umenie tým, že vo veľmi všeobecnom zmysle predstavuje určitý spôsob umeleckej produkcie, zároveň produktiou spôsobu alebo aspoň formy? Možno áno, ale pojem by stratil všetku špecifickosť, keby si nezachoval spätosť s konkrétnymi okolnosťami, v ktorých dielo vzniklo. Napríklad aby sa ukázali stopy procesov tvorby, tak ako pri známych maliarskych postupoch Pollocka alebo de Kooninga.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Fascinujúci príklad, ktorý spája obe strany rovnice, je de Kooningova spomienka na to, ako inšpiratívne pôsobili scény zien precupnicich na ryžových poliach z neorealistickeho filmu Giuseppea de Santis *Divní rýža* (Wild Rice, Merritt, 1975, s. 16) na jeho obraze *Odkrytie* (Excavation, 1950). Toto je, pravdaje, len jedna z ciest vedúca k pôvodu tejto maľby.

## Modernosti alebo produkcia modality

Inverzia pojmov spôsobu a produkcie má ešte väčší význam pre kritické dejiny a teóriu umenia. Hodno pripomenúť, že Baudelaire začína svoju slávnu esej *Maliar moderného života* z roku 1863 opisom svojich úvah pri pozieraní obrázkov v módnom katalogu. Rodiaca sa moc prezentácie v každodennom živote ho viedla k poznaniu, že modernosť sa zjavuje v hre diferencie medzi „eterným, prechývaným, náhodným“, modernou „polovicou umenia, ktorého druhú polovicu tvorí večné a nemenné“ (t. j. klasicke; Baudelaire, 1964, s. 13). Clark vo svojej práci *The Painting of Modern Life* vyzdvihuje Maneta ako tvorca modernizmu, pôvodcu znakov tohto zrodu (1984). Baudelaireovo zistenie ďalej rozvíja Barthes vo svojej dôkladnej štúdii (1983) o systéme módy (*Système de la mode*). Debord (1983) ostro kritizuje spoločnosť, ktorú označuje ako „the society of the spectacle“, zatiaľ čo podľa Baudrillarda (1981, 1990) zmlnuitie materiálnej produkcie ako základu nášho života vedie k úplne sprostredkovanej existencii vo svete simulakri; znakov, ktoré imitujú reálnu, znakov reálnejších ako reálne, znakov znakov v neustálej, možno entropiekej cirkulácii.

Tento obrovský posun tu je dôležitejší než len jednoduchá inverzia. Nejde iba o to, čo je prvé – či veci alebo myšlienky, či ekonomika, alebo kultúra, či základňa, alebo nadstavba, či proces, alebo prezentácia, či produkcia, alebo spotreba. Skôr ide o to, že obraz patrí k javom, ktoré neprestajne generujú (produktujú) modalitu (produkcie), je súčasťou ekonomiky nekonečne premennivých prezentácií, patrí do kultúry ustavičnej transformácie. Sny, potreby, túžby generujú rovnako ako stroje a továrne. Deleuze a Guattari (1977) boli medzi prvými, ktorí ponúkli analýzu „strojov túžby“ a „produkcie túžby“ v kontexte súčasného oidipovského štádia kapitalizmu.

V dôsledku týchto zmien vyvstalo pre kritické dejiny umenia mnoho nových úloh. Vo svojej najinovšej práci som obdobia po roku 1910 určil ako medzink v moderných dejinách týchto zmien, ktorý bol predzvestou dnešného „triumfu“ globalizovanej masovej spotreby; celostvetového a každodenného spracúvania prezentácie. Vybíral som z nej dve kľúčové otázky. Aké drúhy figúr, aké konfiguračné procesy usporiadali vizuálnu imagináciu pôvodcov hlavných zmien povahy práce, ktoré viedli k masovej produkcii? Sústretil som sa na známy, texty a výroký Fredericka Winslowa Taylora a jeho stúpenecov, a diaľpoziťný priemietané pomocou svetidla, ktoré používali, aby predali svoj systém. Je tu zvláštna zhoda so *Štrkární* v tom, že Taylorov ideálny robotník, imaginárny jedinec, ktorého jednosť uvaždal pri vysvetľovaní svojho systému, bol otrocky pracujúci robotník „Schmidt, ktorý pracuje

lopatou". Podobne redukovaná bola aj jeho koncepcia stroja. Aj vedecké riadenie sa musí chápať priamo v rámci vynorenia sa inžinieringu výroby, kam patrí predovšetkým vizualizácia práce strojov, ako to vidno na nespočetných súboroch fotografií, ktoré boli súčasťou ich podnikania. Tento druh skúmania je možné aplikovať aj na iné, staršie či novšie, konkrétne prejavy imaginárna, ako je napríklad imaginárno povojnového podnikového riadenia alebo počítačového zobrazovania. V Baudrillardovom modeli je pre modernu typická nadvláda „zrkadla výroby“, v ktorom tieto imaginárna zlučujú spôsoby transformácie hmoty, práce a tvorby hodnôt so spôsobmi produkcie ľudských jedincov (Baudrillard, 1975, s. 17). Podrobné štúdium dejín odhalí oveľa zložitejší pohyb medzi realitami a reprezentáciami.

Moja druhá otázka sa týka roviny samého spoločenského predstavenia. Prečo v Spojených štátoch hneď po 1. svetovej vojne mnohé aspekty sveta, určité spôsoby správania sa, štýly obliekania a spôsoby vyvárania vecí – t. j. veľmi súčasne formy spracovávania a prezentácie – sa začali zdať stále väčšiemu počtu ľudí zrazu staromódne? V práci *Vytváranie moderného (Making the Modern, 1993)* som sledoval vznik vizuálneho vyjadrenia modernity v čase masovej výroby, počnúc reorganizáciou priestoru v závode automobilovej spoločnosti Ford v Highland Park v Detroite po roku 1910 a končiac organizovaním dávov, ktoré prišli na Svetovú výstavu v New Yorku v rokoch 1939 až 1940 konzumovať symboly modernity. Väčšia špeciálnym spôsobom vizualizácie, ako sú inžinierska fotografia, špecializovaná a všeobecná reklama, umenie, móda a priemyselný dizajn, sa v tomto období rozšíril nový režim videnia. Ak v súvislosti s dvadsiatymi rokmi 20. storočia možno všeobecne hovoriť o prechode od masovej produkcie k masovej spotrebe, v kontexte tohto článku to možné vnímať aj ako mohutný pohyb od produkcie ako procesu k produkcii ako prezentácii. Jednotlivé historické fakty však nie sú až také príjemné: nielenže celé 19. storočie zaznamenalo množstvo prejavov dávajúcich tento pohyb tušiť, ale túto zmenu náhle prerušila depresia, ktorá so sebou priniesla obraty rozkolu. Na konci tridsiatych rokov 20. storočia došlo veľká alianci medzi novými korporáciami a sociálnym štátom k ich postupnému začleneniu a vzniku integrovaného celku obrazov modernej, čo bolo súčasťou širokého spoločenského konsenzu, ktorý vyžadovala vojnová mašinéria (Smith, 1993). Na makroúrovni nám však podobné štúdie o obdobiach umožňujú predstaviť si, aké by mohli byť ďalšie spôsoby videnia, čo svojim projektom *Pasáží* inšpiroval Walter Benjamin (1982; pozri tiež Buck-Morss, 1990) – a ako by sa súčasne debaty o hegemonii zrakového vnímania v moderne mohli konkretizovať (pozri Cary, 1990; Mitchell, 1994; Jay, 1993 a Levin, 1993).

Uvedomujem si, že medzi týmito dvoma otázkami je ešte cesta od základne k nadstavbe. Predpokladá sa, že vizuálna kultúra spojená s kapitalizmom je už v základni a úmorná ekonomická transformácia sa vyskytuje aj v nadstavbách. Historikom vizuálneho sa tak za predmet skúmania núka ich vzájomný pohyb, ktorý sa javí taký mnohosmerný, že metafory o úrovniah či vrstvách sú už neadekvátne. Znamená to simultánnosť náhodných spojení, ktorých aspekty či momenty je možné na chvíľu zadržat tak, aby sa dali zachytiť stopy tohto pohybu. Bolo by nezmyselné skúmať napríklad medzivojnový priemyselný dizajn alebo súčasne formy virtuálnej reality inak. Podľa tohto modelu nijaký spôsob vizuálnej produkcie, teda ani tvorba umelckých diel, nie je nedotknuteľný.

### *Iné ako moderné alebo produkcia štruktúr*

Prebieha tento pohyb medzi procesom a prezentáciou aj v spoločnostiach, ktoré nezažili prechod od prevaly jednej k prevale druhej? Táto otázka predpokladá, že existujú ľudia, ktorí neprešli cestu k moderne. Aj keď je ťažké predstaviť si živého človeka, čo nepociť pôsobenie modernizujúcich síl, ktoré boli po dva a pol storočia hnacím motorom západných spoločností, existujú kultúry i subkultúry vyvíjajúce sa podľa vlastných spoločností, existujú kultúry i subkultúry vyvíjajúce sa podľa vlastných predmoderných trajektórií. Napríklad predmoderných obyvateľov Austrálie žijúcich v kmeňoch je modernita vo všetkých jej formách niečo, čo sa má zažiť, čomu je potrebné sa prispôbiť a čo sa má preskúmať, aby sa to zachovalo, ale zväčša bez toho, aby sa s tým človek stotožnil. Kultúry týchto národov sú v podstate založené na rituálnych piesňových cykloch a vizuálnych schémach, pričom ich predvádzaním sa reprodukuje duchovný i svetský život (pozri Munn, 1973; Myers, 1986; Morphy, 1993). Pri tomto procese dochádza len k minimálnej transformácii zeme v materiálnom zmysle a prezentácia je konštantou obrazu i každodennej výmeny. V jazyku západného myslenia je to možné opísať ako neprerušenu reprodukciu štruktúr, determinovane vedoma spoločným bytím, ovládnutie spoločenského života zdedenými spôsobmi konkrétnej i symbolickej produkcie.

Z hľadiska tohto článku je opísanie funkcií súborov vizuálnych obrazov v duchovnom živote týchto ľudí, keby to bolo vôbec možné, len okrajové. Dôležitejšia je sila pôsobenia súčasného umenia austrálskych domorodcov, ktoré bolo objavené len nedávno, na jej tie najprimitívnejšie modely spôsobov produkcie. Všeobecne má toto umenie dve formy. Prvú predstavujú malby, sochy a ozdoby a užitočné predmety domorodcov žijúcich v kmeňoch, ktoré, i keď vychádzajú zo sakrálnych

obrazov, sú vyrábané pre svetskú cirkuláciu. Časť starých mytických príbehov zobrazujú pomocou tradičných vzoroch a figur, ktoré sa však často spájajú s abstraktným znakovým zápisom. Druhú formu predstavuje tvorba domorodcov, ktorí nežijú v kmeňoch – Kooriov, Murrivov, Nungarov a Nyungahov, ktorí na komunikovanie zvyčajne silne politických posolstiev o veciach týkajúcich sa pôvodných obyvateľov Austrálie, najmä ich práv na územie, vytvorili hybridné vizuálne jazyky; pričom čerpali z rôznych dostupných umeleckých tradícií (Sutton, 1988). Tieto dve formy vytlačili zobrazenia umeleckých tradícií ľudí v štyle Toma Roberta z pozície najčastejšie reprodukovaných a azda i najobľúbenejších obrazov austrálskych výtvarných kultúr. No v zložitej výmene, ktorá prebieha *medzi* kultúrami, sú ukazovateľom definujúcim hranice a niekedy vyznačujúcim priestory pre komunikáciu.

Pojmy a, čo je ešte dôležitejšie, hodnoty, ktoré sa okolo predstáv o produkcii nahromadili, strácajú v takýchto kontextoch závažnosť. Na nás to však kladie väčšie nároky. Vyzýva nás to k tomu, aby sme sa odpútali od kategórií západného myslenia, dokonca od takých základných, ako je myšlienka produkcie, bez ohľadu na jej dvojakosť a diverzifikovanosť. Toto odbočenie nás priviedlo k tomu, o čo zvyčajne v zásade ide; keď sa pojem produkcie ocitne v nejakom kontexte. Ide o myšlienku samotnej fundamentálnosti spolu s predpokladom, že každý, bez ohľadu na kultúrnu tradíciu, vie, čo to je. V tom je radikálnosť Baudrillardovej úvodnej výzvy.

### *Návrat príznaků alebo produkcia a jej dvojnosi*

Aby sme to zhrnuli: v kritických dejinách umenia sa jednostranné predstavy o produkcii dlho neudržiati. „Ideálna“ realistická umelecká tvorba, t. j. talká, ktorá znázorňovala produkciu ako hmatateľnú, fundamentálnu pravdu, zmizla, keď sa ukázalo, že veľké rozprávanie, aj tie o unavzárňom oslobodení, budú vždy represívne. Umelecká tvorba, ktorá odkrýva vlastné pracovné procesy a stala sa prostriedkom výroby modálnej produkcie, zostala. Má hodnotu sama v sebe, cení sa pre ňu samu, zostáva mystifikáciou ako čistá abstrakcia alebo ideálny modernizmus. Ale umelecká tvorba, ktorá vlastnú reflexivnosť uznáva za súčasť svojej povahy a pritom sa venuje úlohám, ktoré sú napoprdzi – napríklad otázke bytia, identity, sexualitý, prežitia –, je stále produktívna.

