

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarnе studije  
Teorija umetnosti i medija

*Doktorska disertacija*

**KOLEKTIVIZAM KAO UMJETNIČKA STRATEGIJA OTPORA: POLITIČNOST  
SLIKARSTVA NAKON 1960. GODINE**

Autor:

Iva Simčić

Mentor:

dr Vesna Mikić, red. prof.

Komentor:

dr Miodrag Šuvaković, red. prof.

Beograd, mart 2016. godine

*Mojoj mami*

<b>SADRŽAJ</b> .....	<b>3</b>
<b>APSTRAKT</b> .....	<b>6</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>8</b>
<b>UVOD</b> .....	<b>10</b>
<b>1 O <i>POLITIČKOJ</i> UMJETNOSTI, <i>POLITIČNOJ</i> UMJETNOSTI, “ČINJENJU” I DJELOVANJU</b> .....	<b>14</b>
<b>1. 1 O <i>političkoj</i> i <i>političnoj</i> umjetnosti</b> .....	<b>14</b>
1.1.1 Značenje, reprezentacija, jezik.....	17
1.1.2 Moć/znanje.....	26
1.1.3 O “govoru” i “činjenju” .....	34
1.1.4 “Pozicioniranje” subjekta.....	39
1.1.5 Ekspresija individualnog: novi buržoaski (umjetnički) subjektivitet.....	42
<b>1. 2 O <i>političkom</i></b> .....	<b>48</b>
1.2.1 Političko kao javno.....	48
1.2.2 Prostor javnog kao prostor društvenog .....	52
1.2.3 Djelovanje i ponašanje.....	57
1.2.4 Antagonizam političkog.....	64
<b>1. 3 (A)<i>politički</i> “govor” i umjetnička subverzija</b> .....	<b>68</b>
1.3.1 Političko i umjetnost .....	68
1.3.2 Avangardne i neoavangardne prakse .....	74
1.3.2.1 Politički angažman pokreta istorijske avangarde.....	74
1.3.2.2 Politički potencijal neoavangarde .....	80
<b>1.4 Koliko je <i>politična</i> savremena (<i>politička</i>) umjetnost?</b> .....	<b>92</b>
1.4.1 Disenzus: umjetnost i politika.....	92
1.4.2 Mogućnost <i>političnog</i> u savremenim umjetničkim praksama .....	99

<b>2 KOLEKTIVIZMI KAO STRATEGIJE OTPORA: OD KONSTITUISANE KA KONSTITUTIVNOJ MOĆI I VICE VERSA .....</b>	<b>114</b>
<b>2. 1 Moć, otpor i “protivsnaga” .....</b>	<b>114</b>
2.1.1 Država i revolucija .....	116
2.1.2 Promjena strategije: otpor <i>Novih ljevica</i> .....	127
<b>2. 2 Emancipacijski potencijal umjetničkih avangardi.....</b>	<b>140</b>
2.2.1 Avangardni politički projekat .....	140
2.2.2 Obnova političkog projekta: neoavangarda .....	146
<b>2. 3 Kolektivizmi kao strategije otpora.....</b>	<b>156</b>
2.3.1 Ruski umjetnički eksperiment.....	164
2.3.2 Novi hladnoratovski kolektivizmi: Situacionistička internacionala .....	183
<b>3 OBNOVA KOLEKTIVISTIČKOG IMPULSA U SAVREMENOM KONTEKSTU.....</b>	<b>202</b>
<b>3. 1 O umjetnosti nakon 1968. ....</b>	<b>202</b>
<b>3. 2 “Povratak slike”.....</b>	<b>210</b>
<b>3. 3 Kritika kao uslov promjene: “duh kapitalizma”.....</b>	<b>232</b>
<b>3. 4 Kolektivizmi na kraju 20. vijeka: kolektivizam nakon kolektivizama.....</b>	<b>241</b>
3.4.1 Novi “socijalni zaokret” u umjetnosti.....	241
3.4.2 Valorizacija: etička dimenzija socijalnog angažmana .....	245
3.4.3 Postfordistička hegemonija nematerijalne proizvodnje: koncept projekta .....	250
3.4.4 “Novi” globalni otpor: nova kolektivna umjetnička praksa .....	255
3.4.5 “Karnevalsko” estetsko .....	265
3.4.6 Revolucionarni potencijal “umjetnosti” .....	268

<b>ZAVRŠNA RAZMATRANJA .....</b>	<b>273</b>
<b>BIBLIOGRAFIJA .....</b>	<b>279</b>
<b>VEBOGRAFIJA .....</b>	<b>288</b>
<b>BIOGRAFIJA .....</b>	<b>291</b>

## APSTRAKT

Doktorska disertacija “Kolektivizam kao umjetnička strategija otpora: političnost slikarstva nakon 1960. godine” nastala je kao rezultat ispitivanja emancipacijskog potencijala umjetnosti, pri čemu je pojam emancipacije ograničen na prevazilaženje postojećeg stanja poretka odnosa moći u kontekstu 20. i ranog 21. vijeka. S obzirom na to da je, kao sistem reprezentacije, umjetnost uvijek diskurzivno uslovljena, te određena svojom performativnom društvenom ulogom, ona ne samo da doprinosi (re)produkciji “realne stvarnosti”, te datom kontekstu “svojstvenih” modela subjektivnosti, već i destabilizaciji uspostavljenog poretka odnosa moći, stvaranju novih oblika društvenog uodnošavanja i iniciranju novih oblika subjektiviteta. Stoga je performativna “priroda”/uloga umjetnosti uslov njenog emancipacijskog potencijala. U ovoj studiji je uspostavljena hibridna interdisciplinarna (filozofsko-sociološko-političko-teorijska) platforma kao osnova artikulacije odnosa između umjetnosti i ideje društvene emancipacije, u kojem [odnosu] se umjetnost “profilirše” kao konstitutivni element emancipacijskih procesa, što i određuje njenu potencijalnu *političnost*.

S obzirom na to da društvena emancipacija pretpostavlja mogućnosti kreiranja novih oblika društvenog uodnošavanja, novih društvenih formacija, odnosno, stvaranje novih oblika života kolektiva, ideja kolektivism/kolektivnog djelovanja osnova je za razumijevanje kritičko-projektivnih umjetničkih motivacija. Kolektivno načelo, stoga, predstavlja bazu za artikulaciju alternativnih umjetničko-političkih pozicija, koje se određuju kao radikalna opozicija vodećim (ideološkim) kapitalističkim pretpostavkama. Ideja kolektivism definisana je u ovom istraživanju kao primarna strategija umjetničko-političkog otpora, te kao agens i cilj društvene emancipacije, iako se unutar “novih” okolnosti 21. vijeka više ne može govoriti o totalizirajućem projektu sveopšte društvene emancipacije, već isključivo o privremenim emancipacijskim kretanjima u odnosu na koja umjetnost “dobiva” svoj *politični* potencijal.

Kolektivističko-emancipacijske aspiracije umjetnosti prezentuju se u ovoj studiji kao umjetničko-političke instance suprotstavljene hegemonij kulturološkoj i društvenoj “poziciji” slikarstva. Razvijanje teorijske osnove za mogućnosti njegove [slikarske] *političke* deinstrumentalizacije, te potencijalne “integracije” u privremene emancipacijske odnose, oblike i tokove u kontekstu kasnog 20. i “novog” 21. vijeka, usaglašano je sa promišljanjem ne samo novih emancipacijskih društvenih modela i njihovih pojmova

aparatura, već i same rekonceptualizacije kolektivizma u novim “post-političkim” okolnostima 21. vijeka.

### **Ključne riječi**

*Političko/politično, moć/znanje, sistem reprezentacije, djelovanje, emancipacija, kolektivizam, disenzus/konsenzus, otpor, konstitutivna/konstituisana moć.*

## ABSTRACT

This doctoral dissertation “Collectivism as a strategy of art resistance: politicality of painting after the 1960’s” is the result of research that investigated the emancipatory potential of art that is restricted to the idea of overcoming existing power relations in the contextual frame of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> century. Considering that art, as a system of representation, is always discursively conditioned and determined by its performative social role, it [art] not only contributes to the (re)production of the “actual reality” and contextually distinctive modes of subjectivity, but takes part in processes that destabilize current power relations, create new social connections and initiate the production of new subjectivities. Art’s performative “nature”/role is therefore the main condition of its emancipatory potential. In this study a hybrid, interdisciplinary (philosophical, sociological, political, theoretical) platform is established as a base that will determine relationships between art and the concept of emancipation: in these relationships art figures as a constitutive element of emancipatory processes – a position that defines its potential *politicality*.

Bearing in mind that social emancipation presupposes a possibility to create new forms of social relations, new social and collective-life formations, the notion of collectivism/collective-action is a basis for understanding critically-projective art initiatives. The collective principle is hence a foundation for defining alternative art attitudes positioned as a radical opposition to the main (ideological) premises of capitalism. In this research the notion of the collective/of collectivism is established as a primary strategy of art-political resistance and an agent and aim of social emancipation, while recognizing that it is impossible to contemplate/discuss total social emancipation in the contextual frame of the “new” 21<sup>st</sup> century: in the “new” century only temporary emancipatory movements that initiate the *politicality* (political potential) of art can be considered.

In this study, collective, emancipatory art objectives are presented as art-political instances that are opposed to a dominant cultural and social “position”/role of painting. Developing a theoretical base for its *deinstrumentalization*, its potential integration in temporary emancipatory relations and forms and currents in the context of late 20<sup>th</sup> and “new” 21<sup>st</sup> century, is shown to correspond not only to the elaboration of new, emancipatory social models and their conceptual apparatuses but also to reconceptualization of the idea of collectivism in the “post-political” era.



**Key words**

*Political/politicality, power/knowledge, sistem of representation, Action, emancipation, collectivism, dissensus/consensus, resistance, constituent/constituted power.*

## UVOD

Polazna tačka doktorske disertacije “Kolektivizam kao umjetnička strategija otpora: političnost slikarstva nakon 1960. godine” jeste želja da se ispita emancipacijski potencijal umjetnosti u kontekstu kasnog 20. i “novog”, 21. vijeka. U odnosu na početnu premisu bilo je neophodno istražiti *političke/politične* efekte diskurzivnog polja umjetnosti, kao i njen odnos sa širim društvenim kretanjima i kolektivističkim impulsima. U okviru postavljenog istraživanja pokušala sam da odgovorim na slijedeća pitanja:

- a) kako i na koji način se umjetnička praksa konstituiše kao *politička/politična*?
- b) na koji se način umjetničke prakse uodnošavaju sa emancipacijsko-projektivnim društvenim impulsima?
- c) da li se nakon revolucionarnih šezdesetih godina i “sloma” utopijskih projekata modernizma može govoriti o emancipacijskom potencijalu umjetnosti?
- d) može li se u “novom” kontekstu 21. vijeka govoriti o *političnosti* slikarstva kao medija i kao prakse?

Osnovne teze ovoga kritičkog i analitički koncipiranog dokorskog rada su slijedeće:

- 1) Procesi označavanja i preoznačavanja konstitutivni su faktori u procesima “izgradnje” “realne stvarnosti” i izgradnje subjektivnosti: stvarnost, kao oblik “postvarene” fikcije i njoj korespondirajući modaliteti subjektivnosti nalaze se u međusobno uslovljenom odnosu;
- 2) Umjetnost nije autonomna oblast koja postoji i konstituiše se nezavisno od društveno-političko-ekonomskih okolnosti u kojima nastaje, niti postoji kao nesvrhovita kulturalna sfera. U odnosu na dati socijalni kontekst umjetnost je uvijek diskurzivno uslovljena, a njena uloga je uvijek performativna – njom se uspostavljaju i reprodukuju određene vrste “propisanih” subjektiviteta;
- 3) Umjetničko *djelovanje* podrazumijeva destabilizaciju i intervenciju unutar uspostavljenog poretka odnosa moći, što otvara mogućnosti stvaranja novih oblika društvenog uodnošavanja i novih subjektivnosti;
- 4) Projekti društvene emancipacije su u svojoj namjeri i izvedbi kolektivistički projekti:

podrazumijevaju postojanje zajednice/kolektiviteta i kolektivnog emancipacijskog djelovanja. Emancipacijski projekti aktualizuju se kao novi oblici društvenog uodnošavanja – kao novi oblici života kolektiva;

5) Emancipacijski umjetničko-politički projekti u velikoj mjeri reflektuju i aktualizuju kolektivističke impulse šireg društvenog kritičko-emancipacijskog projekta;

Uodnošavanje koncepta *političkog/političnog* i emancipacijskih umjetničkih implusa osnova je ovog istraživanja. Ono je sprovedeno u odnosu na različite teorijske paradigme, a pojmovna aparatura je prezentovana i razmatrana u odnosu na specifične problemske jedinice izlaganja. Gledano u cjelini, fundamentalne premise ovog istraživanja baziraju se na poststrukturalističkim interdisciplinarnim teorijama reprezentacije, diskursa i odnosa moći/znanja-otpora/“protivsnage”, odnosno na raspravi o dinamici hegemonog poretka odnosa moći i njegove (kontrahegemone) društvene protivteže. Stoga je izlaganje započeto teorijom moći/znanja i reprezentacije francuskog teoretičara, sociologa i filozofa Mišela Fukoa (Michel Foucault) koja se “provlači” kroz cjelokupnu disertaciju. Fukoove teorijske postavke konvergiraju u konceptu biopolitike koji otjelovljuje sistemsku organizaciju totaliteta odnosa moći/znanja posredstvom racionalizovanih disciplinarno-regulacijskih praksi upravljanja, u cilju modifikacije cjelokupnog ljudskog života (života jedinice i života populacije), te održavanja hegemonih hijerarhijski strukturisanih, represivnih društvenih paradigmi. U ovom izlaganju, Fukoove teorijske postavke presijecaju se sa interdisciplinarnim sociološko-političko-filozofskim platformama Antonija Negrija i Majkl Harta (Antonio Negri, Michael Hardt): Hart i Negri u postmodernoj promjeni društveno-proizvodne dinamike prepoznaju potencijal za drugačije koncipiranje i organizovanje “protivsnage”, te stvaranje drugačijih oblika konstitutivnih društvenih kretanja. Komparacija navedenih teorija detaljno je sprovedena i predočena u samom izlaganju.

