

anarhija/ blok 45
PORODIČNA BIBLIOTEKA





LE CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU
(CNAC; „Centre Georges-Pompidou“, „Centre Pompidou“, „Centre Beaubourg“)

Paris, Beaubourg, Place Georges-Pompidou

Izgrađen 1971–1977.

Autori: Renzo Piano, Richard Rogers i Gianfranco Franchini.



anarhija/ blok 45
PORODIČNA BIBLIOTEKA



БУБАШВАБА ПРЕС

Jacques Camatte
CENTAR BOBUR: RAK BUDUĆNOSTI
1977.

Jacques Camatte, „Beaubourg: le cancer du futur“, Revue *Invariance*, vol. 3, mars 1977, <http://revueinvariance.pagesperso-orange.fr/beaubourg.html>. „Beaubourg: Future Cancer?“, *Anarchy: A Journal of Desire Armed*, Fall–Winter 1997–98, str. 52–55.

Preveo: Aleksa Golijanin, 2015.
aleksa.golijanin@gmail.com
<http://anarhija-blok45.net1zen.com>

ZAJEDNIČKA ARHIVA
<http://anarhisticka-biblioteka.net>

Žak Kamat

CENTAR BOBUR: RAK BUDUĆNOSTI



POVEZANI TEKSTOVI:

Protiv pripitomljavanja (1973, naročito prvo poglavlje)

Lutanje čovečanstva (1973)

<https://anarhisticka-biblioteka.net/authors/jacques-camatte>

<http://anarhija-blok45.net1zen.com>

Bilo da je reč o podvali, diverziji ili ozbiljnom ostvarenju, na osnovu dobro isplaniranog projekta, Kulturni centar Bobur zauzima tačku u kojoj se stiču brojni fenomeni. Njegovo postojanje ukazuje na promenu do koje je došlo u zajednici kapitala. Ovde ne možemo razmotriti sve aspekte te promene. Ograničiću se samo na neke suštinske paralele između umetnosti i kapitala.¹

Umetnost se razvila u trenutku razdvajanja ljudskih bića od njihove zajednice. Pre toga, u dugačkom praistorijskom periodu, umetnost nije postojala. Taj pojam obično podrazumeva materijalizaciju kognitivne sposobnosti, pomoću koje ljudi predstavljaju svoj svet (i dalje bez autonomizacije samog predstavljanja), od kojeg se još nisu odvojili. Ta sposobnost je bila deo neapstraktnog (doslovno „neodvojenog“; *prim. prev.*) znanja, to jest, znanja koje se nije izražavalo samo kroz apstrakciju, kao što se to dogodilo kasnije; to je bila svest za koju je Leroa-Guran (André Leroi-Gourhan) rekao da je izvirala iz zračice, višedimenzionalne misli, u saglasju sa svojim okruženjem, pošto do prekida još nije došlo.² Prema tome, izraženo savremenim rečnikom, ta umetnost je u isto vreme bila jezik, nauka, magija, obred, itd. Ona je bila i deo celine, koju je uvažavala i ispunjavala značenjem.

¹ Na primer, jasno je da je značaj Centra Bobur treba proučiti u odnosu na organizaciju prostora i urbanizaciju, to jest, mineralizaciju organske prirode. Ovde se ne bavim ni sličnim fenomenima koji su već došli do izražaja u drugim zemljama, naročito u SAD. (Sve napomene su Kamatove, osim tamo gde je naznačeno drugačije.)

² Videti André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole* (1964). Nisam izdvojio nijedan određeni citat, zato što celu knjigu treba ne samo pročitati nego i proučiti.