A napokon, čo píšate o umení? Pri marxistických podobách písania o umení, ktoré zverejňoval štrukturalizmus, je základná pohnutka k písaniu zrejma. Môže ten, kto o umení píše, vzdat úctu pracujúcim i pracujúcim-umelcom lepšie, ako úsilím vyrovnat sa ich práci prácou –

písaním, ktoré sa usiluje predviesť obe práce, najst slová, ktoré čítateľa prevedú ich procesmi tvorenia, akoby aj samotný akt čítania bol prácou a vynikámim do všetkých týchto aktov práce? Keby sme všetky pojmy skúmané v tomto článku dali dovedna, bol by to vrcholný akt čítateľa. Pracujúci, umelci, tí, ktorí o umení píšú, i diváci v súzvuku štyroch hlasov, v simultánnosti-dokonalitych repetícií, ešte nie rudimentárne za sebou, ale kde-tu replikované, v mimetickej ekonomike, ekonomizácii.

A predsá, hlavná myšlienka tejto eseje prezrádza, že takýto chór je v poslednom čase zvyškom fantázie. Skutočné svety, reprezentácie a písanie o oboch sa už nikdy nepodarí spútať bohato rozvetvenou systematickosťou. Dejiny umenia musia brať prax jednotlivých tvorcov obrazov, štyly skupín, období a lokality ako produkciu spôsobov i spoločby produkcie. Každé vymedzenie je aj prekročným hranice tak, ako je každý presah jej potvrdením. Viditeľné je to v našich interpretatívnych disciplínach i vo verejnej sfére. Rýchle zrútenie sa oficiálneho komunizmu v strednej Európe v roku 1989 sa už dlho očakávalo: štátny socializmus sa stal skostnatým príznakom, strážidelným tieňom svojich niekdajších možností, neodbytnou ozvenou svojho vlastného zániku. Ale len tí, ktorí sú stále v zajatí najzjednodušujúcej geopolitickej binarity, by mohli uverit' tomu, že táto udalosť bola zároveň predzvesťou historickej úspešnosti medzinárodného kapitalizmu. Pretože i ten, viac ako kedykoľvek predtým, aktívne, nekontrolované a nevyočítateľne produkuje zo seba to najlepšie i najhoršie: nadmerná produkcia komodít sa koncentruje v rukách čoraz menšieho počtu jedincov, zatiaľ čo stále viac národov sveta hladuje, prepadá šialenstvu, ocitá sa vo väzení, upadá do náboženského fundamentalizmu atď. Jacques Derrida (1994) teraz otvorene priznáva, že pre teoretikov i umelcov je potrebné, aby za ich ustavičným spochybňovaním učení, štruktúr, postupov a síl, ktoré medzi sebou vytvorili súčasnú situáciu vo svete, bol „istý *duch* marxizmu“, politiky. Otázka produkcie, rovnako ako iné pojmy, ktoré sú dôležité pre bežnú existenciu i kritické skúmanie, nezmlizla. Je tu, viditeľná, prítomná v nových priestoroch prenosu informácií, ako súčasť otázok prezentácie. Je tu, v disharmonii medzi kultúrami, ktorá dnes poznamenáva náš každodenný život; ako jeden z príznakov, ktorý nám pomáha rozpoznať a uznať neustálu tvorbu diferencie.

## POUŽITÁ A ODPORÚČANÁ LITERATÚRA

- Althusser, Louis. 1971. Ideology and Ideological State Apparatuses. "In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Londýn: New Left.
- \_\_\_\_\_. 1994. *The Future Lasts a Long Time*. Londýn: Vintage.
- Barthes, Roland. 1983. *The Fashion System*. New York: Hill & Wang.
- Baudelaire, Charles [1863] 1964. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Oxford: Phaidon.
- Baudrillard, Jean. [1972] 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Preložil Charles Levin. Saint Louis: Telos.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Revenge of the Crystal: Selected Writings on the Modern Object and Its Destiny, 1968 - 1983*. Leichhardt: Pluto.
- \_\_\_\_\_. 1975. *The Mirror of Production*. Saint Louis: Telos.
- Beling, Hans. 2000. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta.
- \_\_\_\_\_. 1982. *The End of the History of Art?* Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter. [1933] 1978. "On the Mimetic Faculty." In: *Reflections*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt n./M.: Suhrkamp.
- Bowness, Alan. 1978. Introduction. In: Arts Council of Great Britain, *Gustave Courbet, 1819 - 1877*. Londýn: Royal Academy of Arts.
- Buck-Morss, Susan. 1989. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Clark, T. J. 1999. *Turnwell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. 1973. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1948 Revolution*. Londýn: Thames & Hudson.
- \_\_\_\_\_. 1974. "The Conditions of Artistic Creation." In: *Times Literary Supplement*, 24. máj.
- \_\_\_\_\_. 1984. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton: Princeton University Press.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Debord, Guy. 1983. *The Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix. 1977. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Viking.
- Derrida, Jacques. 1994. *Spectres of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Londýn: Routledge.
- \_\_\_\_\_. [1978] 1987. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Faunce, Sarah - Nochlin, Linda, ed. 1988. *Courbet Reconsidered*. New Haven: Yale University Press.
- Foucault, Michel. 1986. *Death and the Ladybird: The World of Raymond Roussel*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Frampton, Kenneth. 1971. "Notes on a Lost Avant-Garde." In: *Art in Revolution*. Londýn: Hayward Gallery.
- Fried, Michael. 1989. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Courbet's Realism*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fried, Michael. 1987. *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.
- Hadjilicolaou, Nicos. 1973. *Art History and Class Struggle*. Londýn: Pluto.
- Heidegger, Martin. 1959. *An Introduction to Metaphysics*. New Haven: Yale University Press.
- Heidegger, Martin. 1977a. *Basic Writings*. New York: HarperCollins.
- \_\_\_\_\_. 1977b. *The Questions Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper & Row.
- Holt, Elizabeth Gilmore. 1966. *From the Classicists to the Impressionists: A Documentary History of Art and Architecture in the Nineteenth Century*. Garden City, N.Y.: Anchor.
- Jay, Martin. 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Berkeley a Los Angeles: University of California Press.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language*. New York: Columbia University Press.
- Levin, David Michael, ed. 1993. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley a Los Angeles: University of California Press.
- Marrati, Cecilia. 1975. "Iconography in de Kooning's *Excavation*." In: *Bulletin of the Art Institute of Chicago* 69.
- Marx, Karl. [1867] 1954. *Capital*, 2 sv. Moskva: Progress. (Slovenský preklad: Karol Marx: *Kapital*, zv. 1. Bratislava: Pravda, 1979.)
- \_\_\_\_\_. [1859] 1970. *A Contribution to the Critique of Political Economy*. In: Marx, Karl - Engels, Friedrich: *Selected Works*. Moskva: Progress. (Slovenský preklad: Karol Marx: *Ku kritike politickej ekonómie*. Bratislava: Epocha, 1969.)
- McCullough, John Ramsey. 1825. *The Principles of Political Economy*. Londýn: Longmans.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morphy, Howard. 1989. *Aboriginal Art*. Londýn: Phaidon.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Ancestral Connections*. Chicago: University of Chicago Press.
- Munn, Nancy. 1973. *Walbri Iconography*. Ithaca: Cornell University Press.
- Myers, Fred R. 1986. *Pinhiyi Country, Pinhiyi Self*. Washington: Smithsonian Institution.
- Nochlin, Linda. 1971. *Realism*. Harmondsworth: Penguin.
- Roberts, Tom. 1890. Letter to the editor (List redaktorovi). In: *The Argus*, 2. júla.
- Sahlins, Marshall. 1976. *Culture and Practical Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Terry. 1975. "Doing Art History." In: *The Fox*, 2.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. 1996. "Modernism", "Modernity." In: *The Dictionary of Art*. Londýn: Macmillan.
- Smith, Terry. 1980. "The Divided Meaning of Shearing the Rams: Artists and Nationalism, 1888 - 1890." In: *Australian Art and Architecture*. Melbourne: Oxford University Press.
- Sutton, Peter, ed. 1988. *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia*. New York: Viking.
- Tausig, Michael. 1993. *Minstrel and Alchemy: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.

# Komodita

Paul Wood

- Toussaint, Hélène. 1978. "The Dossier on 'The Studio' by Courbet."  
In: *Arts Council of Great Britain, Gustave Courbet, 1819 - 1877*.  
Londýn: Royal Academy of Arts.
- Williams, Gwyn. 1976. *Francisco Goya and the Impossible Revolution*.  
Londýn: Allen Lane.
- Williams, Raymond. 1977. "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory."  
In: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Nijaká teoretická štúdia o súčasnom umení, ktorá chce byť vyčerpávajúca, nemôže nezaradiť do svojho registra konceptov komodifikáciu, rovnako ako by kritici predhádžajúceho obdobia nevynechali formu a cíenie. Aj keď ide o bežne známy pojem, nie je často predmetom analýzy, ani sám osebe, ani pre svoj špecifický význam pre umenie. Marx napísal: „Na prvý pohľad vyzereá tovar ako samozrejná, triviálna vec. Jeho analýza však ukazuje, že je to vec veľmi zamotaná, plná metafyzickej rafinovanosti a teologických rozmarov“ (Marx, 1979, s. 84; v angl. preklade je výraz „commodity“ - pozn. M. M.).

„Komodita“ je v podstate ekonomická kategória, preto je potrebné konštituovať jej relevantnosť pre umeleckú prax. Na tomto mieste len všeobecne uvedme, že zámerom tohto textu je ukázať, ako komodifikácia zásadne a dvojako poznačila moderné umenie. Na jednej strane sa to prejavovalo v rozsahu od umeleckého stváňovania sveta komodit, až po dlhšie formy významu, ktorými sa komodifikácia prejavovala (napríklad jej vplyv na sebauvedomovanie). Na druhej strane sa samotný produktívny systém umenia v modernej dobe komodifikoval. Z toho hľadiska je dôležité, že sa tým nepriamo spochybňujú základy modernistického umeleckého diela, keďže jeho skutočné postavenie ako komodity v rámci produktívneho systému, ekonomiky, odporuje jeho rétorickému postaveniu ako autonómneho, čistého a nezávislého.

Komodifikácia sa totiž prejavila v oboch stránkach moderného umenia: v jeho symbolickej i materiálnej stránke, vo významoch, ktoré tvorí s ohľadom na svet ako celok, aj v jeho vlastnom spôsobe bytia v tomto svete. Popri tom jedným z paradoxov moderného umenia, za ktorý bolo následne veľmi kritizované, a ktorý sa týka jeho deklarovaného idealizmu a mystifikácie, je, že význam komodifikácie pre umelecký modernizmus vzrástol nepriamo úmerne k jej viditeľnosti v oboch rovinách. Práve tak, ako všeobecne rozšírený prechod od opisu k výrazu v skutočnosti zastrel komodifikáciu ako hlavný námet moderného umenia, tak zosťrená rétorika autonómie zastrela komodifikáciu ako jednu z jeho polôh.

Ako sa dalo čakať, sme dnes svedkami návratu potlačeneného. So zapadajúcim slnkom modernizmu sa dvojité ticho, ktorý komodita vŕhá na oblasť umenia, predlžuje. Postmodernizmus sa naučil komoditu milovať, uchopuje ju ako tému i podmienku s dychtivosťou, ktorá však možno prezrádza hlbšiu úzkosť. Postmoderný divák, ktorý si nevíšna zdanlivú sťročnosť a neradostné chárstvo modernizmu, vie vychutnať nevinne objatie estetiky a peňazí. Potesenie, ktoré modernizmus odsunul, sa v priestore komodifikovanej kultúry zdá byť voľne dostupné. Každé uvažovanie o komodifikácii vo vzťahu k umeniu musí teda odpovedať na otázku, aké dôsledky plynú pre význam umenia z jeho pozície komodity.