Doktorska disertacija “Kolektivizam kao umjetnička strategija otpora: političnost slikarstva nakon 1960. godine” sastoji se iz tri poglavlja.

Prvo poglavlje pod nazivom “O političkoj umjetnosti, političnoj umjetnosti, ‘činjenju’ i djelovanju”, koncipirano je kao rasprava o konceptima *političkog/političnog*, te kao njihova implementacija u domenu umjetnosti. U kontekstu ovog rada pojmovi *političko/politično* se dovode u vezu sa performativnom ulogom umjetnosti u određenom društvu – umjetničkim “činjenjem” i djelovanjem. Rasprava o *političkom/političnom* zasniva se na nekoliko

različitih teorijskih paradigmi:

- a) politička teorija Hane Arent (Hannah Arendt) koja političko promišlja kroz odnos konceptata *javnog* i *djelovanja*;
- b) teorija sociologa i filozofa Jirgena Habermasa (Jürgen Habermas) koja prezentuje istorijsku transformaciju pojmova javno-političko u javno-društveno;
- c) teorija političke teoretičarke Šantal Muf (Chantal Mouffe) kojom se uspostavlja neraskidiva veza između političkog i antagonizma, odnosno, kojom se objašnjava inherentno antagonistička dimanzija *političkog* koja je konstitutivna svakom poretku ljudskih odnosa;
- d) teorija francuskog filozofa Žaka Ransijera (Jacques Rancière) kojom se politika konceptualizuje kao manifestacija disenzusa.

Rasprava o *političkom/političnom* u odnosu na društvenu sferu umjetnosti oslonjena je na:

- a) interdisciplinarnu teoriju Mišela Fukoa i Luja Marena (Louis Marin) koji prepoznaju performativnu ulogu umjetnosti unutar specifičnog društvenog konteksta kojom se, u datom društveno-istorijsko-geografskom trenutku, i u odnosu na “odgovarajuću” istorijsku epistemu, reprodukuju moguće pozicije subjekta;
- b) teoriju Žaka Ransijera koji politiku i umjetnost smatra oblicima razora/raskola (engl. *dissensus*), koji destabilišu postojeće odnose/poredak, reartikulišu njegove vremensko-prostorne koordinate, i njemu svojstvenu senzornu percepciju, a time postojeće modalitete subjektivnosti.

U drugom poglavlju, pod naslovom “Kolektivizmi kao strategije otpora” razmatraju se i kompariraju Fukoove i Hartove/Negrijeve teorije u odnosu na savremeni zapadni istorijski kontekst. Koncepti otpora (Fuko) i “protivsnage” (Hart/Negri) promišljeni su kao potencijalni “nosioci” novih konstitutivnih/revolucionarnih “kretanja”, dakle, kao “nosioci” emancipacijskog društvenog potencijala.

U ovom poglavlju razmatraju se načini uodnošavanja umjetnosti i projekata društvene emancipacije: predstavljena su kolektivistička djelovanja ruske postrevolucionarne umjetničko-političke avangardne i, u sklopu novoljevičarskih političkih aktivnosti,

kolektivističko umjetničko-političko djelovanje Situacionističke internacionale. Oba primjera smatraju se radikalnim avangardnim kritičko-projektivnim kolektivističkim projektima.

U trećem poglavlju “Obnova kolektivističkog impulsa u savremenom kontekstu” problematizuje se modifikacija i restrukturalizacija kapitalističke društveno-ekonomske paradigme nakon sedamdesetih godina 20. vijeka, a koja se manifestovala i u diskursima (o) umjetnosti. Ovo poglavlje sadrži analizu novih postfordističkih globalnih uslova (Majkl Hart/Antonio Negri, Paolo Virno), te novih globalnih kolektivističko-emancipacijskih političkih i umjetničkih impulsa. Ono se bazira na kritičko-teorijskoj polemici diskursa (o) umjetnosti teoretičara i istoričara umjetnosti Benjamina Buhloha (Benjamin Buchloh), Dagleasa Krimpa (Douglas Crimp), Krega Ovensa (Craig Owens), Hala Fostera (Hal Foster), Granta Kestera (Grant Kester), Kler Bišop (Claire Bishop) i Mivon Kvon (Miwon Kwon).

U doktorskoj disertaciji “Kolektivizam kao umjetnička strategija otpora: političnost slikarstva nakon 1960. godine” prezentuju se i analiziraju tri alternativne umjetničko-političke “pozicije”, koje su se, u kontekstu specifičnih društveno-istorijskih okolnosti (u rasponu od prvih decenija 20. do početka 21. vijeka), profilisale kao radikalna opozicija kapitalističkoj paradigmi. S obzirom na to da su (neo)avangardna (kolektivna) djelovanja povezana sa utopijskim projekcijama nove budućnosti, unutar šireg projekta modernizma, ovo istraživanje pokušava artikulirati nove emancipacijske umjetničko-političke mogućnosti unutar dominantne “post-političke” globalne paradigme.

U ovom izlaganju prezentuju se i ideološko-diskurzivne “pozicije” slikarstva, kao medija i kao prakse, koje se, u odnosu na “alternativne” (avangardne) pozicije navedenih kolektivizama, definišu kao kulturološki, a time i društveno hegemoni. Ovaj rad razmatra mogućnosti *političke* deinstrumentalizacije slikarstva, te razvija konceptualni “prostor” za njegovu integraciju u privremene emancipacijske društvene oblike u kontekstu kasnog 20. i “novog” 21. vijeka.

# 1 *POLITIČKOJ* UMJETNOSTI, *POLITIČNOJ* UMJETNOSTI, “ČINJENJU” I DJELOVANJU

## 1.1 O *političkoj* i *političnoj* umjetnosti

Na koji se način uodnošavaju politika i umjetnost? Šta podrazumijeva sintagma “politička/politična umjetnost”? Da li je to umjetnost koja je “regrutovana” od strane političkih opcija, umjetnost koja jasno reprezentuje/zastupa određeni politički stav, ideju, ideologiju? Postoji li razlika između politične umjetnosti, političke umjetnosti i umjetničke politizacije?

Može se, recimo, krenuti od pretpostavke da je umjetnost, u generalnom smislu riječi, djelatnost koja zahtijeva i podrazumijeva javno organizovani prostor (javno izlaganje, prezentovanje, izvođenje), te se upravo zbog svog pozicioniranja i djelovanja unutar javne sfere može smatrati inherentno političkom djelatnosti. Ova pretpostavka implicira da nisu političke isključivo one umjetničke prakse koje se kao takve (samo)određuju (poput, recimo, aktivističkih i/ili socijalno angažovanih) već da je svaka umjetnost sama po sebi uvijek politička. Nadalje, može se takođe pretpostaviti da je uslov političkog “odnos” između umjetnosti i specifičnog geografsko-istorijskog konteksta: umjetnici uvijek, na ovaj ili onaj način, reaguju na specifične podražaje svoga okruženja, te su i njihove prakse uvijek socijalno određene i politički “opredjeljene” – nemoguće ih je dekontekstualizovati u odnosu na veoma određene, veoma konkretne istorijsko-geografske uslove. U ovom slučaju, međutim, moglo bi se zaključiti da je “pravi” ili u realnom svijetu “opipljivi” politički angažman “uvijek delegiran na nekog drugog”, a da pretpostavke o inherentnoj političkoj “opredjeljenosti” impliciraju suštinsku “nemogućnost [umjetničke] politizacije.”<sup>1</sup> Također, može se tvrditi da je, u odnosu na “normalizirajuća” pravila “ponašanja”, karakteristična za savremene liberalne demokratije, umjetnost “prostor” slobode koji ljudskim bićima omogućava slobodno djelovanje, promišljanje i rasuđivanje; u ovom slučaju pojam slobode “obećava” moguće političko.

Da li je *političko/politično* moguće “locirati” u mogućnostima djelovanja unutar javne sfere, u intervencijama u polju društvenog? Da li sva umjetnička djela/akcije/prakse imaju potencijal da djeluju? Šta se podrazumijeva pod idejom “intervencije” unutar polja društvenog? Podrazumijeva li ovaj pojam revizije i reformacije postojećeg društvenog i/ili

---

<sup>1</sup> Vuković, Vesna, “O problemima politizacije umjetničkog polja”, Bilten, 25.04.2014. <<http://www.bilten.org/?p=581>> 01.05.2014.

njegovo revolucionarno “preokretanje” – radikalno mijenjanje postojećih društvenih koordinata i njihovu rekonceptualizaciju? I, na posljetku, da li se *političnima* mogu smatrati isključivo određeni efekti umjetničkih praksi, bez obzira na umjetničku (samo)proklamovanu *političku* identifikaciju i intenciju?

Šta je to što umjetnost čini *političkom*, a šta *političnom*? Da li postoje eksplicitno *apolitičke/apolitične* umjetničke prakse (bilo da se radi o apolitičnosti kao samoodređenju ili pokušaju “spoljne” depolitizacije)?

Na koji način politika “postoji” u umjetnosti određenog društva? Da li “politika u umjetnosti” ili “umjetnost u prostoru politike” sugeriraju mogućnost “ispoljavanja”<sup>2</sup> društvenih konflikata, svojstvenih određenom društveno-istorijskom trenutku, kroz i u umjetnosti? Da li je umjetnost “polje borbe” ili pak jedno od tehnika kojom se reprodukuje moć/znanje? Da li je borba kroz umjetnost borba za značenja ili se kroz značenja moć nameće, sprovodi, održava? Da li jedno isključuje drugo?

*Politička umjetnost*, prema Mišku Šuvakoviću, je svaka umjetnička djelatnost koja je, na ovaj ili onaj način, “povezana sa smislom, funkcijama, tematizacijom i institucionalnim aspektima politike u teorijskom i praktičnom smislu.”<sup>3</sup> U opštem smislu, *politička umjetnost* podrazumijeva uodnošavanje politike (u kolokvijalnom, generalnom smislu riječi) i političko angažovanih umjetničkih praksi: počeci ovih veza mogu se pratiti od kraja 18. sa prelazom u 19. vijek (kroz djela francuskih neoklasicista i romantičara), preko realizma (sredina 19. vijeka), pa sve do raznorodnih i na razne načine politički angažovanih umjetničkih praksi 20. vijeka (istorijske avangarde, neoavangarde, socrealizam i nacionalsocijalistička umjetnost). Dalje, koncept *političke umjetnosti* može podrazumijevati i heterogene umjetničke djelatnosti koje se oslanjaju na teorijske analize jezika/diskursa (o) umjetnosti, a koje jezik umjetnosti politiziraju u cilju razotkrivanja hegemonih pretpostavki megakulture modernizma i specifičnih (zapadnih) oblika moći/znanja,<sup>4</sup> te rušenja iluzija o autonomiji umjetnosti i neutralnosti kulturalne sfere. Čini se da političko podrazumijeva različite, ponekad oprečne modele i funkcije umjetnosti, odnosno, umjetničke motivacije, te pretpostavlja i oprečne “stavove” umjetničkih djelatnosti/djela/akcija: dok je u prvom slučaju, prostor za promišljanje veza između umjetnosti i politike širok i nespecifičan, te podrazumijeva heterogene umjetničke prakse, dotle drugo određenje veza umjetnosti i politike “locira” u veoma specifičan kontekstualni prostor, te *političko* u umjetnosti pronalazi isključivo u

<sup>2</sup> Ovdje pod pojmom “ispoljavati” podrazumijevam ispoljavanje kao kontinuirani proces.

<sup>3</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Beton, Zagreb – Ghent, 2005, 460.

<sup>4</sup> Prema: Ibid., 460–461.

teorijskoj konceptualizaciji umjetničkih jezika. Posljedično, *političko* se dislocira iz jezika umjetnosti u jezik teorije (čime se, na primjer, zanemaruju politički “pokušaji” realizma 19. vijeka).

Šuvaković dalje navodi, da se osamdesetih i devedesetih godina 20. vijeka ne može govoriti o *političkoj*, u striktnom smislu, već *postpolitičkoj* umjetnosti: umjetničke prakse ovog razdoblja nemaju za cilj da, u sklopu velikih metanarativa, a u saglasnosti sa političko-programskim djelovanjem, izvrše grandioznu, sveobuhvatnu promjenu društva i kulture, već da kritički djeluju, koristeći “društvene, ideološke, moralne aspekte” postmodernog društva i kulture “kao oblike prikazivanja i stvaranje aktualnosti koju društvo prihvaća kao svoju realnost”.<sup>5</sup> *Političko* je u ovom periodu “nestalo” (ili je zatumljeno) pod pritiscima neoliberalnog demokratskog društvenog modela. Ili je možda primjerenije reći da su u doba globalne zapadne kulturalne ekspanzije zamagljene granice koje jasno demarkiraju političko, društveno, ekonomsko i kulturalno. Teoretičari poput Šantal Muf, međutim, primjećuju da je *političko*, iako to savremena liberalna teorija negira, uvijek upisano u društvo kao njegova inherentna dimenzija. Žak Ransijer zapaža da se, s dolaskom novog milenijuma, sve češće zastupa diskurs o umjetničkom “povratku politici” – o umjetnosti koja se “vratila politici”<sup>6</sup> (engl. “*return to politics*”).<sup>7</sup> Ransijer propituje utemeljenost ovih tvrdnji, te dovodi u pitanje savremeno poimanje *političkog*.