Posle razdvajanja, umetnost je postala sredstvo za obnavljanje stare zajednice, „izgubljene celine“. S gubitkom neposredne celovitosti, umetnost je postala posrednik u pokušaju njenog obnavljanja. Ta potraga za izgubljenom zajednicom jasno se uočava u grčkom teatru, operi, filmu i pokušajima da se ostvari totalna umetnost (čak i u hepeninzima), iako oni koji se time bave to više ne objašnjavaju na taj način. Nije reč samo o umetnosti kao zbiru umetničkih akcija koje nastoje da reafirmišu celinu; svaka pojedinačna umetnost se zaleće u taj poduhvat. Kao da svaka nastoji da preuredi celinu i izmeni je polazeći od sebe, što podrazumeva pregrupisanje iz određenog ugla i posebnu svest; na primer, linearizacija se pojavila u trenutku kada je „zračeci fenomen“ bio uništen, kao posledica prekida i autonomizacije delova koji su činili prvobitnu celinu. Pokušaji rekonstrukcije nisu uspeli da zaustave taj proces, zato što su polazili od odvojenih delova. Nemoguće je katapultirati sebe pravo u neku drugačiju zajednicu. Ali, ti pojedinačni delovi su u isto vreme jedina polazna tačka u ponovnom otkrivanju zračice misli.

Nostalgija za izgubljenom zajednicom najbolje se uočava u umetnosti koja nastaje iz sudara oprečnih momenata ljudske istorije, u nekoj jasno ograničenoj oblasti. Primeri su opozicija između matrijarhata i patrijarhata³ u grčkoj tragediji, kao i povratak feudalnog i potonjeg buržoaskog društva na drevne modele (renesansa), pri čemu se uočava i jedna naročita crta, da su umetnost obično stvarali poraženi delovi društva, na primer, ljudi iz provincije ili oni sa američkog juga; kao da umetnost postaje još uzvišenija kada je povezana s nečim što je zauvek izgubljeno. Zato u umetnosti neki vide samo utehu poraženih, zaboravljajući da ono što se tu afirmiše nije poraz već stvaranje ili održavanje neke mogućnosti, odbijanje diktata realizma, načela stvarnosti.

U isto vreme dolazi do sekularizacije. Gubitak svetog navodi umetnost da za model uzme prirodu. Ona tako postaje odgovor, mesto za očuvanje svetog. Jeres je preživela kroz umetnost.

U vreme formalne dominacije kapitala nad društvom, umetnost je mogla da ostane izvan njegovog razvoja i tako ispuni svoju antiburžo-

³ Ove pojmove koristim radi pojednostavljivanja, da bih izbegao opširno teoretsko razmatranje prirode ljudskih grupacija u Grčkoj iz vremena Eshila ili Euripida.

Ali, to je u isti mah i poslednja vitalna reakcija tela pogođenog tim dementnim oblikom života, kako na nutritivnom, tako i na afektivnom ili intelektualnom planu. Naime, rak ne izaziva neka bakterija, virus ili neki patogeni činilac. Njegov uzrok je lutanje čovečanstva; to je bolest tipična za ljude pod dominacijom kapitala, koji je i sam proizvod tog velikog lutanja. Nikakav terapijski reformizam ili revolucija ne mogu izlečiti ljudsku vrstu; to se može postići samo potpunim napuštanjem ove sumanute dinamike koju smo do sada sledili.

Znam da mnogi ljudi misle kako od kapitala pravim neki poseban entitet, neko misteriozno biće odvojeno od ljudi.. Ali, samo pokazujem da je on ostvario ljudski projekat – „dominaciju nad prirodom“ – kroz proces antropomorfizacije (tako što je poprimio ljudsko obličje). Oni osporavaju i moj opis njegovog razvoja i podsećaju me na nešto što je Elijade rekao o stvaranju umetničkog univerzuma: da ljudi mogu promeniti tok stvari; da mogu prekinuti kretanje koje sada stremljenje destruktiji, postvarenju, itd. Takvi ne shvataju da će, pre ili kasnije, završiti kao oni intelektualci koji su u početku podržavali fašizam, da bi kasnije govorili: „To nije bilo ono što smo hteli“. Problem je u tome što se istina, ako se uopšte otkrije, mnogima ukazuje tek *a posteriori*. Ali, čak i taj zakasneli uvid pokazuje nam, na sve moguće načine, da moramo napustiti ovaj svet, u kojem se širi rak budućnosti, vesnik najstrašnije patnje.