Ide o veľmi problematickú oblasť, ktorá by presiahla možnosti tohto článku. Neúprosne však smeruje k nášmu názoru na význam komodifikácie pre umenia a vo svojom jadre spochybnúje koncepcie samého modernizmu. Dôvodom je fakt, že mýtus slobody sa nielenže prelna s materiálnošou komodifikáciou, ale aj s ďalšou avangardnou ašpiráciou: vôľou byť kritický. Presnejšie povedané, naša otázka sa týka toho, čo z materiálnošou umenia ako komodity plynú pre jeho nároky v pozícii kritiky. Aký priestor, ak vôbec nejaký, necháva všetko objímajúca komodifikácia ašpiráciám umenia na kritickosť? Vzťah medzi autonómiou a kritickosťou zostáva nejasný. Podľa bežnej interpretácie sa autonómia rovná vytrateniu sa kritiky z moderného umenia. Iná možnosť je, že neznámená jej zmlnute, ale v moderne, t. j. v situácii *inále* komodifikovanej kultúry, je de facto jej predpokladom. Na obranu modernizmu to hovorí asi toľko, že komodifikácia umenia sa najlepšie kritizuje jej ignorovaním; alebo, ak aj nie celkom jej ignorovaním, tak potom tým, že sa jej prizná miesto, ktoré jej (z morálneho hľadiska) patrí, t. j. že sa vníma ako odklon od artikulovania hlbších a trvalejších (ľudských) hodnôt. Takýto argument nie je síce módný, ale nemusí byť nesprávny. V jeho prospech hovorí, že umeniu priznáva kľúčové miesto medzi komodifikáciou ako stavom v dejinách a trvalejšou ľudskou prirodzenosťou, čo umožňuje spojenie medzi našou skúsenosťou a skúsenosťou z dávnejších dób a iných kultúr. Proti tomu stoja do očí bijúce nástrahy idealizmu, ktorého vznesené záujmy izoluje od komodifikácie eventualita bohastva a záľavy, čo podľa nelo nedovoľuje venovať adekvátnu pozornosť ľudskej hodnote. Takéto otázky sú ko-nie koncov niečo, s čím musíme žiť, a čo so ňou rozriešime. Uvažovanie o komodite nás však vedie týmto smerom.

Najskôr sa však musíme vrátiť do oblasti ekonomie, i keď len preto, aby sme ukázali, ako komo-dita začala svoju dlhú púť, ktorá vvrcholila jej anektovaním sféry kultúry. Komodita je niečo, čo sa na trhu vymieňa za peniaze alebo iné komodity. Zvyčajne sa vyrába, resp.

je výsledkom nejakej produktívnej práce alebo výberu, a vyrába sa pre výmenu, ktorá predchádza jej konečnú spotrebu. Výroba pre osobnú spotrebu nie je komoditnou výrobou; termínom „komodita“ (angl. *commodity*; pozn. prekl.) sa označujú produkty v prípade, že je výrobný proces zameraný na trhovú výmenu.

Okrem tejto najzákladnejšej definície sa však termín „komodita“ uplatnil v ekonomickom diskurze i dosť špecificky, čo ovplyvnilo druhej významu, najmä kritického, ktoré sa okolo ncho nahromadilo potom, čo v osemdesiatych rokoch prenikol do kultúrnych diskusií. To, že sa myšlienky o komodifikácii objavili v kultúrnych diskusiách, nie je výsledok jednoducheého či priameho transferu z centra súčasného ekonomického diskurzu.

C. A. Gregory rozlišoval dve formy ekonomického diskurzu, pričom tá druhá v druhej polovici 19. storočia spochybnila a vystriedala prvú. Prvou bol diskurz politickej ekonomie, ako ho chápali Quesnay, Adam Smith, Ricardo a Marx (i napriek tomu, že ponúkol *Kritiku* politickej ekonomie). S vývojom moderného kapitalizmu po roku 1870 túto paradigmu zosadila z trónu rodia sa nová disciplína, ktorá sa stala známna ako ekonomia, t. j. neoklasická, či pejoratívnejšie buržoázna ekonomia. V 20. storočí ekonomia určovala spôsob chápania kapitalistických ekonomických vzťahov. Marxistsická ekonomia, ktorá bola potomkom predchádzajúcej tradície politickej ekonomie, však mala - aspoň na Západe - druhoradé postavenie. Pre nás je dôležité, že termín „komodita“ (angl. *commodity* - pozn. prekl.) fungoval v rámci pojmovej schémy politickej ekonomie. V modernej ekonomii ho nahradil termín „tovar“ (angl. *goods* - pozn. prekl.) Medzi nimi je dôležitý rozdiel. Ťažiskom ekonomie je predstava abstraktného jednotlivca, ktorý sa usiluje vlastniť čo najviac tovaru, po ktorom túži, v situácii jeho relatívneho nedostatku, t. j. v situácii, v ktorej všetok tovar, po ktorom túži, získať nemôže. Mechanizmom regulujúcim uspokojovanie neobmedzených túžob obmedzeným množstvom tovaru je v pojmovej schéme ekonomie trh. Politická ekonomia sa však nedomnieva, že jednotlivci spolu takto súperia, ale usiluje sa vysvetliť reprodukciu spoločensko-hospodárskeho systému prostredníctvom tvorby nadhodnoty, pričom si všima, že spoločnosť, o ktorejch je reč, netvorila izolovaní jedinci, ale triedy. Podľa Gregoryho sa politická ekonomia usiluje „nájsť súvislosť medzi vonkajším vzťahom vecí, ktorý prezentuje javovú stránku komodít, a triednymi vzťahmi vo sfére výroby“ (Gregory, 1982, s. 7 - 8). Hoci termín „komodita“ používa buržoázna ekonomia, jestvuje tendencia spájať ho s dosť špecifickým významom, ktorý súvisí s obchodovaním so základnými druhmi tovaru, ako sú napr. potraviny alebo suroviny. Kritická analýza komodity a jej následkov

Ako sa dalo čakať, sme dnes svedkami návratu potlačeného. So zapadajúcim slnkom modernizmu sa dvojité ticho, ktorý komodita vrhá na oblasť umenia, predlžuje. Postmodernizmus sa naučil komodu milovať, uchopuje ju ako tému i podmienku s dychtivosťou, ktorá však možno pretráďa hlbšiu úzkosť. Postmoderný divák, ktorý si nevšima zdánlivú strohosť a neradosťné chľastivo modernizmu, vie vychutnať nevinné objatie estetky a peňazi. Potešenie, ktoré modernizmus odsunul, sa v prístore komodifikovanej kultúry zdá byť voľne dostupné. Každé uvažovanie o komodifikácii vo vzťahu k umeniu musí teda odpovedať na otázku, aké dôsledky plynú pre význam umenia z jeho pozície komodity.

Ide o veľmi problematickú oblasť, ktorá by presiahla možnosti tohto článku. Neúprosne však smeruje k nášmu názoru na význam komodifikácie pre umenia a vo svojom jadre spochybuje koncepcie samého modernizmu. Dôvodom je fakt, že mýtus slobody sa nielenže prelína s materálnosťou komodifikácie, ale aj s ďalšou avantgardnou aspiráciou: vôľou byť kritický. Presnejšie povedané, naša otázka sa týka toho, čo z materálnosti umenia ako komodity plynú pre jeho nároky v pozícii kritiky. Aký priestor, ak vôbec nejaký, necháva všetko objímajúca komodifikácia aspiráciám umenia na kritickosť? Vzťah medzi autonómiou a kritickosťou zostáva nejasný. Podľa bežnej interpretácie sa autonómia rovná vyrateniu sa kritiky z moderného umenia. Iná možnosť je, že neznamená jej zmlznutie, ale v moderne, t. j. v situácii *inade* komodifikovanej kultúry, je de facto jej predpokladom. Na obranu modernizmu to hovorí asi toľko, že komodifikácia umenia sa najlepšie kritizuje jej ignorovaním; alebo, ak aj nie celkom jej ignorovaním, tak potom tým, že sa jej prizná miesto, ktoré jej (z morálneho hľadiska) patrí, t. j. že sa vníma ako odklon od artikulovania hlbších a trvalejších (ľudských) hodnôt. Takýto argument nie je síce módný, ale nemusí byť nesprávny. V jeho prospech hovorí, že umeniu priznáva kľúčové miesto medzi komodifikáciou ako stavom v dejinách a trvalejšou ľudskou prirodzenosťou, čo umožňuje spojenie medzi našou živou skúsenosťou a skúsenosťou z dávnejších dob a iných kultúr. Proti tomu stoja do očí bijúce nástrahy idealizmu, ktorého významné záujmy izoluje od komodifikácie eventuality bohatstva a zábavy, čo podľa neho nedovoľuje venovať adekvátnu pozornosť ľudskej hodnote. Takéto otázky sú koniec koncov niečo, s čím musíme žiť, a čo sotva rozriešime. Uvažovanie o komodite nás však vedie týmto smerom.

Najskôr sa však musíme vrátiť do oblasti ekonómie, i keď len pre to, aby sme ukázali, ako komodita začala svoju dlhú púť, ktorá vyvrcholila jej anektovaním sféry kultúry. Komodita je niečo, čo sa na trhu vymieňa za peniaze alebo iné komodity. Zvyčajne sa vyrába, resp.

je výsledkom nejakej produktívnej práce alebo výberu, a vyrába sa pre výmenu, ktorá predchádza jej konečnú potrebu. Výroba pre osobnú potrebu nie je komoditnou výrobou; termínom „komodita“ (angl. *commodity*; pozn. prekl.) sa označujú produkty v prípade, že je výrobný proces zameraný na trhovú výmenu.

Okrem tejto najzákladnejšej definície sa však termín „komodita“ uplatnil v ekonomickom diskurze i dosť špecificky, čo ovplyvnilo druhej významu, najmä kritického, ktoré sa okolo neho nahromadilo potom, čo v osemdesiatych rokoch prenikol do kultúrnych diskusií. To, že sa myšlienky o komodifikácii objavili v kultúrnych diskusiách, nie je výsledok jednoduchého či priameho transferu z centra súčasného ekonomického diskurzu.

C. A. Gregory rozlišoval dve formy ekonomického diskurzu, pričom tá druhá v druhej polovici 19. storočia spochybnila a vysťahovala prvú. Prvou bol diskurz politickej ekonómie, ako ho chápal Quesnay, Adam Smith, Ricardo a Marx (i napriek tomu, že ponúkol *Kritiku* politickej ekonómie). S vývojom moderného kapitalizmu po roku 1870 tieto paradigmy zosadila z trónu rodíaca sa nová disciplína, ktorá sa stala známa ako ekonómia, t. j. neoklasická, či pejoratívnejšie buržoázna ekonómia. V 20. storočí ekonómia určovala spôsob chápania kapitalistických ekonomických vzťahov. Marxistsická ekonómia, ktorá bola potomkom predchádzajúcej tradície politickej ekonómie, však mala – aspoň na Západe – druhoradé postavenie. Pre nás je dôležité, že termín „komodita“ (angl. *commodity* – pozn. prekl.) fungoval v rámci pojmovej schémy politickej ekonómie. V modernej ekonomii ho nahradil termín „tovar“ (angl. *goods* – pozn. prekl.) Medzi nimi je dôležitý rozdiel. Ťažiskom ekonómie je predstava abstraktného jednotlivca, ktorý sa usiluje vlastniť čo najviac tovaru, po ktorom túži, v situácii jeho relatívneho nedostatku, t. j. v situácii, v ktorej všetok tovar, po ktorom túži, získať nemôže. Mechanizmom regulujúcim uspokojovanie neobmedzených túžob obmedzeným množstvom tovaru je v pojmovej schéme ekonómie trh. Politická ekonómia sa však nedomnieva, že jednotlivci spolu takto súperia, ale usiluje sa vysvetliť reprodukciu spoločensko-hospodárskeho systému prostredníctvom tvorby nadhodnoty, pričom si všima, že spoločnosť, o ktorejých je reč, netvorí izolovaní jednotlivci, ale triedy. Podľa Gregoryho sa politická ekonómia usiluje „nájsť súvislosť medzi vonkajším vzťahom vecí, ktorý prezentuje javovú stránku komodí, a triednymi vzťahmi vo sfére výroby“ (Gregory, 1982, s. 7 – 8). Hoci termín „komodita“ používa buržoázna ekonómia, jestvuje tendencia spájať ho s dosť špecifickým významom, ktorý súvisí s obchodovaním so základnými druhmi tovaru, ako sú napr. potraviny alebo suroviny. Kritická analýza komodity a jej následkov

pre spoločnosť vo všeobecnejšom zmysle sa teda nedá nájsť v buržoáznej ekonomii, či minimálnej sfére ekonomického myslenia v našej spoločnosti. Najdôležitejšie preskúmanie komodity sa uskutočnilo v marxistickej tradícii v rámci jej fundamentálnej analýzy kapitalistického spôsobu výroby ako celku. V tomto zmysle je daný termín používaný v našej práci, a práve v tomto zmysle sa v nedávnej minulosti dostal do kultúrneho diskurzu.

Ak termín „komodita“ použijeme na označenie produktov v procese produkcie zamieranej na výmenu na trhu, môžeme uviesť ďalšie dve myšlienky. Prvá je, že samotná potreba výmeny sa v ľudských spoločnostiach objavila veľmi skoro všade tam, kde existovala delba práce alebo špecializácia výrobných procesov. V takomto chápaní má komodita dlhšiu históriu než kapitalistický spôsob výroby a je pre ľudskú spoločnosť fundamentálnejšia. Antropológovia však ďalej rozlišujú medzi systémom výmeny komodít a systémom výmeny darov. Tento rozdiel zarezoňoval najmä v posudovanej debare, keďže úspech trhovej ekonomiky, kapitalizmu, priniesol rastúce výhrady voči hodnotám kultúry, ktorá je zjavne zotročená nekonečnou komodifikáciou.

