

Maja Breznik

Ključne besede: kultura, renesansa, mecenstvo, oderuštvo, renesančni karneval, muzej, antimuzej, socialna estetska država, kapitalistična estetska država

Sedanja gospodarska in družbena kriza je pokazala, kako v temeljih zgrešena je bila znanstvena politika, ki je v zadnjih desetletjih dajala institucionalni okvir znanstvenim raziskovalnim praksam in jih usmerjala. Znanstvena politika je nagrajevala epistemični oportunističen in ideološki konformizem, dosledno je onemogočala raziskovanje pojavov, ki bi lahko kakorkoli zbudili dvom o pravičnosti svobodnega trga in o zagrizenem varovanju zasebne lastnine, zato so bili »vodilni« raziskovalci ob prihodu radikalne gospodarske in družbene krize brez orodij, s katerimi bi lahko analizirali zaskrbljujoče družbene pojave in odprli prostor za alternative. Četudi je bilo te probleme mogoče ves čas že intuitivno opazati in četudi je bilo mogoče že na ravni neposredne »predznanstvene« zavesti domnevati, kako se lahko razvijejo, se jih v uradnih znanstvenih ustanovah preprosto ni spodobilo raziskovati.

Prva tarča naših obtožb so ekonomske znanosti. Če spremljamo odzive na ekonomsko krizo, vidimo, da se v polemikah spopadajo dve teoretski šoli, keynesovska in neoliberalna ekonomska teorija, s predlogi ekonomskih ukrepov, za katere se je že pokazalo, da prvi niso učinkoviti, da drugi varujejo le interese kapitalističnega razreda ter da so eni in drugi dolgoročno pogubni. Raziskovalna politika dolga leta pred krizo ni niti za malo odprla vrat raziskovanju, ki bi lahko danes ponudilo izvirne analize in alternative. Slovenija mora zato zdaj hoditi po nasvete k mednarodnim institucijam, ki na vseh koncih sveta vsiljujejo svoje eksperimente in ne prevzemajo odgovornosti, če se pričakovanja ne uresničijo. Znanstvena politika je samo sebe pripeljala v kolonialno odvisnost, ko mora znanje uvažati. Ministrstvo za delo, družino in socialne zadeve, denimo, napotuje kar na študije OECD in drugih mednarodnih institucij, ker nima svojih analiz o učinkih varčevalnih ukrepov na prebivalstvo.

Enako velja za druga raziskovalna področja družboslovja in humanistike. Četudi se zdijo nekoliko bolj oddaljena od vzrokov za krizo, sta znanstvena politika in spontani oportunističen znanstvenikov tudi na drugih področjih po svoje prispevala k ideološki zaslepitvi in sta soodgovorna za poglobljanje krize. Raziskovalci so se, denimo, ukvarjali s kulturno asimilacijo migrantov in z afirmacijo žensk v parlamentarni demokraciji, ne pa z izkoriščanjem delavk in delavcev. Ukvarjali so se z

nacionalno kulturo in identiteto, ne pa z novimi oblikami gospodarske in intelektualne kolonialne odvisnosti. Ukvarjali so se z e-življenjskimi stili, ne pa z omejevanjem dostopa (z »omejitvami avtorskih pravic«, kot pravi Richard Stallman) do kulturnih in znanstvenih del v digitalnem okolju. Sistematično so se izogibali vsem pomembnim vprašanjem: izkoriščanju delavcev in delavk, razlaščenju ljudi, odpravljanju družbenih mehanizmov solidarnosti in tudi odrekanju samorefleksiji svojih lastnih znanstvenih praks. Iz teh razlogov – ker se raziskovalci v preteklosti niso ukvarjali s problemi, ki so z gospodarsko krizo nazadnje pridrli na površje – so družboslovci in humanisti zdaj povsem odpovedali pred vprašanji, ki jih postavlja gospodarska kriza.

Sstališča družbene reprodukcije in trenutne družbene krize kultura ni nepomemben ali obroben predmet. Radikalne umetnostne prakse, »čiste nepopravljive transgresije« in subverzivne samonikle teorije kulturo in umetnost spreminjajo v »pogorišče«, a iz njega se kultura in umetnost vsakič dvigneta kakor feniks iz pepela (Bourdieu, 1998, 283–84) in ostajata »zadnji ideološki trdnjavi«. Spomenik tej trdnjavi je postavil Norbert Elias v delu »O procesu civiliziranja«. V pregnanstvu pred nacizmom je namreč napisal knjigo v zagovor tezi, da se človeštvo s samoomejevanjem in omiko postopoma dviguje iz barbarstva – da postaja vse bolj civilizirano. Nekaj zgodovinskih ogledov v nadaljevanju bo pokazalo, zakaj je ta pogled na kulturo ideološka trdnjava ter huda ovira pri razumevanju pretekle in sodobne kulture in umetnosti.