Ukoliko se uzme u obzir Grojsova (Boris Groys) teza da je u današnje biopolitičko doba sam život “automatski politiziran”<sup>8</sup> – jer se životni vijek oblikuje, planira i dizajnira uz pomoć niza biopolitičkih tehnologija koje na “tijelu-vrsti”<sup>9</sup> intervenišu, regulišući i nadzirući same biološke procese stanovništva/tijela-vrste (razmnožavanje, rađanje, smrtnost, zdravstveno stanje populacije, dugovječnost)<sup>10</sup> te se, posljedično i umjetničke prakse koje se na ovaj ili onaj način uodošavaju sa ovakvim biopolitički oblikovanim životnim vijekom mogu uvijek smatrati i političkim odlukama<sup>11</sup> – dalo bi se zaključiti da su prostor političkog u umjetnosti “zauzele” umjetničke prakse koje se poistovjećuju sa samim životom, koje se

---

<sup>5</sup> Ibid., 461.

<sup>6</sup> Svi navodi preuzeti iz literature korištene prilikom izrade ove studije, a koja nije na srpskom ili hrvatskom jeziku prevedeni su od strane autorice rada.

<sup>7</sup> Rancière, Jacques, “The Paradoxes of Political Art”, *Dissensus on Politics and Aesthetics*, Continuum International Publishing Group, New York, 2010, 134.

<sup>8</sup> Groys, Boris, “Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji”, *Učiniti stvari vidljivima*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2006, 13.

<sup>9</sup> Fuko, Mišel, “Pravo smrti i moć nad životom”, *Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, Karpos, Loznica, 2006, 156.

<sup>10</sup> Prema: Ibid.

<sup>11</sup> Prema: Groys, Boris, “Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji”, op. cit. 13.



manifestuju kao oblik samog života, te imaju za cilj da intervenišu u konkretnim društvenim okolnostima – prakse koje su i same određene kao biopolitičke.

Usvajajući navedeno određenje političke umjetnosti vidljivo je da, do sedamdesetih godina 20. vijeka, umjetničke prakse proklamuju jasne i “otvorene” stavove o odnosu na vladajuće društvene diskurse. S jedne strane, čini se da su ove pozicije – bez obzira na njihovu apologetsku ili pobunjeničku orijentaciju naspram hegemonije poretka – uvijek “čitljive” na nivou samog sadržaja i/ili značenja djela. Može se tvrditi da su njihovi “jezički iskazi”<sup>12</sup> (njihov “govor”),<sup>13</sup> uvijek jasni i direktni. S druge strane, potrebno je imati u vidu da unutar društvenih procesa dominacije i kontrole ove umjetničke prakse uvijek vrše i određeno umjetničko “činjenje”,<sup>14</sup> te da je nužno ispitati odnose umjetničkog “činjenja” i umjetničkog “govora”.

Nadalje, na koji način su umjetnički “govor” i “činjenje” povezani sa konceptima *političko* i *politično*? Kako definisati *političko* “svojstvo” umjetnosti? Šta umjetnost čini *političnom*? I koliko je *politična* “*politička*” umjetnost?

Da bi se pokušalo razumijeti o kakvom se *političkom*, politikama i bivanju *političnim* zapravo radi potrebno je, prije svega, razmotriti šta u takvom kontekstu podrazumijevaju ključni pojmovi: *značenje, reprezentacija, diskurs, moć/znanje*.

### 1.1.1 Značenje, reprezentacija, jezik

Valter Benjamin (Walter Benjamin) navodi da je umjetnost našla svoje “utemeljenje u politici”<sup>15</sup> – da je ušla u prostor politike – onog trenutka kada su mogućnosti tehničke reproduktibilnosti “oduzele” umjetnosti *auru* – jedinstvenost, autentičnost, neponovljivost. Benjamin razmatra promjenu same prirode umjetnosti i putanju promjena umjetničkih funkcija – od ritualne uloge u magijskom i religijskim obredu, preko uloge u “posvjetovljenom ritualu”<sup>16</sup> koja umjetnosti pripada još od vremena renesanse. Zaključuje da je, u trenutku kada se umjetnost “suočila” sa potencijalima novih tehnologija, tehnička

---

<sup>12</sup> Koncept jezika podrazumijeva *sisteme reprezentacije*, dakle, jezik u najširem smislu riječi.

<sup>13</sup> Owens, Craig, “Representation, Appropriation and Power”, u Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock (eds), *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, 1992, 91.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Benjamin, Walter, “Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije”, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986, 132.

<sup>16</sup> Ibid., 131.

reproduktibilnost pomjerila same granice umjetnosti, “izmijenila njen karakter” i modifikovala njene funkcije.<sup>17</sup>

Rekonceptualizacijom umjetnosti promijenio se i njen status: izmještena iz prostora samodostatnosti i samodopadnosti unutar kojeg je tragala za “univerzalnim istinama” izvan pojavne stvarnosti, umjetnost “ulazi” u svijet koji je okružuje, te na taj način mijenja i svoju “prirodu”. Umjetnost se reprodukuje putem novih medija,<sup>18</sup> postaje dostupna, pristupačna; istovremeno, novi mediji ulaze u “prostor” umjetnosti postajući i sami umjetnost. Umjetnost zapaža, bilježi svijet u stanju turbulentnih promjena, reprodukuje: kroz umjetnost (fotografiju, film) šira publika – *mnogi*<sup>19</sup> – učestvuje/u u istorijskom procesu interpretiranja stvarnosti – u procesima transformacije starog i stvaranju novog svijeta.<sup>20</sup> Umjetnost postaje politički faktor. Benjamin “pronalazi” političko u trenutku u kojem se poimanje umjetnosti “proširuje”: ukoliko je, dakle, “umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije” omogućilo široj publici da učestvuje u aktivnoj interpretaciji pojavnog (zajedničkog) svijeta, pa samim tim i “kreiranju” vlastite stvarnosti, može se zaključiti da je “polje” značenja upravo onaj faktor koji povezuje umjetnost i politiku/političko, te da je *političko* u umjetnosti uzrokovano i “oblikovano” medijima koji su umjetnost učinili dostupnom i prihvatljivom. Političko je, za Benjamina, “smješteno” u sfere gledanja, interpretacije – u procese stvaranja značenja, dakle, stvaranja svijeta.

Keti Aker (Kathy Acker) navodi:

Izbijanje francuske, američke i industrijskih revolucija omogućilo je ili prisililo umjetnike da preispituju odnose između umjetnosti, religije i političke moći... Značenje je postalo političko pitanje.<sup>21</sup>

*Političko* je, čini se, “situirano” u procesima proizvodnje značenja – značenje je, dakle, uslov i uzrok *političkog*. Aker sugerise da su značenja, u skladu sa korijenitim društvenim

---

<sup>17</sup> Prema: Ibid., 130–135.

<sup>18</sup> Fotografija, film.

<sup>19</sup> Ovdje aludiram na pojam *mnoštva* koji je bio “predmet spora” između Spinoze (Baruch Spinoza) i Hobbsa (Thomas Hobbes), a koji Hart/Negri i Virno prilagođavaju savremenom kontekstu, o čemu će biti riječi u trećem poglavlju. Konceptom *mnoštva* Spinoza “ukazuje na pluralnost koja kao takva opstaje na javnoj sceni, u kolektivnom djelovanju, u brizi oko javnih poslova, bez konvergiranja u Jedno, bez iščitavanja pluralnosti koje vodi ka jednom centripetalnom svijetu. Mnoštvo je forma društvene i političke egzistencije mnogih kao mnogih: trajna, a ne tek epizodna ili privremena forma” (Virno, Paolo, *Gramatika Mnoštva: Prilog analizi savremenih formi života*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2004, 8). Hobs, pak, prezire mnoštvo koje je obilježeno “stalnim nemirom upojedinjenih individua” (Ibid.,12), prepoznavši u njemu opasnost za “*monopol političke odluke* otjelovljen u Državi” (Ibid., 8).

<sup>20</sup> Prema: Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, Clio, Beograd, 2009, 40–41.

<sup>21</sup> “The onset of the French, American, and industrial revolutions allowed or forced artists to question the relations between art and religion and political power... Meaning had become a political issue” (Acker, Kathy, *Bodies of Work*, London/ New York, Serpent’s Tail, 1997, 18).

promjenama kasnog 18. vijeka, i sama postala promjenjiva i nestabilna, podložna interpretacijama. Neupitni autoritet Kralja, apsolutnog vladara, postepeno iščezava, te se, kako navodi Fuko, čovjek po prvi put pojavljuje na istorijskoj “pozornici”.<sup>22</sup> Da li su značenja već krajem 18. i početkom 19. vijeka “postala” društveno “polje borbe”?

Da li je, dakle, značenje ono što determiniše “prodor” politike u umjetnost, odnos politike i umjetnosti, *političku* umjetnost, *političnost* umjetnosti? Da li je *političko/politično* “smješteno” u domenu značenja, u polju praksi označavanja? Da li su studije kulture, posmatrajući umjetničke prakse kao kulturalne tekstove i interpretirajući ih u odnosu na društvenu klimu i konkretne društvene uslove, “zvanično” uspostavile vezu između značenja i *političkog*, te ovaj odnos legitimizovale i institucionalizovale? Ovo pitanje, međutim, “povlači” za sobom niz konsekventnih nedoumica: npr. da li je određeno “proizvedeno” značenje isključivo refleksija određenih politika (npr. identitetskih: rodnih, klasnih, rasnih, itd.) ili je ono zapravo “proizvođaće” značenje – uvijek u procesu proizvodjenja – te, kao takvo, odgađa svoje konačno određenje, te posljedično i demonstraciju konkretne i jasne pozicije u odnosu na određene politike? Ili: ukoliko se umjetnički tekstovi “čitaju” u odnosu na okružujuće društveno, te neminovnu “političku” poziciju samog čitaoca (njegova opredjeljenja, vrijednosti, itd.), nije li onda svako čitanje neizbježno *političko* ili *politično*? Ili, nadovezujući se na posljednje pitanje: nije li, posljedično, proizvodnja svakog pojedinačnog značenja – kao “posljedice” svakog individualnog “čitanja” – inherentno *politički/političan* proces? Odnosno, ukoliko se sam čin stvaranja djela (proces slikanja npr.) određuje kao praksa označavanja (engl. *signifying practice*) nije li akt označavanja već sam po sebi *politički/političan* akt?

Značenje se može odrediti kao osnova (svake) kulture: značenja su istovremeno i konstitutivni faktor određene kulture i njen proizvod. Prema Stjuartu Holu (Stuart Hall) kultura – koju, u opštem, generalnom smislu, definira kao “cjelokupan način života” određene zajednice ili nacije ili socijalne grupacije, odnosno, kao skup mnogostrukih i različitih “društvenih praksi koje ljudi stvaraju i pomoću kojih organizuju i shvataju vlastiti svet”<sup>23</sup> – se zasniva na procesima proizvodnje, cirkulacije i razmijene značenja koja povezuju članove određene zajednice, a koja im omogućuju da svijet koji ih okružuje interpretiraju na sličan način.<sup>24</sup> Kultura kao “cjelokupni način života” određene zajednice može se odrediti

<sup>22</sup> Prema: Foucault u Owens, Craig, “Representation, Appropriation and Power”, op. cit. 107.

<sup>23</sup> Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 47.

<sup>24</sup> Prema: Hall, Stuart, “Introduction” u Hall, Stuart (ed), *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*, SAGE Publications, 1997, 2.

kao skup raznorodnih i mnogostrukih “predstava i praksi svakodnevnog života”,<sup>25</sup> koji se stvaraju kroz različite oblike označavanja.

Značenja se, unutar određenog društvenog konteksta, proizvode i razmijenjuju kroz/u jezik/u, odnosno, kroz/u različite sisteme reprezentacija/različitim sistemima reprezentacija. Ona nisu inherentna pojavama, stvarima, predmetima; ne postoje sama po sebi i za sebe, ne mogu se u svijetu jednostavno “pronaći” već se moraju proizvesti – značenja postoje isključivo unutar kulturološkog konteksta kao “rezultat rada” različitih sistema reprezentacija, konstruisana kroz različite prakse označavanja unutar određenog društveno-istorijsko-geografskog trenutka: ne postoje, dakle, izvan specifičnog istorijskog konteksta, izvan određenih diskurzivnih praksi. Značenja i znanja zavise od načina na koje predstavljamo/zastupamo/reprezentujemo pojave, stvari, događaje – kako o njima govorimo, kako ih konceptualizujemo i klasifikujemo, slike koje o njima stvaramo, načina na koji ih povezujemo sa vrijednostima, normama, asociramo sa emocijama. Sistemi reprezentacija ne reflektuju već postojeću istinu o svijetu i njegovim pojavama, već, proizvodeći značenja u tom svijetu, kreiraju i “istinu” o njemu: razumijevanje svijeta koji nas okružuje zavisi od značenja i znanja koja o njemu i u njemu proizvodimo: može se reći da je “svijet”, dakle, fiktivan konstrukt i da ništa ne postoji izvan značenja. Značenja učestvuju u procesima organizacije i regulacije društvenih praksi određene kulturalne cjeline ili socijalne zajednice: utječu na kreiranje pravila, normi, konvencija u odnosu na koje se određeno društvo/kultura uređuje/određuje. Zbog svog utjecaja i praktičnog efekta na ljudsko mišljenje, djelovanje i ponašanje, na kreiranje uslovljenih identiteta i subjektiviteta, značenja proizvedena unutar određenog društvenog/kulturalnog konteksta mogu se smatrati “poljem borbe” u procesima dominacije i kontrole; proizvodnja značenja duboko je “upisana” u odnose moći jednog društva/kulture i njihova “nadmetanja”.<sup>26</sup>

Reprezentacija ili prikazivanje se, u najjednostavnijem smislu, može shvatiti kao proizvodnja značenja kroz jezik i u jeziku, unutar diskursa – reprezentacija je proces koji povezuje stvari i pojave u svijetu, koncepte o njima i znakove (verbalne, vizualne, akustične itd.) koji ih predstavljaju – reprezentovati nešto ili nekoga znači, zastupati ga/ju, zamijeniti. Prikazivanje je “izvođenje zastupničkog odnosa između stvari ili događaja koji su međusobno različiti, ali koji kroz taj odnos postaju čulno, značenjski ili vrednosno povezane/i.”<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Williams u Đorđević, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 48.