Nestačí však predpokladať, že dary a komodity sú jednoduché protiklady. Nemožno zabúdať na rozdiel medzi hospodárskymi a pojmovými systémami. Prirodzene, spoločensko-hospodárske systémy postavené na výmene darov majú inú povahu ako systémy založené na komoditnej výmene. V ortodoxnej ekonomii i staršej antropológii dlho platilo, že ekonomiky postavené na výmene darov a trhové ekonomiky predstavujú dve po sebe idúce fázy jednej evolučnej schémy. Systémy postavené na výmene darov sa vnímali ako typický znak rozličných „primitívnych“ alebo „archaických“, t. j. predkapitalistických kultúr, ktoré v kontakte s „nadradenými“ systémami založenými na komoditnej výmene postupne zanikajú. Azda nie je potrebné zdôrazňovať dosah takýchto teórií v imperializme. Najnovšie ekonomické a sociologické štúdie o dôsledkoch kolonializmu a príbuzná oblasť imigračných štúdií ukázali, že v ekonomikách založených na komoditnej výmene často prežívajú ekonomiky postavené na výmene darov.

Pri jednom z takých rekurzívnych zvrátov, ktoré často dokážu oživiť štúdiám kultúry (ba i kultúrnu prax), došlo k otvoreniu novej oblasti skúmania. Teória daru vzbudila novú vlnu kritického ohlasu, pretože ponúka spôsob, ako vyplniť medzeru, ktorá vznikla spolu s pochybnosťami o hodnotách komodifikácie. Výsledok je, že alternatívny kultúrny model, ktorý pred výmenou predmetov, alebo jej prostredníctvom uprednostňuje interaktívnu ľudskú výmenu, sa ani zďaleka nezdá archaický. Skôr je ho možné reinterpretovať ako opozíciu ultrakomodifikácie neskorého kapitalizmu, ako formu odporu v mene sociálnosti,

ktorú komodita čoraz a viac rozkladá. Evans-Pritchard vo svojom úvode k anglickému prekladu Maussovej eseje o dare z roku 1925 píše: „Pre prípad, že by sme na to neprišli sami, nám Mauss dost otvorene hovorí, ako veľa sme, nehladiac na zisky, stratili, tým, že sme racionálnym ekonomickým systémom nahradili systém, v ktorom výmena tovarov nebola mechanickou, ale morálnou transakciou umožňujúcou vznik a udržiavanie ľudských, osobných vzťahov medzi jednotlivcami i skupinami“ (Mauss, 1967, s. ix).

Dôležité je však mať jasno v tom, čo stojí v protiklade k čomu. Dary a komodity sú bezpochyby rozdielne. Z pojmového hľadiska však nie sú protikladné. Oba sú skôr protikladom tretieho termínu – „tovaru“. V neoklasickej ekonomii je pojem tovaru subjektivistický a univerzálny. Jedinec, ktorý sa pokúša tento tovar získať, sa vníma mimo historických okolností; a trh, na ktorom ho hľadá, trh, ktorý funguje ako sprostredkujúci faktor medzi obmedzeným množstvom tovaru a neobmedzenými potrebami, sa chápe ako univerzálny. V krátkosti môžeme povedať, že sa ujal model abstraktne fungujúceho kapitalizmu, uspokojenia potrebných požiadaviek rovnocenných jednotlivcov prostredníctvom trhu v podmienkach relatívneho nedostatku. Skutočnosť, ktorá sa od tohto modelu odlišuje, sa preto vníma ako odchyľka, prekážka „prirodzeného“ fungovania trhu, spojenia subjektívnej potreby a objektívnej výmeny, za ktoré sa kapitalizmus považuje. Takéto odchyľky, zahŕňajúce také rôznorodé faktory ako štátne plánovania či tradície dávania darov, trh vyrovná, ak sa nechajú pôsobiť „trhové sily“.

Tradícia politickej ekonomie, predovšetkým Marxova dôkladne rozpracovaná kritika politickej ekonomie, má za cieľ preskúmať to, čo nazýva „zákonami pohybu“ skutočne existujúcich spoločenských formácií – otrokarskej, feudálnej a kapitalistickej. Z hľadiska politickej ekonomie tieto formácie netvorila hypoteticky slabodne na seba pôsobiaci jednotlivci, ale triedy. Keď takáto forma analýzy narazí na systém výmeny, ktorý nedokáže dešifrovať, nevyhnutí ho ako odchyľky či nedokonalý. Cesta pre hľadanie iného vysvetlenia je tak otvorená. Takýmto vysvetlením je antropologická koncepcia systému výmeny darov: pojmový vývoj tradície politickej ekonomie ako prvý predložil Morgan a v 20. storočí načrtli Mauss a Lévi-Strauss. U Gregorého sa môžeme dočítať:

„Títo antropológovia, tak ako prví politickí ekonómovia, sa vo svojich analýzach sústreďujú na spoločenské vzťahy reprodukcie konkrétnych spoločenských systémov. Kľúčovým pojmom ich teórií je dar. Vzťahuje sa na osobné vzťahy medzi ľuďmi, ktoré v určitých sociálnych kontextoch vytvára výmena vecí.



Je potrebné porovnať to s o výskitvými vzťahmi medzi vecami, ktoré vytvára výmena komodít. Teória darov a teória komodít sú kompatibilné a sú protikladom teórie tovaru, ktorej ťažiskom je subjektívny vzťah spotrebiteľov k predmetom túžby." (Gregor, 1982, s. 8).

Preto bolo správne, že sme o komoditiách a daroch hovorili ako o ekonomických pojmocho, s tým, že nie sú pojmiami ekonomických vied. Oba pojmy čerpajú svoj význam z myšlienkových systémov, ktoré sú *kritické* voči paradigme, podľa ktorej sa kapitalizmus usiluje pochopiť sám seba.

Toto smerovanie má do istej miery dôsledky pre spôsob, akým sa pojem komodity dostal v osemdesiatych rokoch do jazyka kultúrnych diskusií, a prečo vyvolal taký ohlas. V „dlhom období rozkvetu“ po 2. svetovej vojne sa zvýšil objem produkcie a spotreby komodít najmä v Spojených štátoch, ale vďaka „hospodárskym zázrakom“ v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch i vo vojnu zničených krajinách západnej Európy. Niektorí umelci a intelektuáli, predovšetkým prívrženci pópartu v Amerike a situacionisti vo Francúzsku, sa touto situáciou zaoberali a prejavovali rozličný stupeň velenbia alebo kritiky. Po porážke vlny radikalizmu, konvenčne označovanej ako rok „1968“ (fakticky išlo o obdobie od polovice šesťdesiatych do začiatku sedemdesiatych rokov), vyzval pre niektorých týchto intelektuálov nový problém. Museli sa vyrovnat s novou formáciou kapitalizmu i marxistickou tradíciou, ktorá v konečnom dôsledku zlyhala – nelenže nedokázala kapitalizmus zvrhnúť, ale zdá sa, že mu nedokázala ani porozumieť.

Velni významná bola Baudrillardova kritika Marxa. Francúzska intelektuálo-filozofická tradícia je presúpená marxizmom a jeho terminológiou oveľa viac ako angloamerická intelektuálna formácia. Baudrillard preto vo svojich raných prácach používa proti marxizmu marxistickú terminológiu, aby dokázal, že komodifikácia dosiahla novú úroveň, pričom hlavnou komoditou neskorého kapitalizmu už nie sú produkty v tradičnom zmysle, ale obrazy. Jedným z výsledkov tejto analýzy bolo zdôraznenie, či dokonca idealizácia moci kultúry: toho, čo tradičný marxizmus prezentoval ako epifenomenálne, pod titulom „vedomie“ (proti „spoločenskému bytiu“) a „nastavba“ (proti „základni“). Počas celého tohto obdobia sa veľa umelcov nadjalej venovalo temnému hyperkomodifikácie, najmä tam, kde bol tento stav najvýraznejší, teda v Amerike. Takže keď sa po prekladoch raných úvah Waltera Benjaminina o komodifikácii objavili na konci sedemdesiatych a začiatkom osemdesiatych rokov preklady Baudrillardových textov napísaných po roku 1968, bol už k dispoziácii radikálny a zložitý konceptuálny

rámec umožňujúci diskutovať o umleckých formách, ktorých záujmy sa dost zreteľne rozehádzali s tým, čo diktoval dominantný kritický jazyk – modernizmus. Výsledkom bolo, že termín artikulovaný v rámci opozitnej tradície ekonomického myslenia, ktorý sa pod vplyvom dejinných udalostí 20. storočia ocitol na okraji (čo sa najvýraznejšie prejavilo v angloamerickej formácii), znovu vystúpil do popredia v *Kultúrom* diskurze zaoberajúcom sa zobrazovaním typicky americkej skúsenosti. Je dobré si uvedomiť, že Baudrillardovu ranú analýzu komodifikácie významu sprevedzala utopická vízia nekomodifikovanej slobodnej symbolickej výmeny. Prakticky vychádzala z jeho pozovania neregulovanej politickej kultúry počas revolúcie v máji 1968 a teoreticky z „antropologickej“ vetvy tradície politickej ekonomie, konkrétne Maussovej koncepcie daru. Takto skryto sa udiato to, o čom hovorí prvá veta tohto článku.

Vyzbrojení týmto provizórnym pochopením pojmu komodity v jeho ekonomickej aplikácii i spôsobmi, akými sa len nedávno dostal do postmoderného diskurzu v kultúre, sa môžeme vrátiť ku skúmaniu vplyvu komodifikácie na vývin samotného modernizmu. Zároveň sa musíme pozrieť na niektoré spôsoby pochopenia a prijatia tohto vplyvu a na to, aká bola cena tohto procesu. Podstatné je, že kapitalizmus v globálnom zmysle vytvoril spôsob výroby – predmety a myšlienky –, v ktorom sa objavil produktívny subsystém moderného umenia. Kapitalistický systém je predovšetkým spôsobom produkcie organizovanej okolo trhu; preto v ňom pre produkciu, kultúrnu či akúkoľvek inú, nadobúda komodity taký osobitý význam. Prvá kapitola Marxovho *Kapitálu*, ktorý prvýkrát vyšiel v roku 1867, sa volá Komodita (angl. „Commodity“; v slovenskom preklade *Kapitálu* sa uprednostňuje výraz „Tovar“ – pozn. M. M.) a má sto strán.

Z hľadiska analýzy umenia a kultúry sa Marxove najdôležitejšie komentáre ku komodite objavujú v 4. časti 1. kapitoly, nazvanej Fetizmus komodít, v ktorej Marx uvažuje o komodite. V 1 až 3 časti určil dvojakú povahu komodity, spôsob, akým stesňuje dve rozdielne formy hodnoty: užitočnú a výmennú. Marxova analýza je v skutočnosti oveľa komplexnejšia a vedie priamo k jednej z najpodstatnejších a najsportnejších oblastí jeho myslenia: k teórii hodnoty ako takej a k jej stotožneniu sa s vynakladaním ľudskej pracovnej sily, konkrétne k „pracovnej teórii hodnoty“. Pri aplikácii tejto teórie vo sfére kultúrnej produkcie a najmä umenia evidentne jestvujú ťažkosti. Práca, ktorú Malevič vynaložil na vytvorenie čierneho štvorca, alebo Duchamp na povýšenie koleša bicykla na umelcký predmet, nemá rovnaký vzťah k výnemej hodnote výsledného predmetu ako, povedzme, kvalifikovaná práca a technológia vložená do výroby auta. Umelcké diela sú zvláštnym

druhom užitku. To však neznamená, že by sa reprodukovali a nevy-mieňali, znamená to len, že spôsob ich produkcie a výmeny je špeci-alizovanou formou všeobecnejšieho stavu.

Bez ohľadu na problematiku pracovnej teórie hodnoty, či už ako tézy v ekonómii, či jej uplatnenia v oblasti kultúrnej produkcie, je v nej niečo, čo robí pojem komodity relevantný pre umenie. Pretože, ako poznámeťva Marx, výmenná hodnota je úzko spätá s užitkovou hodnotou. Komodita je produkt, ktorý vytvorí jedna osoba a druhá osoba ho použije (spotrebuje): Kľúčový vzťah je teda sociálny. Na trhu sa však komodity vymieňajú buď za peniaze alebo za iné komodity. Znamená to, že najzjavnejšie vzťahy, do ktorých komodity vstupujú, sú vzťahy medzi vecami. Dvojaká povaha komodity, t. j. že sa prejavuje ako užitková i výmenná hodnota, čo si Marx všimá v kapitole o komodi-tom fetišizme, spôsobuje, že vzťahy medzi ľuďmi sa začínajú ponímať ako vzťahy medzi vecami. Marx hovorí: „Tovar je teda tajuplnou ve-cou jednoducho preto, že sa v ňom sociálny charakter ľudskej práce javí ľuďom ako objektívny charakter samotných produktov práce (...) V tomto prípade iba určitý spoločenský vzťah medzi ľuďmi nadobúda v ich očiach fantazmagorickú formu vzťahu medzi vecami.“ A pokračuje: „Aby sme teda našli nejakú analógiu, museli by sme sa uchýliť do hmľistých sfér náboženského sveta. Tu sa produktory ľudskej hlavy javia ako samostatné bytosti obdarené vlastným životom (...) Tak je to aj v tovarovom svete s výrobkami ľudských rúk“ (Marx, 1979, s. 85, upravené). Marx tento proces označuje ako „komoditný fetišizmus“. Stručne povedané, komodita sa stáva v spoločnosti mocou. Namiesto toho, aby bola užitkovou hodnotou *pre* ľudí, získava *naď* nimi moc, stáva sa akýmsi božstvom, ktoré treba uctievať, vyhladávať a vlastniť. A opäť: tak ako sa vec ako komodita zosobňuje, vzťahy medzi ľuďmi sa spredmetňujú a zvečňujú.