Umetnost se je kot avtonomna družbena sfera vzpostavila v renesansi, potem ko se je po faustovsko povezala s tedanjimi finančnimi institucijami, ki jih je v knjigi *Denar in življenje* (2012) opisal Jacques Le Goff.¹ Renesančni finančnik se je takrat namreč znašel v dilemi med oderuštvom kot donosno finančno dejavnostjo in pravnimi prepovedmi oderuštva. To nepomirljivo nasprotje je lahko spravil tako, da si je za pokoro naložil filantropske in mecenske obveznosti (Breznik, 2009, 30–50). Oderuh naj bi, po črki kanonskega in civilnega prava, izgubil vse cerkvene ter posvetne časti in privilegije, izgnali naj bi ga iz cerkvenega občestva in mu vzeli državljanske pravice, če ne bi vseh prihodkov, ki jih je kdajkoli dobil za oderuške obresti, vrnil neposredno žrtvam. Tako je prišel do dileme »ali denar ali življenje«: nemogoči izbiri se je lahko izognil, če je s cerkvenimi oblastmi sklenil poseben in prikrit dogovor, s katerim je dobil odpustek, če je del dobička od oderuštva namenil za zidavo in okrasitev religiozних institucij ali za človekoljubne namene, sirotišnice in hiralnice. Del dohodkov iz oderuštva je ponudil bolnicam, cerkvam, samostanom ali škofijam in imel še vedno dobiček, četudi je moral prihodke deliti s kleriki. S to strategijo so posojevalci denarja dosegli nemogoče: z manjšo žrtvijo so obdržali družbene privilegije in časti, pa tudi del dobička iz oderuštva. Zgodovinar Robert Davidsohn je v knjigi o zgodovini Firenc (Davidsohn, 1956) opisal

1 Jacques Le Goff opisuje splošno grozo pred oderuštvom, ki nenehoma ustvarja dobiček in se ne ustavi niti ponoči niti ob praznikih, v času, ki ga je bog človeku določil za počitek.

več primerov, kako so se posojevalci denarja v Firencah branili pred preganjanjem zaradi odušitva. Odušiti, pravi Davidsohn, bi lahko bili po črki zakona opravičeni za svoja dejanja in deležni »odrešenja duše«, šele ko bi vsaki stranki posebej vrnil ves denar, ki so si ga pridobili z nezakonitimi obrestmi. Vendar so posojevalci denarja našli način, kako se izogniti kazni. V pogajanjih s cerkveno oblastjo so se sklicevali na slab spomin in pomanjkljive računovodske knjige, zaradi česar naj ne bi bili mogli pripraviti popolnega seznama strank. Ker naj bi minilo preveč časa, so cerkvene očete prosili, da jim za pokoro dovolijo plačati prispevke za cerkvene institucije, namesto da denar vračajo vsaki stranki posebej. Moschino de' Nerli je tako leta 1299 dobil dovoljenje, da plača 600 liber. Bruno Alberti je bil leta 1297 kaznovan s plačilom 20 liber, ki jih je moral naslednjih dvajset let vsako leto plačevati samostanu. Ker naj bi bil z odušitvom zaslužil 500 liber, je imel po tem dogovoru še vedno dobiček, saj je lahko obdržal 100 liber. Za nameček so odušiti postali še mecen, s čimer niso dosegli le odprave kazni, temveč so okrepili svojo družbeno moč in politični vpliv. S skrivno podporo cerkve in posvetnih oblasti so »legalizirali« sicer prepovedano odušitvo, kot mecen pa so si povečali družbeni vpliv in ugled. Filantropija in mecenstvo potemtakem nista bila nepremišljeno razsipavanje bogastva, kakor ju vidijo ekonomisti, temveč nujnost, da so se bankirji lahko nemoteno ukvarjali z najbolj donosnimi finančnimi posli. Ponižno darovanje, ljubezen do umetnosti, sočutje z revnimi in obdarovanje cerkva so bili del splošnih pogojev, ki so jih renesančni finančniki morali izpolniti, če niso hoteli tvegati spora s cerkvenimi in posvetnimi oblastmi, ki bi usodno zavrl razvoj finančnih institucij. Zato pa je odprava spora usodno določila strukturno mesto umetnosti do danes.