<sup>26</sup> Prema: Hall, Stuart, “Introduction”, op. cit. 2–9.

<sup>27</sup> Prema: Šuvaković, Miško, “Politika i umetnost”, *Republika*, Broj 454–466, 1–30. 06. 2009.  
< <http://www.republika.co.rs/454-455/20.html> > 12.11.2011.

Analogno tome, sistemi reprezentacija označavaju “složena” uređenja – sisteme – kojima se pojedinačni koncepti/ideje klasifikuju, kategorizuju, organizuju i unutar kojih se, među pojedinačnim konceptima/idejama, uspostavljaju kompleksne relacije.<sup>28</sup> Međutim, veza značenja i sistema reprezentacija (odnosno, koncepata/ideja i znakovnog sistema), nije trajna, već samo privremeno fiksirana putem diskurzivno uspostavljenog koda – sistema konvencija – koji ovu, zapravo veoma “poroznu” vezu, samo “na trenutak” stabilizuje. Drugim riječima, značenje je proizvod uodnošavanja koncepata/ideja i određenog sistema reprezentacije koje se određuje – privremeno fiksira – sistemom konvencija ili kodom koji je specifičan određenoj kulturi, društvu, pod određenim historijsko-geografskim uslovima. Analogno promjenjivoj prirodi i društveno-istorijskoj specifičnosti koda, promjenjiva su i značenja – ne postoje univerzalna, “prava”, vječna značenja. Upravo je kulturološki specifičan kôd ono što povezuje pripadnike određene kulture i/ili određenog društva: oni kôd nesvjesno internalizuju i bezuslovno prihvataju, kôd je ono što im, putem sistema reprezentacije, osigurava dijeljenje i razmjenu privremeno “učvršćenih” značenja koja se, s vremenom, internalizuju kao “prirodna”, univerzalna i neminovna. Upravo je kôd ili sistem konvencija ono u čemu se rađamo i putem čega postajemo društveni, a ne tek biološki subjekti.<sup>29</sup>

Ukoliko, dakle, govorimo o sistemu reprezentacije onda govorimo o jeziku – određenom poretku, kodu – koji se u svakom iskazu “aktivira” i (p)ostvaruje. Svako umjetničko djelo (vizualno, literarno, akustično, itd) može se smatrati određenom vrstom iskaza. Međutim, bez obzira na uspostavljeni reprezentacijski kôd (jezički kôd), putem kojeg djelo “govori” – iskazuje – ono nije zatvoreni poredak čija značenja treba odgonetnuti ili dekodirati.

Jezik nije instrument kojim se iskazuju misli racionalnog subjekta – a koje prethode jeziku – već struktura koja oblikuje naša poimanja i znanja o stvarnosti (a time i značenja). Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein) iznosi tezu da je jezik fluidna kategorija, te se njegov “oblik menja u zavisnosti od socijalnog konteksta koji istovremeno podrazumeva i promenljivost ali i način da se određena značenja i forme jezika fiksiraju postajući opšteprihvaćene norme”.<sup>30</sup> Inherentna jezička promjenjivost upućuje na kontinuiranu mogućnost stvaranja različitih značenja – kroz različite prakse označavanja – unutar različitih, kontekstom uslovljenih, situacija. Ova teza modifikuje konceptualizaciju jezika: on i dalje ostaje formalno strukturisan, ali u sebi sada nosi različite (beskonačne) značenjske

---

<sup>28</sup> Prema: Hall, Stuart, “The Work of Representation” u Hall, Stuart (ed), *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*, op. cit. 16–17.

<sup>29</sup> Prema: Ibid., 21–22, 32.

<sup>30</sup> Vitgenštajn u Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 76.

potencijalnosti. Odnosno, kako Bart (Roland Barthes) navodi: “jezik je sustav u kome postoji paradoksalan pojam strukture... (on je) sustav koji nema ni zatvorenosti ni središta”<sup>31</sup>, sustav koji se “ne može uništiti”, ali se može “izigrati”.<sup>32</sup>

Strukturalistička i poststrukturalistička teoretska razmatranja “prepoznala” su inherentu nestabilnost značenja, te “razorila” ontološki status subjekta (autora/govornika/pisca) kao njegovog izvora. Strukturalističko poimanje značenja, međutim, pridaje značaj sinhronijskom, dakle, aistorijskom, funkcionalnom (nasuprot dijahronijskom) razmatranju jezika kao osnovnog sistema reprezentacije. Strukturalisti svoje teorije baziraju na konceptu univerzalne strukture, koja analogno Sosirovoj (Ferdinand de Saussure) jezičkoj strukturi (fr. *langue*), iz “bezoblične mase pojavne stvarnosti”<sup>33</sup> stvara smisao i red. Po uzoru na Sosira koji uspostavlja razliku između sistema (*langue*) – kao zbira pravila i normi koji prethodi svakom individualnom činu govora ili prozvodnji teksta – i pojedinačne primjene tih pravila (fr. *parole*), te koji pomjera naglasak s “razmatranja supstancije, sadržaja, na odnose tj. na funkciju”,<sup>34</sup> strukturalisti zagovaraju postojanje društveno-istorijski nepromjenjivih, “univerzalnih pretpostavki ljudskog mišljenja”,<sup>35</sup> na osnovu kojih se uobličavaju, kategorizuju, organizuju i objašnjavaju sva pojedinačna iskustva u svim poljima stvaranja, koja omogućavaju proizvodnju smisla, znanja i značenja. Ove apriorne kategorije ljudskog uma – koje se konstituišu po modelu jezika – determinišu sisteme reprezentacija, a samim tim i proizvodnju značenja. U odnosu na ovu “infrastrukturu”, procesom brikolaža<sup>36</sup> različiti znakovi (označitelji) organizuju se i reorganizuju u specifične kombinacije, pri čemu dolazi do stvaranja nebrojeno mnogo varijacija – individualnih “jezičkih igara”. Međutim, varijacije predstavljaju samo raznovrsne površinske manifestacije “dubinskog”, zatvorenog i aistorijskog poretka, utemeljenog na binarnim opozicijama, kojem je cjelokupno ljudsko stvaralaštvo uvijek suštinski (pred)određeno: proizvodnja značenja zasnovana je na međusobnom odnosu pojedinačnih strukturalnih elemenata, unutar univerzalno važećeg poretka.

---

<sup>31</sup> Barthes, Roland, “Od djela do teksta” u Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, 183.

<sup>32</sup> Barthes, Roland, “Smrt Autora” u Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, op. cit. 178.

<sup>33</sup> Beker, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, op. cit. 35.

<sup>34</sup> Ibid., 31. Sosir uvodi pojam *znaka* – sačinjenog od *označitelja* i *označenog* – koji ne postoji sam po sebi i za sebe, nego isključivo kao dio određenog lingvističkog sistema unutar kojeg znakovi proizvode značenja. Priroda znaka je relaciona – njegovo značenje se uspostavlja isključivo u odnosu sa drugim znakovima (prema: Ibid., 31–35).

<sup>35</sup> Ibid., 31.

<sup>36</sup> Prema Levi-Strosu u Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 81.

Nasuprot strukturalistima, poststrukturalisti akcentiraju stavljaju na istorijski kontekst kao osnovnu odrednicu specifičnih kulturalnih i društvenih ideja i njihovih manifestacija: prepoznaju da su sistemi reprezentacija, pa stoga i značenja, istorijski specifične (dakle, inherentno promjenjive) kategorije. Za poststrukturaliste su istorijski razvoj i istorijski uslovi kontekstualni okvir u odnosu na koji se moraju razmatrati sve kulturalne i društvene tvorevine. Istorija se, međutim, ne može poimati kao linearni, uzročno posljedični kontinuitet – “posljedica” značajnih događaja i aktivnosti subjekata – nego je, već sama po sebi, istovremeno i diskurzivno određena i diskurzivno određujuća. Istorija je, uslovno rečeno, “fluidni konglomerat” različitih procesa organizacija i reorganizacija raznorodnih diskursa i diskurzivnih praksi – konglomerat diskurzivnih “kretanja” – koja uslovljavaju transformacije odnosa, vrijednosti, normativa, “istina”, znanja i značenja, itd. (o pojmu diskursa biti će riječi nešto kasnije). Stoga se, prema poststrukturalistima, unutar istorijski specifičnih diskurzivnih polja, borbe za značenja na trenutak “zaustavljaju”: značenja se, tako, stabilizuju kao “zdravorazumska” i podrazumijevajuća, te postaju (hegemone) kordinate za razumijevanje svijeta koji nas okružuje.

S pojavom poststrukturalističkih teorija, mijenja se i ideja o jedinstvenom, inherentnom značenju umjetničkog djela koje čitalac, u procesu čitanja, ekstrahuje i dešifruje. Poststrukturalisti uvode pojam teksta koji, Bart proglašava, nije “predmet koji se može računski odrediti”, već proces ili “djelatnost proizvodjenja”.<sup>37</sup> Nasuprot tradicionalnog pojma djela, koje je zatvoreni poredak – zatvoreni sistem značenja podređen kulturnoj figuri Autora, kao ultimativnog subjekta njegovog stvaranja – nalazi se Tekst. Tekst je u neprekidnom procesu stvaranja, “nedovršiv” i nesvodiv na jedno značenje. Podrazumijeva pluralnost, “obećava” mnoga značenja i nikad ne dostiže konačno, finalizirano označeno: “njegovo područje je područje označitelja”, on “primjenjuje beskonačnu odgodu označenog”.<sup>38</sup> Tekst se može shvatiti kao lokus beskonačnog procesa označavanja – on već u svojoj suštini podrazumijeva “produktivnost”.<sup>39</sup> Kada se govori o tekstu ne može se govoriti o interpretaciji, jer tekst je “eksplozija značenja, diseminacija”,<sup>40</sup> on ne poznaje jedno “rješenje”. S obzirom na to da su značenjske mogućnosti teksta neiscrpne, besmisleno je postavljati definicijska pitanja: Koje je značenje teksta? Šta tekst označava? U ovom aspektu tekst se može poistovijetiti sa jezikom, sa strukturom “izvan centra, bez zatvaranja”.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Barthes, Roland, “Od djela do teksta”, op. cit. 182.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Dikro, Osvald & Todorov, Cvetan, *Enciklopedijski rečnik: nauka o jeziku II*, Prosveta, Beograd, 1987, 322.

<sup>40</sup> Barthes, Roland, “Od djela do teksta”, op. cit. 182.

<sup>41</sup> Ibid.

Pojam teksta radikalno mijenja i relativizuje odnos autora, “iskaza” (djela) i čitaoca/slušaoaca/gledaoca. Po tradicionalnom shvatanju, Autor je izvor značenja – njegovu namjeru potrebno je dekodirati, a značenja koja on u djelo<sup>42</sup> upisuje, interpretirati. Autor je neprikosnoveni subjekat, a djelo zatvoreni, “neprobojni” objekat pisanja. Međutim, “ispod” teksta ne “leži” Autor koji mu dodjeljuje (jedino moguće) značenje jer: “Dati tekstu Autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači snabdjeti ga konačnim označenim, znači zatvoriti to pisanje”<sup>43</sup> – znači dati mu ultimativno porijeklo. Bart pokazuje da je u skretanju od djela ka tekstu ključna redefinicija odnosa između teksta i čitaoca. Svako čitanje originalnog teksta stvaranje je drugostepenog teksta: tekst svoja značenja dobija u interakciji sa čitaocem, a svako čitanje obećava i nove značenjske mogućnosti. Čin čitanja zapravo je aktivni i produktivni čin stvaranja: Bart čin čitanja poistovjećuje sa činom pisanja. Svako čitanje originalnog teksta pisanje je drugog: čitalac postaje pisac – kreator – koji u tekst upisuje jedinstvenog sebe, svoje kompetencije i osobenosti, svoja znanja, iskustva i okolnosti, vjerovanja i vrijednosti na osnovu kojih dolazi do vlastitih značenja; on u tekst upisuje njemu poznate citate, fraze, izreke, fragmente, kodove, odjeke prošlih iskustava, referencijalnosti, prošle tekstove. Da bi opisao sve tekstualne potencijalnosti Bart uvodi pojam *intertekstualnost*: on se odnosi na dinamičnu komunikaciju teksta i čitaoca, s jedne, i impersonalno nadovezivanje različitih metalingvističkih i lingvističkih slojeva, s druge strane. U tekst se, dakle, ne “upisuje” isključivo čitalac već i značenja preuzeta iz drugih tekstova, svojstvena različitim društvenim područjima (tragovi kulture, ideologije, tradicije. itd.). Tekst postaje prostor upisivanja “tragova” društva u kojem postoji – postaje “otvoreno polje”<sup>44</sup> u kojem se ukrštaju nebrojni “slojevi” društvenog i individualnog. Važno je napomenuti da tekst nije skup značenja ili koegzistencija značenja, već “prelaz”<sup>45</sup> sa jedne značenjske mogućnosti na drugu. Stoga se proizvodnja značenja ne može ograničiti na više “probranih” značenja – tekst nije višeznačan – nego na neograničeno mnoštvo potencijalnih značenja.<sup>46</sup> Tekst treba shvatiti kao “složenu mrežu” upisanih, dopisanih i preoznačenih značenja koja se bazira na “međudejstvu samih označitelja koji jedan drugog stvaraju, osvetljavaju, preokreću u čemu ono prvooznačeno postoji samo kao, u krajnjoj liniji

---

<sup>42</sup> Kada govorimo o djelu uvijek govorimo o Autoru.