Marxova analýza komodity, ako kategórie podstatnej pre pocho-penie kapitalistického spôsobu výroby, teda priamo vedie k súboru iných pojmov, ktoré sú dôležité ani nie z hľadiska ekonomického, ale hlavne spoločensko-kultúrneho. Veľmi dôležitá je trieda vzájomne sú-visiacich pojmov „fetišizmus“, „zvečnenie (reifikácia)“ a „odczudenie“. Uvedené pojmy odkazujú na významné čtyr moderných psychoso-ciálnych vzťahov medzi ľuďmi a ich predstáv o sebe. V týchto čtyroch je možné vidieť poukaz na prežívaný pocit straty: straty harmónie, jednoty, organického vzťahu k iným ľuďom a prírode, a na druhej strane na prerušenie pocitov ako rozpolitnosť, odcudzenosť a nepoko- do nášho prežívania bytia na svete. Túto oblasť je teda možné vnímať ako významný „bod“ medzi marxizmom chápaným ako kritická ana-lýza sociálneho, ekonomického, „objektívneho“ rozmeru kapitalizmu,

a diskurzom zameraným na psychický, osobný, subjektívny rozmer buržoázneho života, čiže psychoanalýzou. Toto rozhranie medzi psy-chickým a sociálnym, medzi subjektívnou reakciou na svet a objek-tívnym stavom sveta, bolo hlavným predmetom záujmu moderných umeleckých foriem.

V marxistickej tradícii však dôsledky týchto myšlienok zosilávajú ne-využitú. V *Kapitáli* sa o komoditnom fetišizme a príbuzných pojmoch ďalej hovorí len zbežne a Marxove rané práce, ktoré sa týmo otáz-kam venujú z filozofického hľadiska (*Parížske rukopisy* z roku 1844 a *Grundrisse* z roku 1857), boli publikované a stali sa predmetom de-bát až v 20. storočí. Iba pod vplyvom bolševickej revolúcie v roku 1917 sa tieto otázky znovu objavili v marxistickej filozofii. Práca *Dejiny a triedne vedomie* Györgyho Lukácsa z roku 1923 predkladá dve kľú-čové témy. Prvá, že komodita nie je významná len z ekonomického hľadiska: predstavuje „hlavný štruktúrny problém kapitalistickej spoločnosti“. A druhá, že v modernom kapitalizme komoditná forma ovplyvnila „celkový vonkajší a vnútorný život spoločnosti“; život, o ktorom Lukács ďalej píše z pohľadu odcudzenej a zvečnenej.

Ochrancovia oficiálneho komunistického hnutia Lukácsa ostro kri-tizovali za údajné prílišné zdôrazňovanie otázok vedomia a samotný Lukács sa pod tlakom okolnosti svojich zriekol. Zmyslom jeho textu však bolo položiť základy politickej radikálneho vnímania kapi-talistickej modernosti ako formy kultúry. Jeho úvahy v práci *Dejiny a triedne vedomie* patrili k neortodoxným marxistickým prúdom a zároveň podnietili vznik radu ďalších v medzivojnovom období. Tento nekonformný marxizmus sa opierať o rôzne teórie, a pojmové pole, ktoré vytvoril, nebolo v nijakom prípade harmonické. V období skúmania kultúrnych dôsledkov komodifikácie však poskytuje najbo-haší materiál. Náhlým impulzom na takéto skúmanie bola skutočnosť, že sa revolúcia nepodarilo rozšíriť smerom na západ, a že vo vyspe-lých národoch evidentne došlo k stabilizácii kapitalizmu. Znamenalo to, že v čoraz efektnejších kultúrach týchto vyspelých národov, kto-rých základom je komodita, významná časť obyvateľstva počítavala naplne svojich túžob.

Neortodoxné prejavy marxizmu z medzivojnového obdobia zahŕ-ňali také významné projekty ako Gramscho väzenské texty o pojme hegemonie i tvorbu francúzskych surrealistov. Pre nás je však význam-ná debata, ktorá prebiehala v nemčine a viaže sa s frankfurtskou ško-lou a jej intelektuálnym okruhom. Patria sem práce Theodora Ador-na, Bertolta Brechta, Ernsta Blocha a Waltera Benjamina o vzťahoch medzi svanigardným umením („expressionizmom“) a zreteľnejšie ko-modifikovanými formami populárnej kultúry. Internacionálny marxizmus

i teoretickú hĺbku tejto debaty dáva pocití kniha surrealistu Louisa Aragona *Parížsky sedliak*, ktorá Waltera Benjaminu podnietila nepochybne najdôležitejším úvahám o kultúrnych dôsledkoch komodifikácie. Išlo o jeho nakoniec neuskutočnený projekt označovaný ako „Pasážový“ (*Passagegen-Werke*; pozri Buck-Morss, 1989), ktorý bol zamienený na znapovanie situácie modernity v Paríži v polovici 19. storočia cez tvorbu Baudelaira a neskorej komoditnej kultúry, kde sa pohyboval. Hoci Benjamin nebol Lukáčovým spojencom (v neposlednom rade pre svoje priateľstvo s Bertolom Brechtom, Lukáčovým odporcom), táto jeho práca si všimá v praktickej rovine to, čo sa hovorí v *Dejinách a triednom vedomí*. Napriek tomu, že marxizmus sa o kultúre nevyjadruje, Lukács vo svojej esejí z roku 1923 upozornil na to, že existuje oblasť, ktorej centrom záujmu sú dôsledky komodifikácie, súčasného odcudzenia sa subjektov prírode a seba nazvávajú: „veľmi reálna a konkrétna oblasť činnosti, kde sa [takéto veci] dajú uskutočniť, a tou je umenie“ (Lukács, 1971, s. 137).

Na podobné zistenie hľadeli Marx a Baudelaire rozličným spôsobom. Rozvoj kapitalistického systému v 19. storočí sprevádzalo rozšírenie komodít ako veľmi zreteľný dôkaz toho, že do hry vstúpila nová forma života: že vzťahy, v rámci ktorých sa realizovalo spoločenské bytie, sú viac než kedykoľvek predtým vzťahmi postavenými na výrobe, distribúcii, výmene a spotrebe komodít. Zatiaľ čo Marx analyzoval štruktúru tohto stavu, Baudelaire sa pokúsil zachytiť jeho prežívateľnosť. Tak ako Marx videl, ako vzťahy medzi ľuďmi nadobúdajú pod vplyvom komodifikácie určité objektivované vlastnosti vzťahov medzi vecami, tak pre Baudelaira komodít začali mať vlastný charakter: ako keď si skupinka luxusných predmetov vo výklade na jednom z Haussmannových nových bulvárov medzi sebou mrmle a zabáva sa na tom, že chudobný okoloidúci si ich nemôže kúpiť. Ako hovorí Benjamin: „tieto predmety sa o túto osobu nezaujímajú; nescitlivosť s ňou“; no u Baudelaira to bolo práve jeho „veštenie sa do neživých vecí“, t. j. do komodít, ktoré Benjamin pokladal za jeden z hlavných „zdrojov Baudelairovej inšpirácie“ (Benjamin, 1970, s. 55). Zdá sa, že najmä Paríž, ktorý sa narátko stal domovom Baudelaira a exulanta Marxa (a neskôr ďalšieho exulanta Benjaminu), bol v tomto období miestom, kde sa v ľudských záležitosťach vynorilo niečo nové.

To, čo vystúpilo z hlbok spoločenského a natisto sa do programu ekonomie a poézie, bola komodita. Komodifikácia, ktorú vyniesli na povrch mohutné sily uvoľnené pri zrode moderného v priemyselných a politických revolúciách 18. storočia, prelomila múry oddelujúce kultúrne od politického. Alebo, lepšie povedané: zo spoločenského správa sa subjektívne a z estetického spoločenské. Teraz už nielen predmety,

ktoré sa vymieňali od nepamätí, nielen telá, ktoré v istom zmysle vždy boli vecami a ako také mohli byť predmetom kúpy, predaja alebo prenájania, ale v nevdanom rozsahu i myseľ a všetko, čo vyvíera z potrieb a túžob, prichádza na trh hľadať uspokojenie, uspieť či neuspieť, pričom však vždy s nádejou byť znovu objavený.

Priemyselná produkcia a výmena *objavnanou* vystúpili ako dym z plameňov priemyselnej produkcie vecí. Z pozície ekonomickej kategórie, ničoho, čo sa vyrobilo, aby sa dalo predat a kúpiť, zjst a rozšíriť sa ako novodobé kadidlo. Obehody, bulváre, pasáže sa stali svedkami toho, čo Benjamin nazval „pompežne dosadenie komodity na trón“; zatiaľ čo svetové tily „preniekli vlastnosťou komodity na vesmír“. Benjamin ďalej špecifikoval mechanizmus vzostupu komodity: „Móda určila ritmál, akým si fetiš Komodita želá byť uctievaná (...) Jeho víťanym nervom je Fetizizmus, ktorý sa poddáva sexappealu neživého“ (Benjamin, 1970, s. 165 – 166).

Ak to zhrnieme, komodita, fetiš, móda a reifikácia tvoria konštitúciu, v podmienkach ktorej sa formovala typická skúsenosť modernity. Ako Marx zmapoval cestu od ekonomickej kategórie k výrazným vlastnostiam našej skúsenosti (aj keď po tejto ceste ďalej nepokračoval, tak Benjamin vo svojej štúdií o Baudelairovi a jeho Paríži premietol našu posadnutosť originalnosťou a autentickosťou znovu do ekonomie: do cyklu inovácie a spotreby požadovanom komoditnou výrobou.

V modernom výtvarnom umení sa prvenstvo priznáva Manetovi. Dokazujú to takí odlišní autori ako Greenberg a Clark. Je prvým umelcom modernity, baudelairovským maliarom života. Keď sa v roku 1865 vliste Baudelairovi sťažoval na to, čoho sa mu dostalo za jeho *Olympia*, odpovedal, ako ukázal Clark, bola zároveň povzbuďujúca i kritická: povzbuďovala Maneta, aby sa ako vedúca osobnosť vo svojej oblasti naučil odolávať kritike, no jeho primát pokladá za „prvenstvo v úbohosti vášho umenia“ (Clark, 1985, s. 82). Toto vnímanie modernity ako Úpadku presťupujúce tvorbu Baudelaira i Maneta sa zrodilo z pocitu, že modernosť, ktorú mali reprezentovať, pravdu, ktorú mali povedať, bola pravda o komodifikácii všetkého. V Manetovom neskorom diele *Bar vo Folles-Bergère* (Obr. 12.1) je všetko akoby pod maskou komodity, či sú to fliašky, barmanka, i to, čo nevidíte – predstavenie za vami, za ktoré všetci tí ľudia v zrkadle zaplatili, aby ho mohli konzumovať.

A ešte niečo k Manetovi: maliarom komodifikovanej baudelairovskej modernosti ho robí fakt, že u neho nejde o „stvárnena“ komodít ako takých v zmysle obrazov vecí v komodifikovanom svete. Viac ako predtým boli tieto zázornosti len obrazmi. Obrazy vecí však nemusia byť obrazmi komodít, ako o tom svedčí paleta významov spájajúcich sa

s tradíciou zátišia. V závislosti od konkrétnych konvencií sa názor-nenia predmetov môžu použiť, aby naznačovali ľudskú krehkosť, ekono-mickú silu, duševné útrapy, mravnú laxnosť i oveľa viac. To už však Manet nie je schopný. Zátišia na jeho obraze *Déjeuner sur l'herbe* alebo *Obeda v ateliéri* sa v maximálnej miere odvolávajú na umeleckú tradíciu, ktorá sa kedysi mohla využiť na začatie takého hier s význa-mom: to znamená, *ukazujú* na pozostatok tejto tradície, no nemôžu ju *použiť* (alebo nemôžu ju *použiť* a *vyladovať*). Usporiadáním pred-metov pripomínajúcim zbierku atelerových rekvizít Manet pravde-podobne naznačuje, že repertoár kultúrnych významov z ktorého sa dalo kedysi čerpať, je už ošúchaný a pôsobí neprírodzene. Priestor, v ktorom teraz hngujú, nie je jednotným myšlienkovým priestorom spoločných významov a narácií. Sú to dva rozličné druhy priestorov a pre charakter týchto maličeb je dôležitý ich vzťah. Na jednej strane je stále rozdrobenejší spoločenský priestor, priestor komodity. A jeho ekvivalentom je zmenený ~~ob~~ <sup>obrový</sup> priestor.