Zgodovinski razvoj italijanskega renesančnega karnevala, nasprotno, vzbuja vtis, da s postopnim omikanjem praznika, k čemur je prispevala humanistična kultura, podpira Eliasovo tezo (Breznik, 2009, 80–101). Renesančni karneval je izšel iz viteškega turnirja, ki ga je preselil v mesto, ga pomeščanal in celo »poplebejil«, vendar se plemstvo, buržoazija in navadno ljudstvo večinoma niso mešali med seboj. Ljudske karnevalske praznike (*battaglie dei giovani*, denimo, s praznovanji ob kresih, ki so se lahko končali z množičnimi pretepi) so meščani zaničevali. Nižje razrede so zasmehovali tudi s tekmami, na katerih so se pomerili Judje, ženske, mladeniči, starci in živali. V Benetkah so na tekmah s čolni sodelovale ubožne ženske, ki so tako poskušale priti do priboljška za svoje revne družine, v Ferrari pa prostitutke, ki so se pomerile za ponošeno obleko vojvodinje. Tekma je morala pri gledalcih zbuditi precejšen odpor, saj se je ferrarski vojvoda Ercole d'Este odločil spremeniti pravila in je dovolil tekmovati samo »poštenim prostitutkam«, to je tistim, ki so bile starejše od dvanajst let (Facchini, 1939, 14). Poniževalne tekme, v katerih so se starci in ženske borili za uborne nagrade, so spodbudile zasmehovanje ljudstva in krepile razredno gospostvo. Ko je družbene

praznike prevela humanistična kultura, so v svojih »inicijacijskih obredih« mladeniči lahko zamenjali nevarne viteške turnirje, tavromahije in *armeggerije* z nastopi v gledaliških predstavah, inicijacijski obred pa so opravili z retoričnimi veščinami, galantnim vedenjem in bogato opremo. S prihodom gledališča v javni praznik so mladeniči odvrgli meč ter ga nadomestili s tekočo latinščino in retoriko. Javni praznik je tako dobil prijaznejši videz, zato pa je bila vsebina enako kruta: družbeni učinek, ki so ga tokrat dosegali s kulturo in gledališkimi nastopi, je bil podoben tistemu, ki so ga poprej dosegali z bikoborbami, turnirji in *armeggerijami*. Spremenil se je le videz: grobo razredno nasilje je bilo poslej predstavljeno kot kultura, četudi je bilo po vsebini enako kruto in nasilno.

Družba zato ni postala nič bolj človekoljubna ali civilizirana, le razredno nasilje je potekalo z drugimi sredstvi. Kultura je pri renesančnem mecenstvu in praznikih opravila vlogo trojanskega konja, ki je ponujal alibi oderuštvu in razrednemu gospostvu. Z alibijem kulture so se legalizirale finančne institucije in se je upravičila razredna dominacija. Kultura je v resnici, v nasprotju s splošnimi predstavami, razdiralna družbena sila. Mecenstvo je bilo, kot smo ugotovili, odpustek za prisvajanje presežne vrednosti.

Toda ali nismo krivični in mar ne bi morali upoštevati, da nam je renesančno mecenstvo dalo tudi nekaj najboljših umetnikov v zgodovini človeštva: Ghirlandaia, Lippija, Verocchia, Michelangela, Donatella in Rafaela, če omenimo le nekatere? Poskusili bomo napraviti račun za renesančne palače, ki jih občudujemo kot umetnine in izjemne dosežke bivanjske kulture. Velike in razkošne zasebne palače bi lahko postavili zunaj gotskih strnjenih mestnih središč, saj je bilo za obzidjem dovolj prostora, a so jih kljub temu tlačili v središče mesta, blizu državnim institucijam, saj se je novo bogastvo lahko obdržalo in povečevalo le, če je bilo blizu politični moči. Da so pripravili prostor novim palačam, so morali podreti obstoječe stavbe, izseliti stare prodajalne, delavnice in prebivalce: za palačo Medici, denimo, so podrli dvajset hiš in izselili stotine ljudi (Goldthwaite, 1991). Gradnje zasebnih palač so precejšnjemu delu prebivalstva vzele dom in povzročile stanovanjski problem, ki ga je florentinska država neuspešno reševala nekaj desetletij. To ni račun kranjskega ekonomista Mića Mrkaića, pri katerem izbiramo med investicijo v kulturo ali v bolnico. To je vprašanje, kakšna kultura in za koga.