<sup>43</sup> Barthes, Roland, “Smrt autora”, op. cit. 179.

<sup>44</sup> Dorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 89.

<sup>45</sup> Barthes, Roland, “Od djela do teksta”, op. cit. 182.

<sup>46</sup> Prema: Ibid., 181–186; Barthes, Roland, “Smrt Autora”, op. cit. 176–180; Derrida u Burgin, Victor, “The Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernisms”, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands, NJ, 1986, 33; Graham, Allen, *Intertextuality*, Routledge Taylor and Francis Group, 2000, 61–94.



beznačajan impuls”.<sup>47</sup> Svakako je važno napomenuti da ova praksa označavanja nikako nije proizvoljna i autonomna već duboko ukorijenjena u društveni i kulturalni kontekst. Značenjska pregovaranja i preoznačavanja efekti su mnogostrukih specifičnih (uvijek promjenjivih) društvenih i okolnosti i odnosa.

Gorenavedene pozicije sugerišu da potencijanosti značenja kulturalnih tekstova nisu nikad ograničene; ona se stvaraju na presjeku različitih pisanja, od kojih nijedno nije izvorno, niti konačno. Ona su kreirana (ispisana) na različitim “lokacijama” unutar društva, u različitim uslovima, u različitim društvenim procesima, a unutar raznovrsnog tekstualnog preklapanja. Značenja su uvijek “pokretna”, sukobljena, sučeljena, izmještena, ona se nadopunjavaju, preklapaju, prelamaju, prelijevaju i ukrštaju: ona su dio otvorenih procesa razmijene “pisca” i njegovih okolnosti, privremeno stabilizovane “tačke” neprekinutog dijaloga.

Govoreći o umjetnosti koja u doba tehničke reprodukcije ulazi u “prostor politike”, Benjamin kao da anticipira umjetnost “pisanja”, na način da ona prestaje biti “završeni” – zauvijek “označeni” – proizvod nadahnutog stvaraoca i postaje “polje borbe” za nova značenja. Ukoliko je umjetnost uvijek u procesu označavanja i preoznačavanja, u odnosu na kompleksne okolnosti datog vremena, nije li, dakle, sama proizvodnja značenja postala *političko* pitanje? Ukoliko je trenutak dosezanja finalnog – “pravog” – značenja uvijek i iznova odgođen, onda je simbolički i konkretni poredak odnosa svijeta koji nas okružuje suštinski nestabilan, uvijek i stalno u procesu kretanja. Ukoliko se pođe od pretpostavke da je svaki akt označavanja već sam po sebi i iskaz/stav koje se na određeni način pozicionira u odnosu na dominantne kulturalne i političke modele, nije li, posljedično, svaki akt označavanja – svaki akt pisanja – inherentno *politički* čin? Ne implicira li ova tvrdnja “obećanje” *političkog/političnog* u svakom vizuelnom/umjetničkom (ili čak jezičkom) iskazu? Istovremeno, nije li i svaki pokušaj stabilizacije – “fiksiranja” – značenja u svojoj prirodi *politički*?

Značenje je, da se podsjetimo riječi Keti Aker (vidjeti str. 18), nakon francuske, američke i industrijskih revolucija postalo političko pitanje, jer stvarnost se stvara kroz/u jezik/u, kroz značenja i znanja. Značenje je postalo *političko* pitanje jer je značenjski poredak Starog režima (franc. *Ancien Régime*)<sup>48</sup> doveden u pitanje. Nije li, stoga, u moderno doba (u savremenom svijetu) *političko* izmješteno u domen jezika, značenja?

---

<sup>47</sup> Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 90.

<sup>48</sup> Burgin, Victor, “The End of Art Theory”, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, op. cit. 149.

Značenja (i znanja) o stvarnosti, proglašavaju poststrukturalisti, proizvode se u jeziku, kroz jezik, ona ne postoje nezavisno od jezika, izvan jezika. Svako je značenje i znanje u osnovi uslovljeno jezikom: jezik kao struktura i kao individualni iskaz ne izražava, nego oblikuje znanje. Jezik je temeljni uslov poimanja i percepcije, našeg doživljaja stvarnosti, koja, onakva kakvu je poznajemo, “postoji smo u jeziku”.<sup>49</sup>

Svaki jezik – kao sistem reprezentacije (bilo da se radi o verbalnom, pisanom, vizualnom, itd.) i kao uslov proizvodnje značenja – inherentno je vezan za diskurs/diskurse unutar kojeg postoji. Fuko konstatuje da su diskursi, značenja i znanja uvijek u međusobno uslovljenom odnosu i uvijek vezani za specifičan istorijski trenutak – ni značenja, ni prakse označavanja, ni znanja ne postoje izvan istorijski specifičnih diskurzivnih praksi koje su, pak, istovremeno i uslovi i posljedice njihovih [značenjskih] uodnošavanja.<sup>50</sup>

### 1.1.2 Moć/znanje

Teoretičari poststrukturalizma “prepoznali” su vezu između sistema reprezentacija i odnosa moći: reprezentacije/sistemi reprezentacija nikada ne mogu biti autonomni, inherentno bezinteresni kulturalni činoci, već su uvijek “nosioci” zamršene društvene dinamike. Može se reći da je reprezentacija/prikazivanje “posredno i posredničko zastupanje” odnosa moći “kao singularnog događaja u polju čulnog”.<sup>51</sup> Pojam moći, međutim, nikako ne može biti redukovan na Državu/državnu vlast, državno ustrojstvo, sistem vladavine i/ili društveni poredak, niti se, kako Fuko navodi, može podrediti zapadnim – šematizovanim – “pravno-diskurzivnim” “reprezentacijama moći”.<sup>52</sup> Ukoliko se efekti moći konceptualizuju isključivo kao oblici represije, onda se moć redukuje na pravne formacije: moć se u tom slučaju identifikuje sa zakonom, odnosno, pravnim odrednicama koje funkcionišu po principu zakona, a podrazumijevaju represije, cenzure i zabrane, te “podaničku” poslušnost.<sup>53</sup> Iako krajnje oskudna, ograničavajuća i jednodimenzionalna, ovakva koncepcija moći je generalno prihvaćena.

---

<sup>49</sup> Dorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 74.

<sup>50</sup> Prema: Foucault u Hall, Stuart, “The Work of Representation”, op. cit. 44–45.; Ova Fukoova teza “razara” koncept o jedinstvenom, univerzalnom, bezinteresnom – “pravom” znanju.

<sup>51</sup> Prema: Šuvaković, Miško, “Politika i umetnost”, op. cit.

<sup>52</sup> Fuko, Mišel, *Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, op. cit. 94.

<sup>53</sup> Prema: Ibid., 98; Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Vintage Books, A Division of Random House, Inc. New York, 1975, 27.

Moć treba poimati u sasvim drugom smislu: kao “mnogostrukost odnosa snaga koji su imanentni području na kom deluju i koje organizuju”.<sup>54</sup> Moć je polje djelovanja raznovrsnih, heterogenih elemenata – “snaga moći” – koji se neprekidno nalaze u procesima sučeljavanja, sukobljavanja i pregovaranja, te se u tim procesima “preobražavaju, pojačavaju, obrću”<sup>55</sup> – povezuju, ulančavaju, međusobno podržavaju i dopunjavaju ili odvajaju i udaljuju. Prema Fukou, moć je mnogostrukost promijenjivih i nestabilnih odnosa društva, nikako nametnuta sila ili zakon ili vlast. Moć nije jedna i stabilna, nije institucija, struktura, niti povlastica; ona ne potiče iz vlasti ili nekog centralizovanog izvora, niti postoji žarište iz kojeg “isijava”: mreža moći, nema subjekta/subjekte koji upravljaju njenom dinamikom, koji formulišu taktike i postavljaju ciljeve, nema tvorca, nema kastu ili klasu ili grupaciju koja njom upravlja i koja je kontroliše, ne može se uhvatiti, prisvojiti, zaustaviti. Moć ne “obuhvata”, niti pokorava; ona je sveprisutna, dolazi odsvud i “izvirući” u svakom trenutku iz mnogostrukih, heterogenih tačaka, ona cirkuliše i “prožima” cjelokupno društveno tkivo.<sup>56</sup> Moć se može opisati kao “složena strateška situacija u nekom društvu”.<sup>57</sup> dominacija određenih snaga moći samo je ograničeno, promijenjivo i nepostojano trenutno “stanje”.<sup>58</sup> Heterogeno, višestruko “odmjeravanje” snaga i pregovaranje odnosa na djelu je u svim društvenim instancama (od osnovnih jedinica poput porodice, do kompleksnijih, poput društvenog uređenja).

Dinamika odnosa moći uslovljava i usmjerava različite društvene sfere, čiji su oblici i funkcije neposredna posljedica neuravnoteženih i promjenjivih odnosa moći. Moć je istovremeno, i unutrašnji uslov i proizvod društvenih tokova/stanja; ona je produktivna sila koja stvara i podstiče i “tvori” samo tijelo društva. Ili preciznije: moć nije nešto izvanjsko što postoji mimo društvenih tokova – ne postoji pozicija izvan moći, mimo moći.<sup>59</sup> Odnosi moći u kontinuiranim procesima sukobljavanja, zapravo, jesu odnosi jednoga društva (npr. ekonomski, naučni, seksualni, kulturalni itd.).<sup>60</sup>

<sup>54</sup> Fuko, Mišel, *Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, op. cit. 105.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Prema: Ibid., 105–108; Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, op. cit. 26–27.

<sup>57</sup> Fuko, Mišel, *Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, op. cit. 106.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Prema: Ibid., 105–108.

<sup>60</sup> Svakako treba napomenuti da se odnosi moći ne mogu poistovijetiti, odnosno, svesti na ekonomske relacije koje, po nekim teorijskim postavkama (posebno marksističkim) determinišu kretanja unutar određenog društva: Fuko navodi da relacije moći unutar ekonomske sfere nisu primarne u odnosu na druge društvene oblasti, te da su one samo jedna od tačaka u kojoj se snage moći sučeljavaju (Prema: Mills, Sarra, *Discourse*, Routledge Taylor and Francis Group, London and New York, 2004, 32).

Odnosi moći “oblici” su raznorodnih relacija koji se kontinuirano uspostavljaju i transformišu i koji, sa svakom novom interakcijom među individuama, uvijek i iznova “pregovaraju”: moć je, dakle, oblik odnosa, te kao takva ne može biti fiksirana ili stabilna kategorija.<sup>61</sup>

Moć je duboko ukorijenjena u samo tkivo društva, te je nemoguće izbjeći njene efekte. Manifestuje se kroz raznorodne tehnike, taktike i mehanizme: kroz njih moć postaje vidljiva, opipljiva, konkretizovana. Ovi naoko prirodni, naturalizovani mehanizmi moći – mirko-moći, “mikro-fizike moći”<sup>62</sup> – konstituišu svakodnevne jednostavne radnje i operacije, uređuju egzistenciju individua ili cijelokupnog socijalnog tijela,<sup>63</sup> upisani su u djelovanje i načine ponašanja, u samo ljudsko tijelo, te čine osnovu funkcionisanja moći u njenom sveobuhvatnom, sveprožimajućem totalitetu.<sup>64</sup>

Fuko zaključuje da od sedamnaestog vijeka naovamo, dolazi do procvata novih tehnologija moći koji osiguravaju da ona, u svom produktivnom aspektu, nesmetano, kontinuirano cirkuliše kroz cijelokupno društveno tkivo. Ova fina tkanja razgranate mreže moći upisuju se u (dok istovremeno i konstituišu) raznorodne diskurse fokusirane na tijelo, seksualnost, porodicu, nauku, tehnologije, itd. Država (i državni aparat), kao oblik metamoći, može biti uspostavljen isključivo na temeljima mikro-fizika moći, koje, pak, i same moraju biti uspostavljene u odnosu na postojeću metamoć Države: mikro-fizike moći i metamoć su uvijek i stalno u međusobno uslovljenom odnosu.<sup>65</sup> Ono što se često poistovjećuje sa moći – vlast – je ništa više nego zbirna posljedica ulančavanja i nadovezivanja snaga moći, privremena stabilizacija i institucionalizacija određenih odnosa. Ovo privremeno i prividno stabilizovanje i “zaustavljanje” procesa odmjeravanja snaga, ovaj proizvod raznorodnih nadmetanja, manifestovan u institucionalnim okvirima društvenog

---

<sup>61</sup> Prema: Ibid., 34.

<sup>62</sup> Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, op. cit. 26.

<sup>63</sup> Tokom 18. vijeka koncipira se pojam populacije: stanovništvo postaje objekat naučnog istraživanja. S jedne strane uspostavlja se sveobuhvatno kolektivno tijelo – tijelo populacije – s druge, individualno (“privatno”) tijelo jedinke; i jedno i drugo postaju predmetom raznorodnih disciplinarnih diskursa. Mikro-fizike moći manifestuju se kao administracija i kontrola populacije – fokusirajući se npr. na ispitivanje i regulaciju nataliteta/mortaliteta, plodnost i dugovječnost, fluktuacije u prilivu stanovništva (migracije), uslove stanovanja, javno zdravstvo, javnu higijenu, itd. – te na fizičko tijelo pojedinca, načine njegovog/njenog mišljenja, njegove djelatnosti, svakodnevno ponašanje. Važno je, također, napomenuti da je od 17. vijeka ekonomski sistem koji promovira akumulaciju kapitala u direktnoj i neraskidivoj vezi sa uspostavljenim sistemom – konstelacijom odnosa moći – koji “uređuje” i reguliše akumulaciju ljudi/stanovništva (Prema: Ibid., 25–27; Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Colin Gordon (ed), Pantheon Books, New York, 1981, 124–125).