Žak Kamat, mart 1977.

usmerena, preuređena ili potpuno promenjena – utoliko više ako ga doživi u celini – tako što će biti izložena življenju u iščekivanju.

Bobur je rak budućnosti. On organizuje uništenje umetnosti koje je zagovarala dada i, u meri u kojoj se kultura predstavlja kao priroda, lišava ljudska bića svake mogućnosti izlaza. On to mora da postigne utoliko pre što se potreba za prirodom tako snažno potvrdila posle 1968; ona se sada mora skrenuti ka potpuno fabrikovanoj, potčinjenoj i programiranoj prirodi, tako da se svaka mogućnost revolta čudesno predupredi.

Uloga Bobura nije da uguši svaki revolt – makar ne neposredno – budući da se, kao što je već rečeno, jedan od izvora umetnosti nalazi u sudaru dva istorijska momenta. Integracija-realizacija umetnosti od strane kapitala podrazumeva i integraciju revolta. On se mora apsorbovati. Još bolje: (lični) otpor se proglašava beznačajnim, pri čemu se pojedincu nudi mogućnost učešća u revoltu globalnih razmera, što samo guši njegov revolucionarni potencijal, budući da više nema nikakvih orijentira, tako da se pojedinac odriče sebe. Revolt više ne može poteći od pojedinca i njegovih oslobođenih mogućnosti; biće više ne može da struktuiru njegovu pobunu, zato što je glavni model tog bića uživanje: stalno obećavano i nikad ostvareno, u odlaganju kojem nema kraja...¹⁸

I zato, čak i ako slikari, muzičari i pesnici mogu da naslute elemente ljudske zajednice, oni će to moći da pokažu samo ako pristanu da rade u centrima kao što je Bobur, koji služe jačanju predstave kapitala, koja obuhvata sve, makar ga tako i izvitoperilo, budući da je kapital veliki „proneverilac“ (détourneur).

Budućnost kapitala leži u potpunom raskorenjivanju svih ljudskih bića, tako da ona budu potpuno „slobodna“ za pomeranje u ma kojem pravcu, da čine šta god da im se kaže. To će stvoriti situaciju ljudskog života bez ljudskih bića, kao što i rak – krajnji stepen otuđenja – predstavlja oblik života iz kojeg je odstranjen život bića u kojem se razvija.

¹⁸ Kapital mora stalno da podstiče i iznova izmišlja pobunu, da je predstavlja, prema tome, da je organizuje, savršeno svestan spektakla, onako kako ga je opisala Situacionistička internacionala. Razdvajanje na aktere i gledaoce teži da nestane, zato što spektakl moraju da reprodukuju sva ljudska bića, pod upravom „glavnih opsenara“ (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*), medijatora kapitala.

sku funkciju. U stvari, preciznije rečeno, ona je pre bila antikapitalistička, zato što je buržoaziji, istorijski posmatrano, umetnost bila potrebna da bi ovladala svetom; ona je bila ta klasa koja je uzdizala umetnost.

Ta opozicija je trajala sve do pokušaja DADE da se poveže s revolucijom, koja je izbila u Nemačkoj. To je u isto vreme potvrdilo da *nijedna odvojena aktivnost* ne može reorganizovati totalitet ili poslužiti kao polazna tačka nove zajednice. Ipak, umetnici tog vremena bili su pronicljiviji od revolucionara;⁴ njihove proklamacije o smrti umetnosti bile su povezane sa svešću o kraju jednog sveta, starog buržoaskog društva, usled prelaska s formalne na stvarnu dominaciju kapitala, koji se dogodio tokom nekoliko godina (onih prelomnih, od 1914–45). Na smeni vekova, umetnici su već nagovestili razvoj kapitala, tako što su odbacili sve reference na prirodu i otkrili da je sve moguće.