V *Bare vo Folies-Bergère* akoby Manet zachytil to, čo Marx nazý-va „dušou komodity“, ktorá predvádza svoje „teologické figle“. Nie je zrkadlo najlepším miestom na zachytenie toho, ako komodia pre-chádza od predmetu k spôsobu života? Treba zdôrazniť, že tento efekti nie je ani mystický ani náhodný. Je výsledkom techniky, hoci je ťažké povedať, ako bol dosiahnutý. Zdá sa, že Manet si osvojil rozptyľova-nie, integrovanie a navyše ich harmonizáciu: predovšetkým išlo o roz-pytlenie znázornených postáv (pomocou repertoáru nesústreďených i prenikavých pohľadov, pohrávaním sa s mierkou a umiestnením) a o uplatnenie súboru prostriedkov rozptyľovania proti integrácii plo-chy (rovnaká pozornosť venovaná všetkému na ploche obrazu zabez-pečuje, že postavy i pozadie sú zobrazené s rovnakou intenzitou). Ide o zvláštny a jedinečný efekt: niečo ako spoločný stav oddelenosti. Môže nám pomôcť pochopiť to, k čomu sa Manet ako maliar komodifiko-vanej modernty dopracoval, i faktor, ktorý nás nabáda povedať, že v jeho diele akoby všetko bolo „za maskou“ komodity. Napríklad tomu, že v Manetovej dobe umelecké diele začalo vystupovať ako komodia, jeho diele i niekoľko podobných umocňujú túžbu povedať o nich, že aj keď ponúkajú obrazy komodifikácie, poskytujú aj možnosť imagi-natívneho oslobodenia sa z jej zajatia.

Dôležité je, že Manet do svojej tvorby vnáša vlastné uvedomenie si faktu, že svet komodít (alebo komodifikovaný svet) sa zároveň pre-zentuje ako ľákavý i nedostatočný, a k tomu poznaniu vedie i svo-jich divákov. Celkovo v dejinách modernty a bezpochyby i v dejinách moderného umenia, ktoré v najširšom zmysle tohto slova zahŕňa pre-javy od populárnej malby, grafiky a fotografie po populárne piesne,

dokázala komodia za svojej nadvlády zasriecť svojim leskom každý rodiaei sa pocit nepokojia. Asi to patrí k normálnej popularite, že spo-trebu nesmie mať, ale musí ju stimulovať. Len dosť zriedkavo sa ume-lecká forma ku komodifikovanému svetu približí a zároveň si od neho ponechá možnosť kritického odstuju.

Na začiatku modernty Manet a Degas dokázali toho viac ako kto-koľvek iný a Clark ich úspech pripisuje rovnováhe síl pôsobiaceh v spo-ločnosti. „Na konci 19. storočia a ešte v prvých rokoch 20. storočia stredné vrstvy ešte nemali obrazy svojho vlastného osudu, ale postu-pom času vynašili také, ktoré sa ukázali desivo účinné: svet zaplnili te-levizné seriály, situačné komédie a iné malé drámy týkajúce sa magice-kej sily komodít“ (Clark, 1985, s. 229). Na konci 19. storočia pomerne krehká triedna sila a zdaniivo nezávislý súbor populárnych hodnôt stáli proti sebe v priestore, čo sa stále dal zaplniť barikádami, ktoré ak aj neboli reálne, aspoň ich presvedčivo pripomínali. Výsledok bol, že pre populárne hodnoty potrebovali hlas, hoci i manipulovaný, ak to bolo možné. Vzišlo z toho to, že niekedy, keď sa významy vládnucich stretli s významami ovládaných, nezapadli do seba. To zase prinieslo, že v očiach bystreho pozorovateľa isté diela boli na určitom mieste schopné zadržať plynnú význam, ktorý viac odkrýval než skrýval. Niekde tam medzi postavou barmanky a jej reflexiou v zrkadle (ale-bo v Degasovom prípade medzi sústredenosťou interpreta a rozpty-lenosťou publika) vznikol priestor pre iný druh reflexie: pre reflexiu o tom, čo sa udialo a stále deje v situácii, keď spoločenské vzťahy za-hallia pozlátka komodity.

Ukázať, čo napŕňalo skúsenosť moderného, znamenalo prerušiť prúd Clark opísal súbor produktov, ktoré priemysel vychoťil, svoje aby uchvátené subjektivity previedol cez plytčinu modernty a oni si ne- všimli, aké je to všetko plytké. „Začalo to lejónom, chromolitografiou a demokratizáciou športu a zakrátko nasledovala tropická rôznorodosť foriem: drogérie, novinové stánky a traťky, futbal, mužská, filmy, lacné romány, populárno-náučné prednášky na diapozitívoch, platne, bicyk-le, humoristické rubriky, skrátene verzie literárnych diel, dosťobová lotéria, plavárne, *Action Française*“ (Clark, 1985, s. 235). Clark tu, samo-zrejme, hovorí o spojení medzi rýchlou konzumáciou komodifikovanej zábavy a reakcionárskou politikou (o spojení, ktoré má svoje ekviva-lenty v našom svete). Ukázať túto paleu vecí znamenalo vtedy či teraz vyvinúť mechanizmy, ktoré spôsobia, že sa človek začne daným prí- dom dusiť. Tento prvok, nevyhnutná podmienka prerušenia procesu konzumácie, vyžadoval formy technického radikalizmu, ktoré je s od-stupom času možné vnímať tak, že ukazujú za rámec zobrazenia: mimo Manetovu *Svetovú výstavu* a *Bar vo Folies-Bergère*, mimo Degasovu



na preň typické územie subjektivity, výrazu, autentickeosti a abstrakcie. Potom je len vecou kritika, ako tento krok interpretuje: či ako svojvoľný odklon od požiadaviek realizmu, alebo ako zaznamenané (vzrušenie) po-citovaných účinkov od cudzaka. V zrkadlovej sieni, ktorou sa stalo 20. storočie po roku 1917, mal miesto každý stereotyp. Tí, ktorí sa pokúšali zaujať miesto v konfliktnom strede, ako napríklad Léger so svojimi brechtovskými pokusmi, len veľmi ťažko dosahovali skutočný spoločenský ohlas alebo nezávislosť. Napokon sa prikláňali viac k avantgarde než ku komoditnej kultúre; a ešte menej boli spojení so socialistickou utópiou.

Komodifikácia spoločenského života v priebhu storočia až do vypuknutia 2. svetovej vojny ustavične postupovala a koncentricky sa šírla. Asi preto čítanie Aragonovho *Parížskeho sedliaka* z roku 1925, všetky tie plesnivé komodity plávajúce v akváriách teraz už špinavých kolónád, dokázalo motívovať Waltera Benjaminu do odkrývania zvyškov Baudelaierovho Paríža. Je na mieste spýtať sa, prečo chcel oživiť „korzey, prachovky z pier, červené a zelené hrebene, staré fotografie, suvenírové kópie Milótskej Venus, dávno nepoužívané gombíky do golierov košiel“, ktoré uvádza Susan Buck-Morssová (Buck-Morss, 1989, s. 4). Znie to ako opis dia oceánu komodít a vrátením do sveta ich zrodu mohol Benjamin pocítiť, aké to bolo, žiť na úsvite modernity, čo prezrádza jeho citovanie Balzac: „Veľkolepá vizuálna báseň. [Ktorá] spieva svoje farebné verše od Madeline po Portre St. Denis“ (Benjamin, 1970, s. 157). Benjamin bezpochyby rád pátral – pestoval tajomný fetišizmus komodít, ktorý si premišnil do archívov. No v politickej rovine si od tohto projektu výslovne sľuboval, že prelomí čaro komodít: poskytnie prostredok na „prebudenie sa z 19. storočia“ (Buck-Morss, 1989, s. 39).

Práve z Benjaminových štúdií o 19. storočí vzišli jeho najradikálnejšie úvahy o súčasnej komodifikácii kultúry obsiahnuté v práci *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti*. Veľa z jej radikalizmu malo pôvod v zname zorného uhla, ktorú by sme našim jazykom označili ako presun pozornosti zo symbolickej dimenzie zobrazovania k omodifikácii umením na pozíciu umenia ako komodity. Aj keď pripustíme, že moderné umenie si dokázalo v obsahu, ktorý vyjadrovalo, zachovať mieru pravdivosti tým, že sa strategicky sťahlo z územia komodít, nezabránilo to škode v hlbšej rovine. Keďže umenie opustilo komoditný svet komodít ako zobrazovanej témy, jeho vlastné bytie ako útlapné duchovného produktu („výtvoru“) bolo otrávené vzrastajúcou komodifikáciou samotného umeleckého predmetu. Komodifikácia ducha necobšila ani umenie.

Modernizmus stojí hlavne na schopnosti odhliadnuť od jednej skupiny materiálnych faktorov, a pritom imaginárne reagoval na niektoré

iné; sústredil sa na text (aj ako materiálnu značku na ploche a označujúce na ploche obrazu) a nevyšimtal si kontext (fyzický a najmä inštitucionálno-ideologický). Práve tento odklon/pozornosti Benjaminin omdiel. Namiesto toho sa usiloval urobiť pre sféru kultúry chýpanú ako súčasť nadsťavy to, čo Marx urobil pre hospodársku základňu spoločnosti, kapitalistický spôsob výroby: analyzovať „vývinové tendencie umenia v súčasných výrobných podmienkach“ (Benjamin, 1970, s. 220). Postupuje tak, že kategórie, v ktorých prechádzala viedajšia ortodoxná diskusia na poli moderného umenia – spomína sa „kreatívia“, „génus“, „večná hodnota“, „jedinečnosť“ a „autentickeosť“ – vykazuje do sféry ideológie a svoju analýzu stavia na materiálnych faktoro-ch, predovšetkým na tom, že umenie sa produkuje a konzumuje ako produkcia komodít a nie v komoditnej produkcii.

Ohlas Benjaminovej esej i jej heroizmus sa dajú čiastočne pripísať jeho oprávnenému opovrhovaniu prázdnyimi rečami okolo umenia, jeho odmietaniu zaoberáť sa umením ako s falošným náboženstvom ponúkajúcim pre zasvätených zážitky nedostupné tým, ktorých zaujíma chod spoločenskej skúsenosti v dejinách. Práve tento aspekt jeho písania bol dôležitým vzorom pre mnohých, vychovaných v kultúre, ktorá bola organizovaná veľmi odlišne než tá Benjaminova: v kultúre, v ktorej mechanická a elektronická reprodukovateľnosť viedla k nepredvídateľným formám kultúrnej komodifikácie. Zdá sa, že dôležité boli kritika elitárstva prestupujúca Benjaminove úvahy o umení a jeho explicitný záujem o formu demokratizácie v kultúre. Poukázaním na to, že napriek všetkej religiozite, ktorou bolo umenie obklopené, v každom prípade zohralo nie nevyznamnú ideologickú rolu pri zachovaní výrobného systému zasväteného nerovnosti, akoby ukázal na „cisárove nové šaty“. Menej bezproblémový je však ďalší krok: očividne oprávnený Benjaminom, na ktorý sa mnohí inšpirovaní ním, odhodlali: totiž, že reprodukovateľné kultúrne produkty – fotografie, filmy, plátne, videá atď. – sú v podstate demokratizujúce ako maľba alebo iné tradičné umelecké médiá. Keď Benjamin tvrdí, že „maľba jednoducho nedokáže predmet prezentovať simultánnej kolektívnej skúsenosti“ (Benjamin, 1970, s. 236), predpokladá, že „simultánna kolektívna skúsenosť“ je bezvýhradné dobro. Všeobecne pod vplyvom boľševizmu a konkrétne Brechtovho divadla to tak mohlo vyzerať. Či si takýto názor zaslúži byť zachovaný po skúsenostiach so stalinizmom, Hitlerizmom a maoizmom, až také isté nie je.