<sup>64</sup> Prema: Ibid., 59, 116; Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, op. cit. 25–28.

<sup>65</sup> Prema: Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, op. cit. 119–122.

poretka, uređenja, državne vlasti i zakonskih regulativa, “završni je oblik moći”,<sup>66</sup> koji uvijek i svugdje očajnički teži da osigura vlastitu postojanost, reprodukciju i održanje.

Pozitivna strana moći ogleda se u njenoj produktivnoj snazi: moć uspostavlja široko područje znanja i proizvodi diskurse. Moć i znanje ne postoje jedno bez drugog: moć omogućava uspostavljanje određenih predmeta (objekata) znanja i znanja o njima, koja se putem tehnika moći implementuju u društvu i “nameću” kao istinita – moć “proizvodi” znanje – dok, istovremeno tehnike znanja “reprodukuju” moć.<sup>67</sup> *Moć i znanje* imanentni su području u kojem djeluju (npr. ekonomsko područje ili porodični odnosi): djelujući kao “lokalna žarišta”,<sup>68</sup> oni su neminovno povezani sa drugim lokalnim centrima u odnosu na koja postoje, stvarajući sveobuhvatnu, sveprožimajuću kapilarnu mrežu strategija moći i tehnika znanja koja presjeca i konstituše društveno tijelo.<sup>69</sup>

Efekti odnosa moći rukovode paradigmom znanja, odnosno, režimom znanja u određenom istorijskom trenutku. Istina, stoga, Fuko naglašava, nije “izvan” odnosa moći, niti autonomna u odnosu na moć: svako društvo posjeduje vlastiti “režim istine” ili “generalnu politiku istine” (engl. “*general politics of truth*”).<sup>70</sup> Fuko primjećuje da se, istorijski gledano, istina proizvodi unutar i kroz raznorodne diskurse koji sami po sebi i u sebi nisu ni istiniti ni neistiniti: režim istine pretpostavlja da se određeni diskursi verifikuju i internalizuju kao istiniti. Također, režim istine omogućava da se uspostave mehanizmi koji determinišu razliku između istinitih i lažnih iskaza, tehnike i procedure kojima se istina “pronalazi”, te status onih individua čiji iskazi se smatraju istinitima.<sup>71</sup> Drugim riječima, istinu ne treba razmatrati kao univerzalno, transcendentalno stanje, već kao skup ili sistem pravila i uređenih procedura u odnosu na koje se određenim iskazima dodjeljuje status (ne)istinitih, te ih se, u skladu sa “priskrbljenim” statusom, veže uz određene efekte moći. Istina, znanje i moć u uslovljenom su i međusobno recipročnom odnosu: moć proizvodi i održava znanje i istinu; posljedično znanje i istina (p)održavaju moć i efekte moći. “Potraga” za istinom, može se, stoga, nazvati “bitkom” za status “istinitih” iskaza unutar društva i za status njihove (političke) prevlasti unutar određene društvene konstelacije. Režim istine ne može se, dakle, redukovati na ideološki aparat ili na ideološku funkciju: on je strukturalna komponenta koja omogućava

---

<sup>66</sup> Fuko, Mišel, *Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, op. cit. 105.

<sup>67</sup> Prema: Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, op. cit. 59; Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, op. cit. 27–28.

<sup>68</sup> Fuko, Mišel, *Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, op. cit. 112.

<sup>69</sup> Prema: Ibid., 111–113.

<sup>70</sup> Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, op. cit. 131.

<sup>71</sup> Prema: Ibid., 118.

funkcionisanje društva.<sup>72</sup> Ukoliko se moć/znanje izražavaju u diskursima – sistematski organizovanim i uređenim grupacijama/korpusima iskaza i praksi koji su uslovljeni, određeni i proizvedeni uzajamnim odnosom moći/znanja i koji reprezentuju/zastupaju određene pojmove/ideje/pojave, te sistematski i kontinuirano formulišu i modifikuju predmete/objekte svoga interesa<sup>73</sup> – onda su diskursi “nosioci” proizvodnje istine. Diskurs je okvir koji uspostavlja parametre mišljenja, govora i ponašanja uređenih oko određenog predmeta/objekta, u određenom društveno-istorijsko-geografskom trenutku: diskurs “određuje” kao kvalifikovane (ili ne) i legitimizuje kao autoritativne (ili ne) one glasove individua/grupacija koje o datom predmetu imaju pravo (ili ne) rezonovati, diskutovati, govoriti i u odnosu na taj predmet/objekat djelovati.<sup>74</sup> U određenim društveno-istorijskim okolnostima, diskurs određuje parametre mogućeg znanja koje, kroz diskurs (diskurzivne društvene prakse), gradi, održava, reprodukuje, organizuje i reguliše; istovremeno, samo znanje pokreće i održava diskurs/e uz pomoć “kapilarnih struktura moći”.<sup>75</sup> Diskursi sistematično reprodukuju znanje putem različitih tekstova unutar različitih institucionalizovanih društvenih praksi, te uslovljavaju i uslovljeni su načinima organizacije i regulacije društvenih procesa: diskurzivni tekstovi proizvode nova značenja i znanja dok “kapilarne strukture” moći prenose već postojeća.<sup>76</sup>

Diskursi se mogu definisati kao određeni, istorijskim kontekstom proizvedeni, *sistemi reprezentacija* kojima se proizvode, reprodukuju i “fiksiraju” određena značenja (i znanja), te, privremeno, “stabilizuju” specifične “značenjske strukture”,<sup>77</sup> koje daju smisao pojavama/idejama/konceptima/događajima koji nas okružuju. Unutar institucionalne i socijalne “upotrebe” ove “značenjske strukture” (i strukture znanja) se postepeno i sistematski naturalizuju i legitimizuju kao zdravorazumske, prirodne i univerzalne: posljedično, efekti ovih procesa uslovljavaju percepcije pojavnog svijeta. Stvarnost je dakle, diskurzivno proizvedena cjelina, koju kroz diskurse i u diskursima razumijemo i upoznajemo; efekti diskursa efekti su mnogostrukih, sveprisutnih odnosa moći/znanja i uspostavljenog,

---

<sup>72</sup> U zapadnim društvima istina se bazira na naučnim diskursima i institucijama koje ove diskurse proizvode i održavaju; “potražnja” za istinom kontinuirano raste i podstiče se u političkim i ekonomskim diskursima, te proširuje i kontroliše kroz različite institucije (univerziteti, mediji, policija, vojska, itd.) Režim istine konstitutivni je element – uslov – u procesu formiranja i razvoja kapitalizma (Prema: Ibid., 131–133).

<sup>73</sup> Prema: Fuko, Mišel, *Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, op. cit. 114; Foucault u Mills, Sarra, *Discourse*, op. cit. 15.

<sup>74</sup> Diskursi su, također, određeni internim, za njih specifičnim, pravilima, te su regulisani vlastitim odnosima sa drugim diskursima (Prema: Ibid., 43).

<sup>75</sup> Foucault u Hall, Stuart, “The Work of Representation”, op. cit. 50.

<sup>76</sup> Prema: Ibid., 46–51.

<sup>77</sup> Harris, Jonathan, *Art History: The Key Concepts*, Routledge Taylor and Francis Group, London and New York, 2006, 97.

odnosno, u datom društveno-istorijskom trenutku “važjećeg”, režima istine. Međutim, važno je napomenuti da poimanje diskursa ne može biti svedeno na dominantne diskurse moći i diskurse koji se toj moći suprotstavljaju: diskursi su jednako “upleteni” u raznorodne odnose sučeljavanja, kao “taktički elementi ili blokovi na polju odnosa snaga”.<sup>78</sup> Ili drugačije rečeno: “(...) diskurs nije prosto ono što borbe ili sisteme dominacije prevodi u jezik, nego je on ono za šta se i čime se bori. Diskurs je moć koju treba zadobiti”.<sup>79</sup> Različiti, čak i protivriječni diskursi mogu biti povezani i djelovati usaglašeno unutar jedne društvene sfere dok, istovremeno, istovjetni diskursi mogu biti “u službi” posve suprotnih snaga moći.<sup>80</sup> Stoga se diskursi istovremeno mogu okarakterisati i kao “oruđa i dejstva moći” i kao “prepreka, kamen spoticanja, tačka otpora i polazište za neku suprotnu strategiju.”<sup>81</sup>

Umjetnost, kao praksa proizvođenja značenja i znanja, konstitutivni je dio diskurzivne konstelacije određenog društva unutar specifičnog istorijskog trenutka. Umjetnost kao sistem reprezentacija uslovljena je uzajamnim odnosima moći/znanja koje raznorodne umjetničke prakse jednog društva održavaju ili osporavaju: može se odrediti kao kompleksan spoj “dostupnih” umjetničkih formi i sadržaja koji se formiraju i modifikuju pod uticajem specifičnih istorijskih procesa. Međutim, diskursi umjetnosti nisu puka refleksija određenog društvenog konteksta (“šireg” društvenog diskursa), ideologija ili socijalnih procesa: oni nastaju na sjecištu individualnog umjetnikovog djelovanja i različitih, kompleksnih društvenih okolnosti. Umjetnik u svom djelovanju nije upućen isključivo na “svijet umjetnosti”, odnosno, zajednicu umjetnika, čije ideje i sisteme vrijednosti usvaja i reflektuje i unutar koje oblikuje vlastite stvaralačke aktivnosti: akcenat se, zapravo, može staviti na specifičan “susret” umjetnika i društvenih procesa, unutar kojih umjetnik postaje “aktivni ili pasivni” participant.<sup>82</sup> Drugim riječima, umjetnici su uvijek i bez izuzetka “uvedeni” u diskurs vremena, prostora i društva u kojem djeluju, te se neminovno (samo)određuju u odnosu na vladajuće sisteme vjerovanja i vrijednosti. Diskursi koji se u datom trenutku prihvataju kao prirodne, zdravorazumske pozicije i ideje o umjetnosti, a koji su, zapravo, “nataloženi” ostaci prethodnih teoretizacija, u sebe “apsorbuju” pridošlice, koje se

---

<sup>78</sup> Fuko, Mišel, *Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, op. cit. 115.

<sup>79</sup> Fuko, Mišel, *Poredak diskursa: Pristupno predavanje na Koledž de Fransu održano 2. decembra 1970. godine*, Karpos, Loznica, 2007, 9.

<sup>80</sup> Prema: Fuko, Mišel, *Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, op. cit. 115–116.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 114.

<sup>82</sup> Prema: Clark, T. J., “On the Social History of Art”, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London, 1999, 10–12.

pozicioniraju o odnosu na date sisteme vrijednosti, te kroz institucije “naslijeđuju” određene uloge koje su diskursom “predviđene”.<sup>83</sup>

Bez obzira na to da li je umjetnik izabrao da djeluje u skladu sa “naslijeđenim” normativima/vrijednostima ili da im se suprotstavi, on je s njima neminovno i uvijek u određenom odnosu.

Stoga je svaka pojedinačna umjetnička praksa, uvijek na određeni način povezana sa, u datom istorijskom trenutku, “dostupnim” (odnosno, istorijski “mogućim”) umjetničkim formama, sistemima vizuelne reprezentacije, reprezentacijskim praksama u uopštenom smislu riječi, teorijama umjetnosti, te ideologijama i različitim socijalnim strukturama i procesima.<sup>84</sup>

U datom društveno-istorijskom trenutku uspostavljeni parametri jezika/diskursa (o) umjetnosti su parametri koji u tom trenutku definišu umjetnost kao umjetnost.<sup>85</sup> Međutim, uvijek je moguće da se unutar određenih diskurzivnih konstelacija pojavi jaz koji dijeli umjetnikova privatna iskustva i njemu dostupne sisteme reprezentacije i/ili umjetničke doktrine: ovo dovodi do prekida ili ekscesa ili ekscentričnih prestupa, koji otvaraju mogućnosti stvaranja nekih novih jezika (o) umjetnosti. U tom slučaju pozicije i postulati uspostavljenih diskursa – a diskursi su istorijski promjenjive kategorije – mogu, ali i ne moraju, biti strukturalni dio nekih novih “jezika” (o) umjetnosti.

Da li se dakle, može postaviti teza da je *političnost* umjetnosti efekat proizvodnje značenja, odnosno, efekat praksi označavanja? *Političnost* bi, u tom slučaju, postojala kao efekat neprekidne “igre” označavanja–preoznačavanja, “igre” nadmetanja i sukobljavanja. Ona bi podrazumijevala uvijek prisutnu mogućnost destabilizacije postojećih značenja (i znanja), te time i odnosa moći koji su na ovim značenjima/znanjima utemeljeni: uvijek prisutan potencijal stvaranja nove percepcije stvarnosti, novog poimanja svijeta. Da li je, posljedično, potencijal *političnosti* “vezan” za umjetničku fikciju?

*Fikcija* se u ovom slučaju nikako ne smije potcijeniti pojednostavljenom karakterizacijom: ova riječ implicira mnogo više od stvaranja imaginarnih svijetova nasuprot objektivne, “realne” realnosti.