Po primere lahko gremo tudi na druga področja in v druga zgodovinska obdobja. Področje kulture je v polpretekli zgodovini zaznamoval boj za splošni dostop do izobraževanja, s katerim naj bi družbe postale bolj pravične in omikane. Med raziskovalci in kulturnimi aktivisti je osupljivo življenje in delo Kristine Danilove Alčevske iz 19. stoletja, ki je živela v današnji Ukrajini in je v tedanji carski Rusiji

organizirala branje najrazličnejših knjig nepismenim ljudem. To je počela v času, ko je bilo še prepovedano, da bi po vaseh brali kaj drugega kot *Sveto pismo*. Leta 1884 je Kristina Alčevska zbrala zapiske iz pogovorov s poslušalci v knjigo *Kaj brati ljudstvu?*, kjer je z empirično dedukcijo prišla do revolucionarnega sklepa, da so neizobraženim kmetom tudi veliki literarni klasiki povsem razumljivi. Problema neomikanosti nižjih družbenih slojev torej ni bilo več mogoče iskati v njihovi intelektualni manjvrednosti, temveč v fizični dostopnosti knjig in izobrazbe, ki jo ti sloji pogrešajo (Breznik in drugi, 2005, 19). Skoraj desetletje pozneje je veliko držav vpeljalo obvezno šolanje na nižjih stopnjah in širok dostop do univerze, kar naj bi vplivalo na »proces civiliziranja« sodobnih družb.

Ali je bilo pričakovanje upravičeno, bomo preverili pri sistemu izobraževanja in zaposlovanja. Teorija raznih kapitalizmov (*varieties of capitalism*) je razvila raziskovalna orodja, s katerimi je mogoče pojasniti, kako se razvijajo položaji delavcev v okviru različnih produkcijskih režimov. Predvsem nas bo zanimalo »svobodno tržno gospodarstvo« anglosaksonskega sveta, ki se mu zdaj vsi drugi tipi gospodarstev postopoma približujejo. Estevez-Abe, Iversen in Soskice (2001) so produkcijske režime preučevali kot dinamične življenjske procese, v katere so zajeli obdobje od formalnega izobraževanja ljudi do njihovega delovno aktivnega obdobja. Predvsem jih je zanimalo, zakaj se v času formalnega izobraževanja prihodnji delavci odločajo za določene vrste znanj. Ugotovili so, da se bodo, če je, denimo, varnost zaposlitve majhna in fleksibilnost velika, tako kot v ZDA, prihodnji delavci odločali za splošna znanja, s katerimi bodo njihove kompetence primerne za večje število delovnih mest in bodo zato lažje menjali službe. Če so namreč zaposlitve negotove, morajo prihodnji delavci pridobiti splošna znanja in dobro (univerzitetno) izobrazbo, s katero se lahko zaposlujejo pri različnih delodajalcih in si zagotovijo višjo plačo, s katero si bodo lahko kupili varnost. Navsezadnje pa se bodo ti delavci tudi zavzemali za manjšo varnost delavcev, ker jih bo izobrazba varovala pred slabo plačanim delom, na katerega so obsojeni tisti, ki so v zelo selektivnem izobraževalnem sistemu izpadli. V anglosaksonskih državah s sistemom radikalnih inovacij produktov in fleksibilnimi oblikami zaposlitev brez varnosti bo zelo usposobljena akademsko izobražena delovna sila stopila na stran tistih, ki se zavzemajo za manjšo varnost zaposlitev, ker si lahko z visokimi plačami sami kupijo varnost. Ugotovitev je škandalozno nasprotna evropskemu romantičnemu pogledu na intelektualce in njihovo družbeno odgovornost. Politične preference izobražencev v anglosaksonskih državah nasprotujejo družbeni solidarnosti, četudi zlasti v ZDA narašča množica slabo plačanih slabše izobraženih delavcev, ki so na robu revščine. Esping-Andersen (2003, 51–52) na podlagi statističnih podatkov ugotavlja, da so dohodki nekvalificiranih delavcev v ZDA drastično nižji v primerjavi s srednjim razredom in menedžerji, pa tudi v primerjavi s primerljivo skupino nekvalificiranih

delavcev v evropskih državah. Družbeni konflikt v anglosaksonskih državah, kot lahko izpeljemo, poteka med dobro plačano izobraženo delovno silo in slabo plačanim delom nekvalificirane delovne sile pod mejo tveganja revščine, v katerem je blaginja enih odvisna od revščine drugih. Splošni dostop do izobraževanja ni mogel odpraviti učinkov produkcijskega režima, ki je izobražence vključil v ustvarjanje in reprodukcijo družbenih neenakosti.