Futuristi su bili prvi koji su u potpunosti i metodično odbacili hegemoniju kulturnih stereotipa. Kada su društvene barijere bile jednom odbačene, trebalo je da mase – koje su u kvantitetu videle glavnu odrednicu XX veka – organizuju svet na drugačiji način. Novi dinamizam i njegova kolektivistička priroda narušili su stare socijalne kategorije i nametnuli aktivnu logiku preobražaja, koju je Marks već nagovestio. U euforiji te nove slobode, koja se mogla iskusiti u nekoliko oblasti intelektualnog života, klase i uzvišene teme su nestale iz skupa društvenih odnosa. (Jedna od stvari koje su prošle kroz tu pukotinu bila je i totalitarna praksa.)

Ali, „sve je moguće“ sada je postalo temeljna karakteristika kapitala. On je suštinski revolucionaran, zato što uništava sve prepreke razvoju, uklanja sve tabue i okoštale oblike oponašanja; sve se, u isti mah, dovodi u pitanje i stavlja u pokret. (Tabui koji se ne mogu ukloniti se ekternalizuju i konzumiraju kao predstave; kao tabu incesta u psihoanalizi.) Ako je kapital, u svom modernom obliku – za razliku od onog prepotopskog – tako postao konačan, jer je preuzeo kontrolu nad

⁴ Ovu izjavu treba korigovati imajući u vidu anarhistički pokret krajem XIX i početkom XX veka, koji je, u svojim terorističkim i negacionističkim tendencijama, hteo da ubrza taj kraj, izbegne raspadanje i izvuče mase iz demokratske bezobličnosti, da bi stvorio nešto novo.

neposrednim procesom proizvodnje, to se desilo zahvaljujući združenom delovanju osamostaljivanja (autonomizacije) razmenske vrednosti i ljudskog prisvajanja. Kapital je mogao da uspešno ostvari pravu dominaciju nad društvom tek tada, jer je to združeno delovanje njegove prirode i dubokih želja ljudi razdvojilo ove druge od njihovih zajednica i lišilo ih svetih i prirodnih referenci. Pošto je u tome uspeo, lako se mogu zaboraviti neke dublje posledice; želja postaje sve veća i hitnija što su ljudi ispražnjeniji od supstance i otuđeniji. Svedeno ljudsko biće, odvojeno od svega, pokušava da sve ponovo izgradi od potencijala koji mu stoje na raspolaganju, počevši od polja primenjene nauke. Neko vreme, referenca i dalje može biti pojedinačno ljudsko biće – sve do trenutka antropomorfizacije kapitala, kada ovaj uspostavlja stvarnu dominaciju nad društvom i uspostavlja sebe kao predstavu i, samim tim, kao referencu. To stvara novi raspored unutar razbijene osobe, koja postaje još porobljenija. Zato ono što govori Elijade važi samo u početku:

„Nihilizam prvih revolucionara i nihilista predstavlja stavove koje je moderna umetnost već prevazišla. Nijedan veliki umetnik našeg vremena ne veruje u degeneraciju i brzi nestanak svoje umetnosti. S tog stanovišta, njihov stav podseća na onaj koji se sreće kod 'primitivnih': oni mogu doprineti uništenju Sveta – naime, njihovog sveta, njihovog umetničkog univerzuma – da bi stvorili novi.“⁵

Ne samo da je prirodna referenca bila uništena i stvoren drugi svet, već su i forme nasleđene iz prethodnog destruktivnog talasa i same bile uništene (naročito kod Pikasa).⁶ To opet podseća na kretanje kapitala, kojeg ometa svaka supstancijalizacija, koji mora izbeći svaki oblik fikcije. Elijade nastavlja s još jednim prosvetljujućim zapažanjem:

„Značajno je to što se uništenje umetničkog jezika podudara s razvojem psihoanalize. Dubinska psihologija je obnovila interesovanje za korene, interesovanje karakteristično za ljude iz arhaičnih društava. Detaljnije istraživanje procesa revalorizacije mita o kraju sveta u savremenoj umetnosti moglo bi biti zanimljivo. Moglo bi se pokazati da su

⁵ Videti Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (1963), str. 93–94.