Umjetnička fikcija nije pojam koji označava svijet imaginarnog nasuprot realnog, već način rekonceptualizacije i rekonfiguracije ustaljene percepcije realnog – “prirodnog” odnosa između prezentovanog senzornog i njegovih atribuiranih značenja. Fikcija preispituje

---

<sup>83</sup> Prema: Burgin, Victor, “The End of Art Theory”, op. cit. 141, 158.

<sup>84</sup> Prema: Clark, T. J., “On the Social History of Art”, op. cit. 10–12.

<sup>85</sup> “The limits of my language are the limits of my world” (Wittgenstein u Burgin, Victor, “The End of Art Theory”, op. cit. 160).



postojeće koordinate osjetilnog i perceptivnog – demarkaciju onoga što može i ne može biti poimano, viđeno ili čuto, podjelu vremena i prostora – i značenjskog poretka koji im “pripada”, dovodeći u pitanje njihovu samorazumljivost: ona ima potencijal da u stvarnost unese nemir, prekid, raskol, disenzus. Razarajući sferu uspostavljenih reprezentacija ona stvara nove mogućnosti, kreira do tad nepostojeće i neočekivane odnose između čulno predočivog i značenja. Takva fikcija rekonceptualizuje okvire “realnog”, rekonfigurirše percepciju, transformirše postojeće oblike senzorne prezentacije, razara postojeću distribuciju pozicija, uloga, funkcija, kompetencija: ona simbolički “mijenja” poredak društva i svijeta, te odnose na kojima se taj poredak bazira.<sup>86</sup>

Ukoliko je moguće rekonceptualizovati i rekonfigurirati stvarnost kroz fikciju, može se zaključiti da je stvarnost ništa više nego, u datom društveno-istorijskom kontekstu, “postvareni” oblik fikcije. Stvarno bi, dakle, “pripadalo” sferi “postvarenih” reprezentacija: sferi označavanja, sferi uspostavljenih odnosa između čulnog i značenjskog.<sup>87</sup> Stvarno je ono što je predočeno kao “stvarno”; realnost je ono što je, u datom trenutku, označeno (ili preoznačeno) kao “realnost”.

Ukoliko se *političnost* definiše kao efekat destabilizacije postojećih znanja i značenja, te time i odnosa moći koji su na ovim značenjima/znanjima utemeljeni, onda je *političnost* efekat *disenzusa*.<sup>88</sup> efekat sukoba između “objektivne” datosti “realnog” svijeta i njene rekonceptualizacije kroz fikciju. ***Političnost umjetnosti je, dakle, efekat umjetničkog “prekoračenja” “objektivnog” poimanja stvarnosti kao neupitne konstante, koji inicira stvaranje neke nove percepcije stvarnosti, novog poimanja realnosti. Politično, dakle, na postoji kao izvjesna posljedica procesa (pre)označavanja ili posljedica određene umjetničke namjere ili kao efekat specifičnog umjetničkog žanra (npr. političke umjetnosti), već isključivo kao uvijek prisutna (ali “neuhvatljiva” i nepredvidiva) mogućnost koje ovo (umjetničko) preoznačavanje/prekoračenje “otvara”: kao mogućnost stvaranja/ostvarenja neke nove “postvarne” fikcije.***

Određena fikcija – određena stvarnost – uvijek “predviđa” i određene modalitete subjektivnosti, koji osiguravaju njen opstanak. Odnosno, **modifikujuća stvarnost korespondira određenim oblicima modifikujućih subjekata sa kojima je u međusobno zavisnom odnosu: procesi označavanja i preoznačavanja konstitutivni su faktori u procesima subjektivizacije, koji su, pak, konstitutivni održavanju postojećih**

---

<sup>86</sup> Prema: Rancière, Jacques, “The Paradoxes of Political Art”, op. cit. 140–141.

<sup>87</sup> Prema: Ibid. 148–149.

<sup>88</sup> O Ransijerovom konceptu disenzusa biti će riječi nešto kasnije.

**postvarenih fikcija.** Ovdje je svakako potrebno napraviti razliku između integrisanog “univerzalnog” i dezintegriranog poststrukturalističkog pristupa subjektivizaciji: identitet univerzalnog subjekta vezuje se za njegov predodređeni identitet (esenciju). Poststrukturalističke teorije primjenjuju antiesencijalistički pristup koji subjekt prepoznaje kao efekat “istorijski specifične privremene stabilizacije”<sup>89</sup> značenja. Kao takav, subjekat se konstruiše na presjeku različitih (i često antagonističkih) diskurzivnih praksi i pozicija, te je kategorija subjekta, stoga, inherentno promjenjiva kategorija. Procesi subjektivizacije se kontinuirano redefinišu i transformišu u odnosu na prakse označavanja jednog društva, njegov kontekst, navike, običaje, odnosno, njegove strukturalne odnose, te se nalaze u “direktnoj vezi sa oblicima reprezentacije”.<sup>90</sup>

Kategorije umjetničkog “govora” i “činjenja” krucijalne su u procesima “umjetničke” subjektivizacije te ih je, prije nego što se posvetim daljnjem razmatranju subjekta, potrebno podrobnije definisati.

### 1.1.3 O “govoru” i “činjenju”

Može se reći da se umjetnička djela ili prakse – kao “dogadjaji umjetnosti”<sup>91</sup> – uvijek pozicioniraju u odnosu na dinamiku moći, odnosno, u odnosu na određene načine uređenja i oblikovanja društvenih odnosa, oblike društvenosti i društveni poredak. S jedne strane, umjetnost ispunjava određene “zahtjeve” i društvena “očekivanja” – ona ima određene funkcije; s druge, umjetnost ima potencijal da “deluje u društvenom odnosu kroz potencijalne intervencije ili angažmane umetnosti u društvu”.<sup>92</sup>

Mišel Fuko i Luj Maren konstatuju da umjetnost ima performativnu ulogu unutar određenog socijalnog poretka: umjetnička djela “čine” (engl. *do*) – pojam koji Fuko i Maren jasno razgraničavaju od umjetničkog “govora”. “Govor” umjetnosti pretpostavlja “proizvodnju” određenih značenja; umjetničko “činjenje” – kao znatno kompleksniji proces – (re)produkuje uspostavljene diskurse i režime znanja, na način da uspostavlja i reprodukuje određene vrste diskursom “propisanih” – “mogućih” – oblika subjektiviteta. Fuko i Maren sisteme reprezentacija smatraju ključnim faktorima u ovim procesima, te ih prepoznaju kao

---

<sup>89</sup> Hall u Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 363.

<sup>90</sup> Ibid., 355.

<sup>91</sup> Šuvaković, Miško, “Politika i umetnost”, op. cit.

<sup>92</sup> Ibid.

“aparatus moći”,<sup>93</sup> inherentne kompleksnim društvenim procesima podjele, isključivanja, potčinjavanja, dominacije i kontrole. S obzirom na to da su dominacija i potčinjavanje (engl. *subjugation*) “upisani” (integrirani) unutar zapadnih sistema reprezentacije, ovi sistemi nikada ne mogu biti neutralni u odnosu na kontekst u kojem nastaju i postoje – oni su temelj hegemonih diskursa Zapada i manifestacije zamršene socijalne dinamike.<sup>94</sup>

Analizirajući Velasquezovu (Diego Velázquez) *Las Meninas* i Pusenovu (Nicolas Poussin) *Et in Arcadia ego/Les Bergers d’Arcadie*, Fuko i Maren demonstriraju konformizam ovih djela i njihovu podređenost pravilima i normativima klasičnog sistema reprezentacije<sup>95</sup> u kojem su nastala – teza koja se suprotstavlja opšteprihvaćenoj predodžbi o jedinstvenosti, originalnosti i neponovljivosti navedenih artefakata, te, generalno govoreći, i umjetničkih izraza njihovih autora. Kako Fuko i Maren navode, oba djela su, zapravo, u perfektnoj “saglasnosti” sa tada važećim, institucionalizovanim standardima i pravilima koja su regulisala, ne samo slikarstvo kao disciplinu, već i književnost 17. vijeka. Slike *Las Meninas* i *Et in Arcadia ego* su, dakle, “reprezentacije sistema reprezentacija”.<sup>96</sup> one su otjelovljenje onoga što Fuko naziva “klasičnom epistemom”<sup>97</sup> koja je definisala okvire cijelokupnog znanja (u najširem smislu riječi), odnosno, granice mogućnosti mišljenja, govora i djelovanja u 17. vijeku.<sup>98</sup>

Fuko i Maren identifikuju princip transparentnosti kao temeljni i najvažniji uslov klasičnog sistema reprezentacije: transparentnost u ovom slučaju podrazumijeva savršenu usaglašenost realnosti (referenta) i njene (njegove) reprezentacije. Reprezentacija, odnosno označitelj, savršeni je odraz stvarnosti/označenog (poput odraza u ogledalu) – on je “kopija” označenog, te je, stoga, u potpunosti neodvojiv od svog referenta. Princip transparentnosti – otjelovljen u “instituciji” centralne (linearne) perspektive – ne može se redukovati na mimezis/imitaciju ili iluziju: njegova uloga nije simulacija vizualnog iskustva, već uklanjanje/“brisanje” materijalnih tragova slikareva čina – transformativne akcije slikanja.

Da bi ostvarila svoju transparentnost reprezentacija mora prikrivati “dokaze” koji demarkiraju granice stvarnosti i njene reprezentacije: putem prikrivenih strategija i taktika,

---

<sup>93</sup> Marin, Louis u Owens, Craig, “Representation, Appropriation and Power”, op. cit. 91.

<sup>94</sup> Potrebno je napomenuti da je poststrukturalističko kritičko promišljanje dovelo u pitanje zapadne sisteme reprezentacija uslovljene humanističkim diskursom koji pretpostavlja postojanje “univerzalnog čovjeka” (koncipiranog na modelu bijelca, muškarca, “nositelja” zapadne civilizacije) i koji svojim fundamentalnim postulatima marginalizuje, isključuje i negira sva odstupanja od uspostavljenih standarda, normativa i vrijednosti. Svojom kritikom reprezentacije poststrukturalistički teoretičari zapravo su se “obrušili” na osnovne konstitutivne postavke humanističkog diskursa, te artikulisali njegovu ključnu ulogu u legitimizaciji i reprodukciji hegemonije zapadnog društvenog i kulturalnog poretka (Prema: Ibid., 91–92).

<sup>95</sup> Klasični sistem reprezentacije Maren definiše kao specifičnu piktoralnu tradiciju i locira je u period od renesanse pa sve do kraja 17. vijeka.

<sup>96</sup> Ibid., 89.

<sup>97</sup> Foucault u Ibid., 101.

<sup>98</sup> Prema: Ibid., 88–90, 98, 101.

reprezentacija, “prestaje” biti prikaz/zastupnik realnosti, te postaje odraz realnosti, odnosno, sama objektivna realnost.<sup>99</sup> Za Marena, temelji klasičnog sistema reprezentacije počivaju na koegzistenciji dva naoko nekompatibilna i potpuno suprotna aksioma, prisutna u svim slikarskim djelima tog vremena: 1. slika kao prozor i 2. slika kao ogledalo. Prvi aksiom bazira se na postojanju i prisustvu specifičnog subjekta koji zauzima određenu tačku gledišta u sistemu centralne perspektive. Reprezentacija “postaje” prozor kroz koji subjekat kontemplira prikazanu scenu kao što bi promatrao stvarnu: prikazano/reprezentovano njegova je vizija, njegova percepcija svijeta, njegov pogled na svijet. Drugi aksiom ne prepoznaje specifični subjekat: svijet se na slici manifestuje onakav kakav on zapravo jeste – platno, u svoj svojoj materijalnosti, “postaje” odraz pojavnog svijeta. Na ovaj način dolazi do savršene usaglašenosti svijeta/realnosti i njegove reprezentacije – reprezentacija se “pojavljuje” kao sama realnost. Prikriivanjem svakog traga postojanja “reprezentacijskog aparatusa” (engl. “*representational apparatus*”)<sup>100</sup> osigurava se njegov legitimitet – osigurava se njegova “istinitost” i univerzalnost – te potvrđuje njegova istovjetnost sa samom realnošću. Uočavajući da platno kao podloga i površina simultano “ne postoji” i “postoji”, Maren definiše “strukturu negacije” klasičnog sistema (engl. *the “negation structure” of Classical representation*):<sup>101</sup> platno “ne postoji” jer “preuzima” ulogu prozora; “postoji”, jer kao površina ima funkciju da reflektuje samu realnost. Platno na ideološkom nivou postaje transparentno: ono je “prisutno” i istovremeno “neutralizovano”, simultano “vidljivo” i “nevidljivo” – platno je “vidljivo” da bi preuzelo ulogu “nevidljivog”.<sup>102</sup>

Ukoliko se, dakle, “govorom” umjetničkog djela naziva ono što se reprezentacijama objavljuje i proklamuje, onda se umjetnička “činjenja” sprovode kroz one mehanizme koje negiraju reprezentaciju kao reprezentaciju: u slučaju klasičnog sistema 17. vijeka, princip transparentnosti “skriva” je stvarnu ulogu slike (a samim tim i reprezentacije) kao konstitutivnog elementa “aparatusa moći” – slike su poruke koje se upućuju gledaocu da bi se na njega uticalo i modifikovalo njegovo mišljenje i ponašanje. Klasični sistem reprezentacije je u potpunosti utilizirao “reprezentacijski aparatus”, sačinjen od dvije komplementarne pozicije: emisije (pozicija dominantnog diskursa) i recepcije (pozicija gledaoca). Pozicija gledaoca, kao i odnos gledaoca i umjetničkog djela, pretpostavljeni su samim sistemom

---

<sup>99</sup> Prema: Marin, Louis u *Ibid.*, 98–99.

<sup>100</sup> *Ibid.*, 99.

<sup>101</sup> Maren u *Ibid.*, 103.