Z politického hľadiska má Benjaminova esej ultralibovicovú orientáciu. Adorno sa nemýlil, keď v nej videl vrchol Brechtovho vplyvu, k čomu zaujímal nesúhlasný postoj. Dôležitejšie sú však dôsledky tejto pozície. V mene historického materializmu sa Benjamin v článku

*Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti* prikláňa k zblúčeniu nepravnej spirituality s imagináciou, rétorikou duše a ducha so subjektívnou a kontempláciou ako takou. Článok je nesporné relevantný aj ako odpoveď na idealizáciu umenia, pretože podľa neho môže kritická imaginácia len minimálne vplyvať na pôsobnosť umenia ako materiálnej sily v dejinách. Je to preto, lebo výrobný systém, v ktorom takéto pôsobenie umenia vzniká, je súčasťou širšieho systému kapitalistickej komodifikačnej výroby. Benjaminov argument fakticky zamietla relatívnu autonómiu a vyzdvihuje technologicky podložený redukcionalizmus (a rovnako sa opiera o terz iste dosť sporné tvrdenie, že vďaka filmu sa „správna politika“ dostáva k masovému publiku v stave rozplynenia). Adorno bez váhania obviňuje Benjaminu z romantizmu, keďže popularitu kladie na roveň kritického potenciálu, a rovnako neváha tvrdiť, že autonómnosť umeleckého diela nie je synonymná s mysticizmom. Podľa Adorna umenie i populárne kultúrne formy „nesú stigmny kapitalizmu“. Podľa Benjaminu bežne prehladány status umeleckého diela ako komodity robí z rétoriky umenia – ktorej súčasťou je „hodnota“, „autenticnosť“ atď. – symptom komodifikačného fetišizmu. Podľa Adorna zasa „dôstojné pridržávanie sa technických zákonov autonómneho umenia z neho *nerobí* tabu alebo fetiš“ (Adorno, 1977, s. 122 – 123). Práve naopak, vďaka takejto sústredenosti a dôslednosti sa z umeleckého diela stáva seba si uvedomujúca forma produkcie, ktorá ako taká v sebe nesie zrnka kritickej výmeny a poznania. Adorno akceptuje fakt, že komodifikačná produkcie je absolútna a zachvacuje aj umenie ako systém – že umenie sa produkuje v *podmienkach* komodifikácie –, pričom zostáva možnosť, že nezávislé umelecké dielo ako nositeľ *významu* bude umožňovať túto situáciu reflektovať.

Výmena názorov medzi Adornom a Benjaminom prebiehala v roku 1936, keď došlo k ďalšej zmene postavenia komodity a významu komodifikácie pre umenie. Jedna z diskutovaných otázok sa týka povahy tejto zmeny. Išlo o kvantitatívnu alebo kvalitatívnu zmenu? Rozšíril sa proces komodifikácie tak, že sa zvýšilo množstvo komodít, či skôr typov komodít? Alebo sa tento proces zintenzívnil spôsobmi, ktoré zásadne zmenili povahu „modernity“: kontext, v akom sa umenie tvorí, a tým aj vzťahy produkcie, rozdelenia, výmeny a konzumovania samotného umenia, čo zase pôsobí na druhy významov, ktoré umenie môže generovať? Otázkou zostáva, či s ohľadom na komoditnú kultúru je súčasná situácia umenia neprerušujúcou pokračovaním predchádzajúcej skúsenosti modernity, alebo ide o diskontinuitný vývoj. To je už však teritórium debaty o postmodernizme. Posudzovanie týchto vecí vo sfére umenia komplikuje rovnako problematická otázka relatívnej rovnováhy medzi kontinuitou a diskontinuitou v ekonomickom

výrobnom spôsobe ako takom (t. j. otázka postfordizmu) a v neposlednom rade tiež v politike (čo podniktíli udalosti ako napríklad zánik delenia sveta na supervelmoci – otázka „nového svetového poriadku“).

Táto diskusia predpokladá, že o období vymedzenom Benjaminovou prácou o Baudelairevi (ktorá začína poznámkou o pasážach vybudovaných zhruba okolo roku 1830) a jeho článkom o epoche reprodukovaného z roku 1936 je možné hovoriť ako o kontinuitnom. Pre komodifikáciu z tohto obdobia je charakteristické to, čo povedal Frederic Jameson o samotej moderne, t. j. že bola pozorovateľná práve preto, lebo sa dala porovnať s niečím, čo ňou nebolo: čo nebolo moderne alebo komodifikované (Jameson, 1991). Bez ohľadu na to, kam až komodifikácia postúpila (zdá sa, že komoditná forma sa rozšírila najmä vo weimarskom Nemecku), v hre boli aj rozličné prvky kultúrnej kontinuity, tradície a hodnoty, ktoré vo vzťahu ku komodifikovanej modernosti predstavovali potenciálny moment kontrastu a napätia. Navyše existovala dôveryhodná alternatívna forma spoločenskej organizácie – ak nie reálne, tak aspoň v myšlienke – v Sovietskom zväze.

Od 2. svetovej vojny však kultúru v celosvetovom rozsahu stále viac ovláda najkonzumnejšia spoločnosť v dejinách, a preto i najintenzívnejšie produkujúca komodity. Globálna hegemonia Spojených štátov spolu so zavádzaním vzájomne súvisiacich technologických noviniek vyvolali situáciu, v ktorej sa komodita stala akýmsi druhom prírody. Aj keď v štrbinách kapitalistického systému prerвали subkultúry založené na obdarovaní, o všeobecnom prenikaní komodifikácie nemožno pochýbovať. Najmä relatívne nedávna explózia informačných technológií zasiahla ríšu subjektivity, pričom zdalstka nešlo len o odstránenie hraníc medzi komoditnou kultúrou a prírodou, a spochybnila udržateľnosť tradičných rozdielov medzi reprezentáciou a samotnou realitou. Ide, pravdaže, o známy, ale i veľmi relatívny fakt, pretože stále platí, že žiadky je nutné nasýtiť. Netreba pochýbovať o tom, že aspoň v rozvinutých ekonomikách predstavu ľudí o svete, ktorý obývajú, silnejšie ovplyvňujú obrazy takéhoto sveta prezentované médiami než jeho bezprostredné prežívanie, a v každodennom živote je táto reprezentácia viac izolovaná od akéhokoľvek zásadnejšieho overovania, než by bolo predstaviteľné predchádzajúcim dvoch či trom generáciám. V takom rozsahu, v akom si myseľ vytvára realitu (a predstavá, že myseľ realitu iba odráža, je celkom neudržateľná), výbojná komodifikácia túžby, fantázie, hry, identity atď., reprezentovaná technológiami nových médií, ústi do foriem reality, ktoré sú komodifikovanejšie, nestálejšie, provizórnejšie a menej „objektívne“ ako doposiaľ.

Takéto tvrdenia boli bežné v poslednej štvrtine 20. storočia, hoci ich základy boli položené ešte v predchádzajúcom období, pred

2. svetovú vojnu a po nej. Už v raných fázach modernity bolo umenie zasiahnuté po oboch jeho osiach, ako znak i ako objekt, ale až po šesťdesiatych rokoch sa dôsledky komodifikácie, ktorá prenikla do západných spoločností s novou intenzitou, stali predmetom dôkladnejšieho teoretického skúmania.

Z pohľadu tohto textu je možné vziať abstraktný expresionizmus ako vrecholný prejav rezistencie avantgardy voči komodifikácii ako téme. Ak to interpretujeme takto, tak obstoí i zjavný paradox, že najpokrokovejší umelci v technologicky najvyspelejšej spoločnosti na zemi našli najbohatšie zdroje významu sociálne v hlbších nýtu a psychiky v hlbších predstáv o integritnom vlastnom ja. Dedičstvom po prvej generácii newyorskej školy bolo, že jej tvorba nepredvídane spôsobila definitívnu komodifikáciu samotnej „expresie“. Sebavyjadrenie v umení sa začalo spájať s koncepciou autografického „štýlu“, ktorý sa sústredil najmä okolo druhov gestickej abstrakcie. Takéto štýly na trhu s umením, ktorý vyrástol v päťdesiatych rokoch, sa fakticky stali obchodnou značkou na odlišenie skupiny produktov od produktov konkurenčných. Hlavným ideologickým pilierom koncepcie výrazu v umení bola požiadavka na jeho „priamosť“, ako opak sprostredkovanosť a konvenčnosť typickej pre komodifikovanú modernitu. Táto požiadavka, ktorá bola v princípe filozoficky vždy sporná, stratila v praxi účinnosť. Komodita opäť slávila triumf.

Autentický výraz zredukovaný na to, aby z dostupnej pravdy urobil klíšé, sa mal z džungľe komodití nielen vytážiť, ale prosredníctvom nej i dosiahnuť. V druhej polovici päťdesiatych rokov a v šesťdesiatych rokoch vzišla z uvedenej stratégie citovania, ktorá sa zrodila z vnímania podobného rozdielu, aký bol vo filozofii medzi „použitím“ a „zmliečkovou“. Ak všetko ovládala reprezentácia, tak mal zrejme skutočný význam už samotný tento fakt. Keďže v pláne umeleckého diela sa ocitli vedľa seba rozdielne komodifikované formy, niečo vyjaviť sa dalo len v miestach dotyku ich okrajov: medzi „expressivnými“ maľarskými citáciami a fotografiami z médií (Rauschenberg); medzi plochou ako maľbou a plochou ako emblémom (Johns); alebo medzi komoditou a jej mnohonásobným opakovaním, či už je to plechovka polievky alebo hollywoodska hviezda (Warhol). Komodita strážila to najvulnerablejšie, ale, ako hovorí Althusser, štieňa kritickej reflexie mu z času na čas prekážalo medzi nohami.

Na jednej strane stretnutie s komodifikáciou ako hlavnou témou modernity nútilo umelcov uchýľovať sa k menej transparentným stratégiám pomenujovania, citovania a mierne sfunkčneného zobrazovania, na druhej strane komodifikácia samotného umeleckého diela postupovala rýchlo. Účinok hyperkomodifikácie na symbolickú rovňu umenia bol

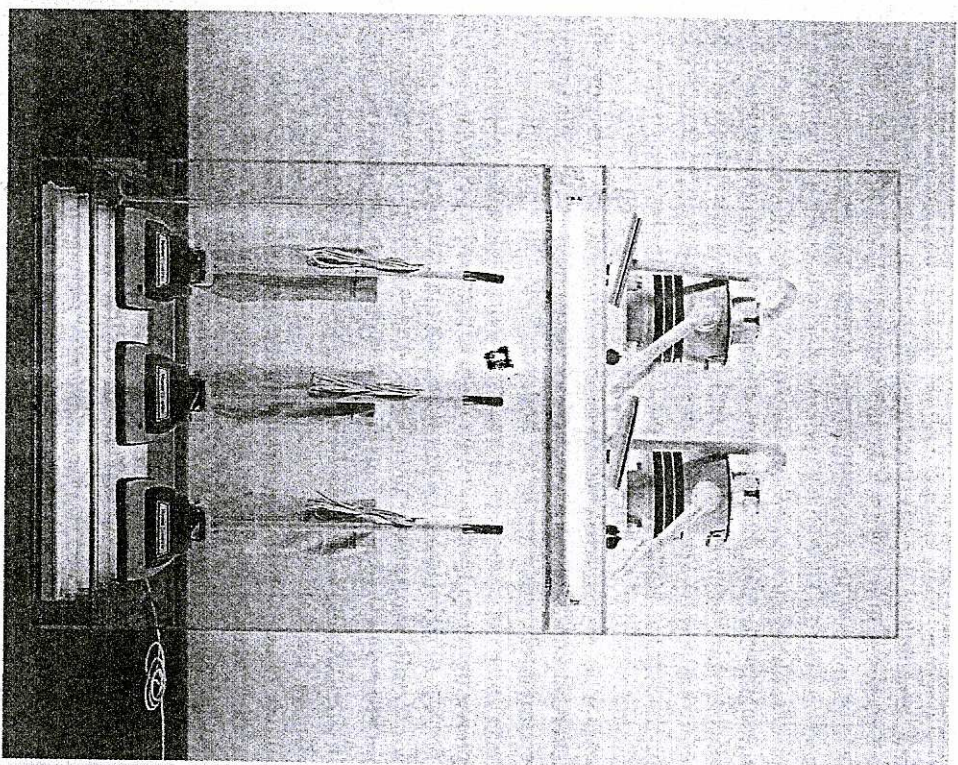
výsledkom zásadných zmien v štruktúre vyspelých západných ekonomík, prechodu od masovej výroby podľa modelu fordizmu-taylorizmu, t. j. od komoditnej výroby v štandardnom zmysle k tomu, čo možno označiť produkciou komodifikovaných služieb. V osemdesiatych rokoch zaznamenala produkcia priemyselného tovaru v krajinách OECD priemerný trojpercentný ročný nárast. V rovnakom období, teda od roku 1979 do roku 1988, objem obchodovania na medzinárodných akciových trhoch vzrástol zo 73 na 1 212 miliardy amerických dolárov.