⁶ Videti Roger Caillois „Picasso le liquidateur“ (*Le Monde*, 28. XI 1975) i polemiku koja je usledila.

prodire svuda, u meri u kojoj još nije ispunjena sopstvenom realnošću. Kapitalu je bila potrebna sopstvena predstava da bi mogao da se usadi u društveno-ekonomsku celinu i onda ovlada njome. Da bi potvrdio svoju dominaciju, on mora da prisvoji sve ostale predstave, da izbriše njihove pretpostavke i zameni ih sopstvenim.

Tako fabrika postaje neminovnost – umetnost i umetnici treba da proizvode umetnička dela u saglasju s kapitalom. Ono što je važno jeste dopreti do mase ljudskih bića – bez čega nema realizacije (kapitalizacije) umetnosti¹⁷ – koja još uvek nisu usvojila kapitalistički način života, koja su još uvek, manje ili više, vezana za drugačije ritmove, prakse, praznoverja, itd., i koja, čak i kada ih zahvati vrtlog kapitalističkog životnog ritma, ne koriste njegove predstave i nastavljaju da žive u kontradikciji, u koliziji, uvek osetljiva na „šok budućnosti“.

Predstava kapitala se mora nametnuti kao jedini okvir. To je svrha Bobura: to je karcinom, neoplazma, koja estetski tok mora da skrene ka dominaciji nad budućnošću. U tu svrhu, on stvara određene uloge. Taj karcinom će napasti sve i svuda posejati svoje metastaze. Nijedna osoba koja prođe kroz Bobur neće ostati ista: njena predstava biće pre-

tomije, može ići veoma daleko i može se očekivati da će samo ljudsko oko postati umetnički predmet. Despotizam (kapitala) će se prilepiti za ljudsko biće.

¹⁷ S tim u vezi, mogu samo da otvorim pitanje najšireg teoretskog i istorijskog zama-ha: neprekidne degradacije, postvarenja-otuđenja, povezanog s procesom masifikacije-demokratizacije, koji se odvija milenijumima. Progres se često opravdavao time što je, navodno, sve većem broju ljudi donosio nešto što je bilo rezervisano samo za uski krug pojedinaca. Ali, tako zaboravljamo komplementaran fenomen, gubitak svetog, prirode i ljudskosti (na primer, osećanje života u društvu kakvo je bilo u Evropi u XVIII veku), koji je vodio ka desupstancijalizaciji ljudskih bića i njihovom svođenju na kratkotrajna, beznačajna stvorenja. Nesumnjivo postojanje tog procesa objašnjava upornost aristokratske kritike i određeni oblik umetnosti, kao i neke nacističke spekulacije. Dodajmo i da je nada da će „mase morati da organizuju svet na drugačiji način“ bila uglavnom izneverena, što nas dovodi do pitanja istorijske misije proletarijata i iluzije da bi ta klasa mogla da preokrene razvoj proizvodnih snaga, na neki ljudski način. Mase nisu bile u stanju da organizuju: to je uradio kapital, koji je u isto vreme organizovao i njih. Prema tome, rešenje više nisu ni elite, niti mase!

kapital ne može da izbegne gomilanje, zlato, prošlost; on ne može, da tako kažemo, nastati *ex nihilo*. On suštinski može umaći prošlosti samo kroz ono u šta srlja: inflaciju.