Ker so kulturne elite slepe za dejstvo, da je kultura tudi razdiralna družbena sila, ne morejo doumeti sprememb kulturnih institucij v sodobnosti, ki so se neopazno vključile v kapitalistični organizacijski sistem. Za primer bomo vzeli muzej moderne ali sodobne umetnosti, ki je z internacionalizacijo umetnostnega sistema zamenjal tudi temeljno paradigmo, na katero se je opiral (Breznik, 2011). V preteklosti je bila naloga muzeja, da skrbi za zbiranje in odkupovanje nacionalnih avtorjev ter predstavlja in raziskuje nacionalno umetnost; zdaj muzeji, če se ukvarjajo z nacionalno kulturo, veljajo za provincialne. Zloveščega pridevnika se lahko rešijo, če se vključijo v mrežo mednarodnega umetnostnega sistema.

Sodobni muzej se bistveno razlikuje od muzeja nacionalne umetnosti, kot smo ga še nedavno poznali: ta je *a posteriori* zbiral umetnostne predmete iz preteklosti, da bi jih hranil in ustrezno predstavljal javnosti. Skupaj z umetnikom in umetnico je delal v okviru nacionalne umetnosti, a hkrati deloval skozi politično občestvo kot konstitutivnim elementom nacionalne umetnosti. Skozi to prizmo je hkrati oblikoval odnos do umetnosti nasploh in do politične skupnosti: v odnosu do obeh so nastajale in se spopadale različne umetnostne smeri – tako so v preteklosti kmetavzarskim nacionalnim ideologom stopili na prste modernisti, ki so se jim posmehovali avantgardni umetniki, po katerih so udarili postmodernisti itn. Eno k drugemu, institucija nacionalne umetnosti in politična skupnost sta bili povezani v nekaj, kar se je kazalo kot boj v polju umetnosti. V »svetovljanskem« umetnostnem sistemu pa je umetnost izgubila stik s konkretnim družbenim in političnim telesom, odnos do sveta se je zožil na igro abstraktnih kategorij in, kar je najpomembnejše, umetnosti se njen odnos do sveta in sebe same prikazuje le še skozi svet umetnosti, katerega najplemenitejša institucija je »umetnostna borza«.

Sodobni muzej se je odrekel svoji tradicionalni vlogi »arhiva« nacionalne umetnostne dediščine. Vendar razlika med »preteklim« in »sodobnim« muzejem ni tako odločilna v vsebini samih umetnin, kakor v umestitvi muzeja v njihovo produkcijo. V preteklosti se je muzej postavil na konec umetnostnega procesa, in sicer z zbiranjem umetnin tistih avtorjev, ki se jim je že uspelo uveljaviti in so dosegli splošno priznanje publike in strokovnih krogov. Sodobni muzej pa se je strateško prestavil s končnega mesta umetnostnega procesa na njegov začetek in vabi avtorje ter zbira

dela, ki so na samem začetku umetnostne poti. Med preteklim in sodobnim muzejem je bistvena razlika, ki se kaže prav v odnosu do časa: prvi muzej dela s preteklostjo in z že uveljavljenimi avtorji, drugi dela s prihodnostjo, z deli in avtorji, ki se bodo v prihodnosti šele uveljavili. Za deli, ki jih »sodobni muzej« daje na ogled, ne stoji družbeno konsenzualno priznanje, ki bi se kazalo v nagradah, preglednih razstavah, odkupljenih delih ali monografijah nekega umetnika. Kar je bil nekoč muzej, je zdaj »prostor eksperimenta« ali »raziskovanja«, ki »preizkuša umetnostne forme in prijeme ter kaže duh sodobnega časa«. »Nacionalni muzej« se tako preoblikuje v »antimuzej« in v tej preobrazbi se skriva tudi gospodarska logika. Kot antimuzej si lahko privoščiti, da kupuje dela še neznanih umetnikov s pričakovanjem, da se bodo dela v prihodnosti »kapitalizirala« v umetnostnem in ekonomskem smislu. In se ne moti, saj institucija že z nakupom »valorizira« naložbo. Ker je muzej (četudi kot antimuzej) prav tista strokovna institucija, ki z nakupom prizna nekega avtorja, že samo s tem dvigne vrednost njegovim delom. V nakupu se že skriva napoved, ki se sama od sebe uresniči (*self-fulfilling prophecy*: Merton, 1968). Vrh vsega je v interesu institucije, da avtorju tudi pozneje pomaga do priznanja, ki bo prispevalo k dvigu vrednosti njegovega dela.