To malo vplyv na súčasný trh s umením, kde sa prísušne zvýšilo obchodovanie. Michael Carter poukázal na to, že aj tradičné obchodovanie s umením (keď obchodníci kupujú umenie od umelcov a predávajú ho zberateľom) nebolo celkom ortodoxným obchodovaním s komoditami. Bolo to preto, lebo výmenná hodnota umenia sa nedá vyrátať podľa pracovnej teórie hodnoty. Podľa Cartera „výmenná hodnota umeleckého diela ovčľa viac pripomína príliv a odliv cenných papierov než cenu niečoho takého, ako je plechovka polievky“ (Carter, 1990, s. 105). Pri určovaní výmennej hodnoty umenia Carter navrhuje uplatniť koncepciu „valorizácie“, ktorá je analogická s myšlienkou „obchodnej dôvery“, plnou pre burzu cenných papierov (napríklad hodnotové súdy a informáciu o záujme je možné zistiť z podpornej štruktúry umenia, ako sú kritika, výstavy, publikácie). Carter tento cyklus charakterizuje ako mechanizmus „jednoduchšej reprodukcie“, ale tvrdí, že v súčasnej fáze ho zastiera sekundárny systém ohodnocovania. „Dnešnú situáciu robí inou práve vzostup a konečná nadvláda investičného trhu s umeleckými predmetmi“ (Carter, 1990, s. 108).

Spomínaný rast mal rozličné príčiny, jednou z najvýznamnejších je však to, že medzinárodný systém vstúpil v polovici sedemdesiatych rokov znovu do cyklickej krízy. Investovanie do umenia sa stalo formou ochrany proti inflácii v čase všeobecnej neistoty panujúcej v celom hospodárskom systéme; umenie fungovalo tak trochu ako zlato a iné vzácné kovy v minulosti. Navyše je potrebné brať do úvahy, že na vrchole rozmachu, ktorý umenie zaznamenalo na konci osemdesiatych rokov, sa Van Goghove *Snečnice*, obraz menší ako jeden štvorcový meter a vážiaci niekoľko 100 g, predávali za 55 miliónov amerických dolárov. Carter pripomína, že ak umenie v takýchto podmienkach vstúpi do sekundárneho komodifikačného okruhu investovania a výmenny medzi zberateľmi, „výmenná hodnota originálu sa môže tak skoncentrovať a znásobiť, že ekonomickú hodnotu takmer vyžaruje“ (Carter, 1980, s. 123).

Takýto stav sa nevyhnutne musí odrziť na umeleckej praxi i teoretizácii o umení. Ako pôsobí na kritickosť, od avantgardy tradične vyžadovanú, keď sa dielo maliara žijúceho na okraji spoločnosti,





26.1 Jeff Koons: *Päť vystávačov, plexiskla, žiarovky*, 1980 - 1987.

ktorého kariéru výrazne poznačilo psychické utrpenie a ekonomická núdza, predáva za cenu prúdovej sľúhačky? Pre systém umenia to znamenalo, že rozmach trhu s umením ďalej stimuloval cykly inovácie, ktorá bola od začiatku súčasťou moderného systému umenia. Umeni i obchodníci hľadali taký spôsob odlišenia svojho produktu od iných na trhu, ktorý by produkt obohatil o vzájomne súvisiace hodnoty, ako sú individualita a originalnosť (ktoré sú tiež zložkami procesu „valorizácie“), a sľuboval prispieť k zvýšeniu výmennej hodnoty. Oveľa mocnejšie než dovtedy bola forma produkcie determinovaná úspešnosťou

na trhu alebo schopnosťou udržať sa na ňom. Tento proces spôsobil, že široká verejnosť začala byť skeptická voči užitočnosti i výmennej hodnote takéhoto umenia, a zároveň z nej urobil skôr súčasť štruktúry hegemonie než jej kritiku.

Hyperkomodifikácia mala dvojaký účinok na umenie v rovine jeho obsahu: po prvé, spôsobila, že vstup do novej formy komodifikácie sa stal nevyhnutnou podmienkou adekvátnosti umenia; a po druhé, vážne oslabila rozdiel medzi avantgardnou kultúrou a rozšírenjšími populárnymi formami. Tento rozdiel bol základným kamňom modernizmu, čo potvrdzuje názov článku Clementa Greenberga z roku 1939 *Avantgarda a gyč*. V literatúre obdobia postmodernizmu (ktorý o sebe nepochybne o nič viac ako jeho predchodca) sa stalo bežným spoločňovať tento rozdiel. Iba jeden autor, John Tagg – v súvislosti s tvorbou Marthy Roslerovej –, hovorí o „situácii, keď je ťažké rozhodnúť, či ide o striedanie štýlov umenia, ovenceneného úspechom len neďávno, alebo už o iné komodity“ (Tagg, 1992, s. 160), čo platí najmä pre produkty zábavného priemyslu, najmä tej jeho oblasti, ktorá rozvoj určuje expanzia informačných technológií, a kde sa v súčasnom svete najintenzívnejšie realizuje individualná kúpa komodít a odkiaľ sa najintenzívnejšie získava obraz seba samého.

Z prijatia takéhoto stavu ako základu umeleckého diela vychádza u Jeffa Koonsa skúmanie hraníc komodifikácie: postupuje postupujúce od úplného vyrovnania každého možného rozdielu medzi avantgardou a gyčom z pohľadu primárnej autenticity až k postave samotného autora („moje umenie a môj život sú jedno“). Koons používa bežné artefakty populárnej kultúry: často ich ozvláštni len tým, že ich vyberie z ich bežného kontextu: basketbalové loppy v akvária; dva a tri vysávače nad sebou umiestnené vo vrtinách z plexiskla a osvetlené žiarivkami (obr. 26.1); luxusné hračky odliate z antikora. A najnovšie, zbchovia z podsvetia gyčových ozdôb sú svedkami toho, ako sa z ich utešenosti a sentimentálnosti stáva niečo hrozivé len zmenou miery či iným odklonom od normy: dva a pol metrový medvedík z dreva; svätý Jan z porcelánu v životnej veľkosti; Michael Jackson ako btoch. Koons dokonca viac ako pred ním Warhol i Duchamp vystavuje svoju identitu umelca, ktorá sa tak ocitá vedľa videokaziet, šampónov a antikoncepcie v regáloch supermarketov. Reklamu jeho výstav tvoria plagáty, na ktorých je zobrazený ako príťažliva filmová hviezda. Vystupuje v televíznych talk-show. Sexuálne explicitné obrázky umelca a jeho manželky La Ciccioliny presunuli obrázky komodifikovanej sexuality zo zavrhovanej periférie do centra kultúrneho diania, do galérie umenia. A celé je to zasadené do hľadko plynného diskurzu o krásе, nadsčasovosti a úžase – jazyka vznešenosti devalvovaného komoditnou

kultúrou a opakovaného až dovtedy, pokým sa významy neuvolnia a ne-stratia sa. Koonsova zvláštna pravda – zrkadlo zrkadla – je práve pravdou o tejto ríši čoraz väčšej anómie, v ktorej zdá sa, teraz žijeme, kde vo večerných správach katastrofu strieda módna prehládka a v programoch je okienko pre náboženstvo i umenie.

Koonsova tvorba obratne predkladá vážne otázky o žartoch a autentickeosti. Znamená to, že pasca nastarážená na postmoderného umelca, ktorý dychtí po tom, aby mohol deklarovať svoju vopred pripravenú subjektivitu, je sova menej fatálna ako jama, do ktorej sa prepadol dinosaury abstraktného expresionizmu. Autentickeosť sa komodifikovala a do tej miery sa stala výrazne nadbytočnou. Problémom postmodernistu je, že vyznanie o hlbokej autokomodifikácii sa stali módnymi, a nijaká predajná komodita si nemôže dovoliť nasledujúci krok – a to stať sa nudnou.

Je stále jasnejšie, že umenie predstavuje jednu formu komoditnej produkcie v rámci širšej oblasti produkcie kultúrnych komodít. Otvorenou otázkou zostáva, do akej miery môžu významy, ktoré výsledné produkty vygenerovali, naskutkovať pridanú hodnotu. To znamená, do akej miery si môžu zachovať a nakoľko dokážu vyjadriť kritický odstup od komoditného systému ako celku; alebo či sú na ekonomickej úroveň natoľko vrasené do kolobehu výroby, výmeny a spotreby, že im to znemožňuje zachovať si odstup na úrovni imaginatívno-symbolického.

Keďže v rozvinutých ekonomikách dochádza k transformácii samotného spôsobu výroby, základy, na ktorých stojí táto otázka, sú spoločnitélné. Podľa Fredrica Jamesona požiadavka inovácie s oňadom na sortimenty výrobkov, „dnes stále podstatnejšiu štruktúrnu funkciu a postavenie priznáva estetikej inovácii“, čo podľa neho dokazuje, že „celkovo sa dnes estetická produkcia integrovala do komoditnej výroby“ (Jameson, 1991, s. 4 – 5). Anglickí sociológovia Lash a Urry však túto situáciu vidia inak. Ako Baudrillardovi nasledovníci hovoria o zvyšeni „znakovcej hodnoty“, takže „to, čoho sa“ v západných ekonomikách „produkuje stále viac, nie sú materiálne predmety, ale znaky“ (Lash a Urry, 1994, s. 15). Tvrdia, že to vedie k situácii „obracajúcej naruby ortodoxnú marxistickú komodifikačnú teóriu kultúry, podľa ktorej sa oblasti kultúrneho priemyslu stále viac podobajú iným priemyselným oblastiam tým, že to, čo produkujú, sa čoraz viac podobá akémukolvek inej komodite (Lash a Urry, 1994, s. 137 – 138). Podľa Lasha a Urryho ide skôr o estetizáciu komoditnej produkcie než o komodifikáciu kultúrnej produkcie.

Na záver toľko, že aj keď je predčasné pontkať odpovede na závažné otázky postmodernizmu, dve veci je možné znovu zdôrazniť.

Po prvé, v modernej dobe pôsobila komodifikácia na umenie v rovne ekonomickej i symbolickej a s rastúcou intenzitou pôsobí naďalej, pričom je možné túto situáciu presne teoreticky postihnúť. Po druhé, dôležitá nadčasová otázka napriek svojej zhoršenej pozícii v súčasnosti znie: je panstvo komodit dnes neporušené (a) absolútne, a ak áno, aké sú jeho dôsledky? Alebo je možné zostať nezávislý od komodifikácie, ak nie prakticky, tak aspoň vo sfére obrazovosti? V súčasnosti stále platí, že umenie je možné považovať za obmedzené panstva komoditi bez toho, aby bolo potrebné uchýľovať sa do ríše fanázie, či upadať do nostalgic. Cena za to je však vysoká. Je potrebné sa vzdať túžby po popularnosti i politickej relevantnosti. Odporcovia absolútnej komodifikácie majú možnosť byť na strane „kupujúcich sa“ a „husti“, či skôr musia byť viac na ich strane než na strane gýča a propagandy.

#### POUŽITÁ A ODPORUČANÁ LITERATÚRA

- Adorno, Theodor W. [1936] 1977. „Letter to Walter Benjamin.“ In: *Bloch et al.* 1977.  
 Aragon, Louis. 1971. *Paris Peasant*. London: Cape.  
 Baudrillard, Jean. [1972] 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*.  
 Saint Louis: Telos.  
 Benjamin, Walter. 1970. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: NLB.  
 ———. [1936] 1968. „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.“ In: Benjamin, W.: *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World. (Slovenský preklad: „Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti.“ In: Benjamin, Walter: *Illuminácie*. Bratislava: Kalligram, 1999.)  
 Bloch, Ernst – Lukács, Georg – Brecht, Bertolt – Benjamin, Walter – Teodor, Adorno. 1977. *Aesthetics and Politics*. London: NLB.  
 Brecht, Bertolt. [1938] 1977. „Popularity and Realism.“ In: *Bloch et al.* 1977.  
 Bryson, Norman. 1990. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.  
 Buck-Moross, Susan. 1989. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: MIT Press.  
 Carter, Michael. 1990. „The Work of Art as Commodity.“ In: Carter, M.: *Printing Art: Introducing Theory and the Visual Image*. Sydney: Transversal Studies.  
 Clark, T. J. 1985. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New York: Knopf.  
 Gramsci, Antonio. 1973. *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence & Wishart.  
 Greenberg, Clement. [1939] 1986 – 1993. „Avant Garde and Kitsch.“ In: Greenberg, C.: *The Collected Essays and Criticisms*. 4 sv.  
 Chicago: University of Chicago Press.  
 Gregory, C. A. 1982. *Gifts and Commodities*. London: Academic Press.  
 Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.  
 Koons, Jeff. 1992. *The Jeff Koons Handbook*. London: Anthony d'Offay.

- Lash, Scott - Urry, John. 1994. *Economies of Signs and Space*. London: Sage.
- Lukács, Georg. [1923] 1971. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Marx, Karl. [1844] 1975. "Economic and Philosophical Manuscripts." In: Marx, K.: *Early Writings*. London: Penguin.
- . [1867] 1974. "Fetishism of Commodities." In: Marx, K.: *Capital*, I, zv., London: Dent. (Slovenský preklad: Karol Marx, Feťšový charakter tovaru a jeho tajomstvo. In: *Kapitál*, I, zv. Bratislava : Pravda, 1979.)
- . [1857] 1973. *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft)*. London: Penguin.
- Maus, Marcel. [1925] 1967. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. New York: Norton.
- Tagg, John. 1992. *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics, and the Discursive Field*. London: Macmillan.