Tu se srećemo sa suštinskim „projektom“ kapitala: on mora dominirati budućnošću, inače bi njegova snaga došla u pitanje, a njegova vlast ne bi bila stvarna. To je već prisutno u samom konceptu kapitala, ali se može ostvariti samo u datom trenutku njegovog „života“.¹⁵

Samim tim, nema više uslova za bilo kakvu anticipaciju, za apstrahovanje celine – za razumnu apstrakciju – tako da se mogu razabrati konkretni i smisleni delovi. Započinje proizvodnja budućnosti; mašte ima na pretek; stvarnost i predstava se stapaju.¹⁶ Nametnuta predstava

¹⁵ Videti *Invariance*, vol. 2, br. 6, „C'est ici qu'est la peur, c'est ici qu'il faut sauter“ („Evo straha, tu skoči“, 1975).

¹⁶ Tako dospevamo s one strane apstraktne umetnosti, koja je bila trenutak intuicije od temeljnog značaja za tek stasalu zajednicu kapitala. Ona se sada može predstaviti u celini, prema tome, realizam je moguć. To pokazuje do koje je mere socijalistički realizam vezan za ideološku perspektivu, umesto za društvena kretanja. Sovjetske vođe ne shvataju da apstraktna umetnost, kao i ostala novija zapadna umetnost, savršeno predstavlja stvarnost. Njihov strah od takve umetnosti zapravo je strah od onoga što je u kapitalu subverzivno, od „Sve je moguće“, koje bi se lako moglo oteti kontroli u društvu u kojem se kapitalistički oblik proizvodnje uspostavlja uz ogromne teškoće. Zato je Sovjetima suđeno da shvate samo despotizam kapitala i da nikada ne „uživaju“ u njegovom revolucionarno-oslobađajućem aspektu. To objašnjava i prozapadne stavove kod nekih elemenata savremene sovjetske „inteligencije“. Ono što Leroa-Guran kaže za težnje figuracije, veoma jasno izražene u SSSR, takođe je značajno. Skrećem pažnju na to, na šta ću se još vratiti, zato što se odnosi na specifičnost celog ljudskog fenomena, a naročito na biološko ludilo koje pogađa čovečanstvo: „Krizna figuracije je posledica ovladavanja mehanizacijom... Zapanjujuće je videti koliko se društva koja su nauku i rad izbacila iz metafizičke ravni, trude da spasu figuraciju... U stvari, čini se da ona stalna ravnoteža, koja je od početka usklađivala uloge figuracije i tehnike, ne može uništiti, a da se pri tom ne dovede u pitanje sam smisao ljudske avanture.“ (*Le geste et la parole*, 1964) Jedno prosto zapažanje: kao što sam maločas ukazao, kapital bi lako mogao da opet uvede figuraciju. Ali, opet, to ne bi bila umetnost kao ljudska baština – što ona nije već neko vreme – već umetnost kapitala. S Boburom, stvarnost postaje fagocit, koji guta sopstvenu predstavu. Ta apsorpcija predstave od strane stvarnosti, tačnije, nemogućnost diho-

umetnici, daleko od toga da budu neurotici, za šta se ponekad smatraju, psihološki mnogo zdraviji od mnogih modernih ljudi.⁷ Oni su shvatili da pravi početak može doći samo posle pravog KRAJA. Umetnici su bili i među prvim modernim ljudima koji su započeli sa uništavanjem sopstvenog sveta,⁸ da bi stvorili umetnički univerzum u kojem bi ljudi mogli da u isti mah žive, razmišljaju, sanjaju.⁹

Svet stvoren tokom dvadesetih godina XX veka zapravo je onaj u kojem ljudsko biće ima sve manju važnost, sve manji značaj, pošto ga je prethodno očerupala i psihoanaliza: razna svojstva psihe su eksterenalizovana i pretvorena u predstave.¹⁰ Nastali umetnički univerzum je

⁷ Ipak, zar ne bismo mogli reći da su bili osetljiviji na ljudsku patologiju, u smislu da su imali dublji uvid u posledice ljudskog lutanja?