Antimuzej kljub temu prevzame tveganje, po čemer se pomembno razlikuje od muzeja iz preteklosti. Čeprav ima antimuzej na voljo načine, da ublaži tveganje kot institucija, od katere pričakujemo poučene ocene o umetninah – da dvigne vrednost nekega avtorja s samim muzejskim nakupom –, kljub temu tvega, da tržne vrednosti kupljenih umetnin ne bodo izpolnile pričakovanj. V tem smislu antimuzej dopolnjuje ekonomijo finančnega kapitalizma, ki mu je podoben po špekulaciji s prihodnostjo, finančnem in »strokovnem« tveganju ter navsezadnje po valorizaciji kapitala.

Primer sodobnega muzeja je le eden v dolgi vrsti temeljitih preobrazb na vseh umetnostnih področjih. V teh procesih je imela veliko vlogo spremenjena vloga države. Lahko bi rekli, da se je »estetska socialna država«, ki je imela v svoj sistem vdelano načelo demokratizacije kulture, spremenila v »kapitalistično estetsko državo«, ki varuje predvsem interese mecenov in kulturne industrije. V tem lahko vidimo neprijetne podobnosti z obdobjem renesanse, ko si je kapitalizem šele utiral pot v družbene institucije.

Literatura

- Bourdieu, P., *Le marché des biens symboliques*, v: Bourdieu, P., *Les règles de l'art*, Pariz 1998, str. 234 –288.
- Breznik, M. in drugi, *Knjižna kultura*, Ljubljana 2005.
- Breznik, M., *Kultura danajskih darov*, Ljubljana 2009.

- Breznik, M., *Posebni skepticizem v umetnosti*, Ljubljana 2011.
- Davidsohn, R., *La Storia di Firenze*, Firenze 1956.
- Elias, N., *O procesu civiliziranja*, Ljubljana 2000.
- Esping-Andersen, G., *Social foundations of postindustrial economies*, Oxford 2003.
- Estevez-Abe, M. in drugi, Social Protection and the Formation of Skills: A Reinterpretation of the Welfare State, v: *Varieties of Capitalism* (ur. Hall, P. A., Soskice, D.), Oxford 2001, str. 146–183.
- Facchini, G. A., *Il torneo delle contrade per il palio di San Giorgio*, Ferrara 1939.
- Goldthwaite, R., *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History*, Baltimore 1991.
- Le Goff, J., *Denar in življenje: gospodarstvo in vera v srednjem veku*, Ljubljana 2012.
- Merton, R. K., Self-fulfilling Prophecy, v: Merton, R. K., *Social Theory and Social Structure*, New York 1968.

Maja Breznik

What is culture?

Keywords: culture, Renaissance, patronage of the arts, usury, Renaissance carnival, museum, anti-museum, social aesthetic state, capitalist aesthetic state

Under the pressure of applicability of research and a problem-solving approach, contemporary scientific practices often fail to define their “object of knowledge” and to reflect upon their own work. It may therefore be good to ask a naïve question: What is culture? In the art world, the arts often function as the *last ideological fortress*. In scientific research, an analogous role is played by the notion of culture as a gradual “process of civilisation” that moves people by the means of self-restraint and refinement towards civilisation and away from barbarism. The historical and contemporary cases examined in the article show that there is no transtemporal culture with an a priori positive and “progressive” social role. The concept of culture cannot be separated from: (1) the establishment of financial institutions in the Renaissance, when patronage of the arts helped to “legalise” the most profitable and then-forbidden practice of usury; (2) the transformation of class war into cultural difference via the refinement of the Renaissance carnival; (3) the establishment of general access to education in the 20th century, which, in itself, could not abolish social inequalities, but to the contrary integrated educated people into the reproduction of social inequalities; (4) the establishment of the world art system in the 21st century, when the “capitalist welfare state” replaced the “social welfare state.” From these examples we can draw the conclusion that culture is rather a “Trojan Horse” that can at times work as a destructive social force.