⁸ Elijade je otišao mnogo dalje u izlaganju otkrića do kojeg je došao Atali u svojoj knjizi *Buka* (Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, 1977): da muzika nagoveštava društveni razvoj. Ono što važi za muziku, važi i za ostale umetnosti. To je opšte mesto. Ono što treba videti u ovoj knjizi jeste da li je Atali zapravo teoretičar rekuperacije tih „buka“, koji se nameće kao posrednik kapitala. Šta u stvari hoće da nam kaže? „Potrebne su nova teorija moći i nova politika. Obe zahtevaju razvoj politike buke, ali i, još suptilnije, eksploziju sposobnosti za stvaranje poretka počevši od buke svakog pojedinca, izvan kanalsanja uživanja u normu.“ (Attali, *Bruits*) Po njemu, treba „slušati“ – kao i u slučaju aktuelnih ekoloških zahteva – da bismo rekuperirali različite „šumove“ i tako sačuvali teoriju, vlast, politiku... Prilično je zabrinjavajuće to što nas, za potrebne naučne komparacije, Atali svodi na... buku!

(U vreme kada je pisao ovaj članak, Kamat još nije mogao da zna da će Atali, koji je pre svega bio ekonomista, uskoro postati – između ostalog – glavni Miteranov savetnik za ekonomska pitanja, a zatim osnivač i prvi direktor Evropske banke za obnovu i razvoj, i jedan od suosnivača programa za razvoj novih tehnologija EUREKA. Ali, izgleda da mu nije bilo teško da prepozna autoritarni i tehnokratski karakter Atalijevog najpoznatijeg teoretskog dela. Nap. AG)

⁹ Ne treba gubiti iz vida da je zapadna umetnost tu destrukciju i kreaciju postigla pljačkom mladalačke snage takozvanih „primitivnih“ naroda: američkih Indijanaca i Afrikanaca. To je još jedan aspekt „podmlađivanja“ kapitala, koji sam opisao u tekstu iz *Invariance* vol. 1, br. 6, „*La révolution communiste: thèses de travail*“ (Radne teze o komunističkoj revoluciji, 1969).

¹⁰ Dodajmo tome da uz pomoć pedagogije i etnologije bivaju pogođeni i svet detinjstva i najraniji dani našeg života kao vrste. Naročito se, u odnosu na detinjstvo,

metafora sveta kapitala. Takav je i Bobur: idealizovana i idealna fabrika, industrijsko otkrivenje i kapital, koji sebe predstavlja kao umetnost. Predmet postaje sama umetnost, koja se potpuno ostvaruje i ide dalje od svog izmirenja sa životom.

Bobur ponovo upija i dimenziju umetnosti kao nostalgije za prošlošću, pošto je ujedno i muzej, mesto za skladištenje, drevni oblik ponašanja razmenske vrednosti, pretvorene u kapital. Pošto se u njemu priređuju i izložbe savremenog slikarstva, to je i mesto na kojem se odobrava kredit.¹¹ Kao što je Kajoa (Roger Cailloix) dobro primetio, kredit prodire u umetnost:

„Kada se izvođenje zameni za kredit, za blanko ček, umetnost se svodi na sopstvenu parodiju i, u krajnjem slučaju, nestaje. Nestaje tako što se pretvara u skoro potpuno suprotnu ideju.“¹²

To je očigledno: pošto više nema nijedne konkretne predstave ili reference u kojoj bi se svi mogli pronaći, jasno je da svu važnost dobija individualni kredit, stečen bilo spontano, bilo pomoću reklame (koja u umetnosti postaje suštinski element).¹³ Kredit je način vrednovanja i ponašanja u materijalnoj zajednici kapitala, jednim delom i nastaloj na osnovu generalizacije kredita, koji, sa inflacijom, postaje sredstvo s ko-

razvija industrija igračaka i proizvoda „posebno“ namenjenih deci, koja se tako isključuju iz svojih života, iz stvaranja. „Homo ludens“ (Huizinga) je otkriven u trenutku kada su ljudi počeli da se sve više lišavaju igre.

¹¹ Time što u isti mah služi kao muzej i eksperimentalni centar, Bobur ostvaruje jednu od zamisli Alvina Tofflera: rekreaciju starih zajednica, za one koji ne mogu da drže korak, i stvaranje novih zajednica, za one koje žive samo u projekcijama (videti Alvin Toffler, *Future Shock*, 1970). Uključivanje centra za savremenu arheologiju plagijarizuje Vuajevu ideju o Institutu za savremenu praistoriju (Jean-Pierre Voyer, Institut de Préhistoire Contemporaine). Ukratko, postojanje eksperimentalnih centara ukazuje na želju za spajanjem nauke i umetnosti. Preciznije, u tome može da vidimo jačanje nečega što je u okviru filozofije već postalo prepoznatljiv trend: gubitka autonomije. Umetnost i filozofija idu stopama nauke, da bi uopšte mogle da stvore nešto. Postaju komentari nauke, hermenautika.

¹² Videti članak „Picasso le liquidateur“ (R. Caillois), na koji ću se kasnije vratiti.

¹³ Trebalo bi zatim proučiti i modnu i reklamnu industriju, kao oblike stvaranja i predstavljanja sveta kapitala.

jim kapital stiče veru u sebe. Isti proces upravlja svim ljudskim postupcima. Ljudi odsečeni od svojih starih veza, oslonaca i osećanja, mogu da rekonstruišu svoje „jedinstvo“ i društvene odnose samo kroz eksterne mehanizme, kao što su reklamiranje, kritika, itd. (Više se ne može govoriti o zajednici, pošto je ona postala kapital, u svakom pogledu.)

Razvoj apstrakcije je povezan s gubitkom opšteg referentnog okvira (univerzalnog ekvivalenta), što znači da nije reč samo o apstrakciji već i o njenom osamostaljivanju (autonomizaciji). Tako ona praktično postaje sinonim za proizvoljnost: „Proizvoljnost je u osnovi odsustvo svakog opravdanja“ (Cailloix); neka vrsta besplatnog čina (tako da Židova teorija, ma koliko izolovana, nije bez ikakvog istorijskog značaja). Paradoksalno, ono što je besplatno, za druge postaje stvarno samo kroz kredit odobren na osnovu opravdanog značaja ili značajnog opravdanja. To je očigledno povezano sa zasićenjem tržišta slika, do kojeg je došlo krajem XIX veka, što znači da su se morale pronaći nove mogućnosti. U razgradnji slikarstva se otišlo dotle da se i neobrađeno platno moglo izložiti kao umetničko delo, kao otvorena knjiga mogućnosti; ali, i to je unapred zadato, zato što bi takođe moglo da vodi ka smrti umetnosti.

I smrt je došla. Umetnost, međutim, i dalje postoji. Ona više nema nikakve veze sa onim što se nekada pod time podrazumevalo. Onima koji žele da ožive projekat dade ostaje samo da „ubiju mrtvaca“.¹⁴ Umetnost kapitala je razumevanje kapitala. To je način da se dođe do spoznaje sveta kojeg je stvorio kapital, u kojem ono sveto, priroda i ljudska bića postoje samo iza maske smrti.

Kao što naglašava Rože Kajoa, podrugljivo često ide ruku pod ruku s proizvoljnim. Kada bi se taj momenat potpunosti ostvario, izostala bi kapitalizacija proizvedenih slika, što bi okončalo njihovo gomilanje i donelo propast mnogim ljudima, ali i muzejskim institucijama. Podrugljivo spada u domen nestalnog i prolaznog, što su ujedno i glavne odrednice savremene kapitalističke proizvodnje. Opet nailazimo na iste forme: ni

¹⁴ „Homicide des morts“, naslov Bordiginog članka (Amadeo Bordiga, *Battaglia comunista*, n. 24, 1965), u kojem je pokazao da kapital može da se regeneriše samo uništavanjem celokupnog mrtvog, akumuliranog rada koji ga ometa u procesu valorizacije-kapitalizacije.