<sup>102</sup> Prema: Maren u *Ibid.*, 101–103.

reprezentacije, odnosno, samom klasičnom epistemom, koja je određivala horizont znanja, govora, prikaza i mišljenja 17. vijeka.<sup>103</sup>

Nadalje, istovremena prisutnost i negacija “reprezentacijskog aparatusa”, ne samo da osigurava transparentnost klasičnog sistema, već istovremeno, ontološki i epistemološki, uspostavlja poziciju određenog subjekta, subjekta reprezentacije, onog koji na reprezentaciju polaže “pravo”, subjekta, u ovom slučaju, otjelovljenog u ličnosti apsolutnog vladara. Subjekt kao apsolutni centar transformiše realnost u reprezentacije sebe kao ličnosti i reprezentacije za sebe: realnost je, stoga, prirodna manifestacija i refleksija diskursa vladara – izjednačena sa diskursom vladara.<sup>104</sup> U ovom slučaju reprezentacija kao “vlasništvo” specifičnog subjekta, manifestacija je apsolutne, neupitne, univerzalne istine otjelovljene u samoj ličnosti tog subjekta: vladar verifikuje autoritet reprezentacije. Zapravo, cijelokupno aristokratsko društvo – sistem reprezentacije u širem smislu riječi – imalo je funkciju da “služi reprezentaciji monarha”.<sup>105</sup> Teze Fukoa i Marena demonstriraju suštinu pojma reprezentacija: sa pojavom rimske hrišćanske misli o inkarnaciji, pojam reprezentacija gubi svoje jednostavno značenje slike ili slikovitog predstavljanja i postaje zastupanje: “(...) repraesantare znači učiniti da nešto bude prisutno...već sve do sedamnaestog veka predstavljeno prisustvo božanskog.”<sup>106</sup>

Na primjeru određene piktoralne tradicije, Fuko i Maren, identifikuju “*lokus*” umjetničkog “činjenja”: *da bi se ono postiglo potrebno je “izbrisati” diskurzivnu (ili ideološku) “pozadinu” sistema reprezentacije, te materijalnu osnovu (materijalnost umjetničkog čina slikanja) – potrebno je predočiti djelo na takav način da kroz njega i u njemu “progovara” objektivna, univerzalna istina.*<sup>107</sup> Drugim riječima, Fuko i Maren demonstriraju način na koji se u diskursima, a kroz skrivene mehanizme, vrši društveno i političko podređivanje.

Umjetničko “činjenje” moguće je razmatrati kroz funkcije umjetnosti u društvu, u odnosu na uređenje specifičnog društvenog odnosa. Miško Šuvaković prepoznaje četiri funkcije u istoriji zapadne umjetnosti koje se na određeni način izvršavaju i prihvataju: 1. funkcija prikazivanja/zastupanja društvenog; 2. funkcija prezentovanja individualnog naspram društvenog totaliteta; 3. funkcija mirko/makro identifikacije i 4. funkcija autonomije

---

<sup>103</sup> Prema: Ibid., 99.

<sup>104</sup> Prema: Ibid., 103–105.

<sup>105</sup> Habermas, Jirgen, *Javno mnjenje – Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd, 1969, 19.

<sup>106</sup> H. G. Gadamer u Ibid., 14.

<sup>107</sup> Prema: Owens, Craig, “Representation, Appropriation and Power”, op. cit. 111

umjetnosti.<sup>108</sup> Iako nije moguće funkcije umjetnosti poistovijetiti sa mehanizmima hegemonih struktura moći, u ovom radu ću funkcije umjetnosti odrediti kao funkcije isključivo u “službi” uspostavljenog društvenog poretka, te ću ih odvojiti od koncepta umjetničkog *djelovanja* – od potencijala umjetnosti da interveniše u društvenom odnosu. Koncept *djelovanja* u ovom kontekstu određujem referirajući na Hanu Arent: kao djelatnost “miješanja u opće zakone ponašanja”,<sup>109</sup> kao svjesni “prodor” u samo društveno tkivo u cilju iniciranja radikalne društvene transformacije. O korištenom konceptu *djelovanja*, kao i o razlici između umjetničkog *djelovanja* i umjetničkog “činjenja” bit će detaljnije riječi nešto kasnije. Funkcije se, dakle, u ovom slučaju, smatraju apologetskim u odnosu na postojeće društvene odnose.

Prva funkcija – funkcija prikazivanja/zastupanja društvenog – podrazumijeva da se društveno u svom totalitetu ili pojedinačnom aspektu prikazuje – zastupa određenim djelom. Prikazivanje podrazumijeva postojanje društvenog kao univerzalne, jedinstvene “opštosti”, odnosno “idealiteta” (u vidu određene ideje, vrijednosti, stava) koja putem pojedinačnog djela, a kroz oponašanje (mimesis) pojavnog svijeta, postaje čulno predočiva. Upravo je mimesis karika kroz koju veza opšteg i njegove pojedinačne manifestacije postaje “uvjerljiva” i kao takva opstaje.<sup>110</sup> Predočavanje/zastupanje opštosti moguće je ostvariti kroz “prikaz” kojim djelo, putem sadržaja i proizvedenih značenja, “govori”: imitirajući vidljivu datost, sadržaj i značenja djela – “prirodni” i samorazumljivi – reflektuju društvenu konstelaciju (odnose moći). Druga funkcija umjetnosti podrazumijeva prezentovanje individualnog naspram “opštosti” i univerzalnosti društvenog totaliteta: individualno se manifestuje kao pojedinačni događaj – stvaralački čin umjetnika pojedinca – koji postaje singularni označitelj koji “provocira” “receptivno uživljavanje” gledaoca/slušaoa. Stvaralački čin/događaj predstavlja određeni “*ekscēs* ili *prekid*”<sup>111</sup> unutar univerzalne opštosti društva; on kao takav ne “podliježe” društvenim normativima na djelu i tradicionalno se naziva katarza ili moderno – ekspresija. Treća funkcija umjetnosti podrazumijeva oblike mirko ili makro identifikacije umjetnika (i/ili gledaoca/slušaoa) sa izvedenim, kulturalno uslovljenim, predodžbama i predstavama kojima se unutar određenog društva ili kulture “označavaju”/identifikuju određene skupine ili zajednice. Bilo da se radi o rasnom, klasnom, rodnom, itd. (samo)prepoznavanju/(samo)identifikaciji, ono/ona se odvija kroz generalno

---

<sup>108</sup> Prema: Šuvaković, Miško, “Politika i umetnost”, op. cit.; Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 61–65.

<sup>109</sup> Arendt, Hannah, *Vita Activa*, Biblioteka August Cesarec, 1991, 12.

<sup>110</sup> Prema: Šuvaković, Miško, “Politika i umetnost”, op. cit.

<sup>111</sup> Ibid.; Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, op. cit. 61–65.

prihvaćene kodove – klišeje – kroz koje se sprovodi praksa izvođenja identiteta. Četvrta funkcija umjetnosti se može definisati kao “funkcija bez funkcije”, odnosno, funkcija zasnovana na konceptu autonomije umjetnosti. Umjetnost je u ovom slučaju shvaćena kao polje slobode u dvojakom smislu: autonomno od društvenih pravila i autonomno u odnosu na praktično uređenje društvenih odnosa.<sup>112</sup>

*Unutar određenog društvenog odnosa, a kroz navedene funkcije umjetnosti, izvršavaju se društveno specifični procesi subjektivizacije i/ili (samo)identifikacije – umjetnost izvršava određenu vrstu “činjenja”. Fukoove i Marenove teoretizacije “rasvijetljavaju” mehanizme kojima se, kroz umjetničko “činjenje”, pozicije subjekta uspostavljaju kao prirodne, neupitne i samorazumljive.*

#### 1.1.4 “Pozicioniranje” subjekta

Biti subjekat znači biti onaj koji spoznaje i biti djelatnik.<sup>113</sup>

Fuko, međutim, ukazuje na to da se koncept subjekta može promišljati dvojako, što implicira i njegovu dvojaku funkciju: subjekat podrazumijeva individu, ali i podanika, potčinjenog (fr. *sujet*, osoba, podanik, potčinjeni).<sup>114</sup> Ovdje je u pitanju dvojaki proces, recipročan proces, istovremeno i ograničavajući i produktivan: s obzirom na to da se moć ne svodi na ono što je “stvoren” iz zakona, cenzure, represije ili zabrane, a čija se dejstva manifestuju kroz poslušnost, Fukoov subjekt nije isključivo onaj koji “je ‘potčinjen’ (fr. *assujetti*)”<sup>115</sup> – dakle, onaj koji je zavisen od nekoga, subjektovan nečijoj kontroli – već istovremeno i onaj koji je svjestan vlastitog identiteta.<sup>116</sup> Subjekt je “proizveden” unutar određenog diskursa: stoga je on podređen diskursu (engl. “*subjected to discourse*”),<sup>117</sup> izvan kojega ne može biti konstituisan.

Prema Altiseru (Louis Althusser), potčinjeni subjekat (fr. *sujet assujetti*) neprevodiva je igra riječi, koja se slobodno prevodi kao “potčinjeni činilac”.<sup>118</sup> Altiser navodi da svaka ideologija “proziva” (fr. *interpelle*) individue kao subjekte kroz samo konstituisanje kategorije subjekta, što bi značilo da su “individue već-uvek prozване od ideologije kao

---

<sup>112</sup> Prema: Ibid.

<sup>113</sup> Prema: Klaić, *Riječnik stranih riječi*, Zora, 1391.

<sup>114</sup> Prema: Fuko, *Mišel, Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, op. cit. 71.

<sup>115</sup> Ibid., 97.

<sup>116</sup> Foucault, Michel, “The Subject and Power” u Paul Rabinow, Nicolas Rose (eds), *The Essential Foucault: Selections from The Essential Works of Foucault 1954–1984*, The New Press, New York, 2003, 126–145.

<sup>117</sup> Foucault u Hall, Stuart, “The Work of Representation”, op. cit. 55.

<sup>118</sup> Althusser, Louis, “Ideologija i državni ideološki aparati”, *Marksizam u svetu* (časopis prevoda iz strane periodike i knjiga) br. 7–8, NIRO “Komunist”, Beograd, 1979, 114 (prevela: Verica Kozomara).

subjekti”, te samim tim da su “*individue već-uvek subjekti*”.<sup>119</sup> Ili, ukratko “individue su apstrakne u odnosu na subjekte koji već-uvek jesu.”<sup>120</sup> Altiser, također, pojašnjava da konstituisanje mnoštva subjekata koji “već-uvek” jesu podrazumijeva postojanje jednog, jedinstvenog, centralnog i Apsolutnog Drugog Subjekta (bez obzira na to da li je on otjelovljen u Bogu, Državi, monarhu, određenoj ideji, idealu itd.), u odnosu na koga se individue prozivaju kao subjekti. Postoje, dakle, subjekti koji su potčinjeni Subjektu i koji se konstituišu kao subjekti u njegovo ime. Odnosno, Subjektat potčinjava subjekte koji prepoznaju i bespogovorno prihvataju centralno mjesto koje on zauzima: subjekat podrazumijeva slobodnu subjektivnost “činioca” koji preuzima odgovornost za svoje činove, a koji je istovremeno potčinjen superiornom Subjektu čiji autoritet slobodno prihvata.<sup>121</sup>

Individua je prozvana kao (slobodni) subjekat da bi se slobodno potčinila naredbama Subjekta, dakle da bi (slobodno) prihvatila svoje potčinjavanje, da bi ‘sama od sebe izvršila’ geste i činove svoga potčinjavanja. Subjekti postoje samo po svom potčinjavanju i za svoje potčinjavanje.<sup>122</sup>

Iako se Fukoov subjekt ne može poistovijetiti za Altiserovim subjektom u ideologiji, ovdje su dovedeni u vezu isključivo zbog svoje dualne prirode: i u jednom i u drugom slučaju subjekat je konceptualizovan kao istovremeno i činilac i potčinjeni.

Također, iako se pojam ideologije ne može poistovijetiti sa diskursom (ideologija nije diskurs, ali ona može biti u diskursu), može se reći da su subjekti diskursa i subjekti ideologije uvijek potčinjeni (engl. *subjected*) određenoj “višoj instanci” – odnosno, procesima koji i prethode konstituisanju svakog konkretnog, pojedinačnog subjekta i koji ga “nadživljuju”.

Fuko koncipira procese subjektivizacije, odnosno, procese objektivizacije subjekta kroz teoriju moći: oblici i modeli subjektiviteta proizvode se u sklopu procesa pregovaranja snaga moći. Mikro-fizike moći usmjerene su na tijelo kao objekat: to su oblici moći koje individuu “čine” subjektom u dvojakom smislu – konstituišu je kao individuu i kontrolišu je kao individuu. U kapitalističkim društvima tehnike moći se primjenjuju neposredno, u svakodnevnom životu na način da kategorizuju individuu, (pred)određuju je njenom individualnošću, “identifikuju” je kroz njen uspostavljeni identitet, nameću joj određene istine i znanja prema, i po kojima se, ona određuje za sebe i druge.<sup>123</sup> Fukoov pojam

---

<sup>119</sup> Ibid., 112.

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Prema: Ibid., 110–116.

<sup>122</sup> Ibid., 117.

<sup>123</sup> Prema: Foucault, Michel, “The Subject and Power”, op. cit. 130.



*disciplinarnog* podrazumijeva oblik modernog uređenja koje se bazira na postuliranju normalnosti i nenormalnosti u odnosu na koje se prosuđuje (i osuđuje) ponašanje, govor i mišljenje individua: ovo je društvo koje sistemom disciplinovanja sprovodi društvenu normalizaciju. *Disciplinarni* parametri uspostavljeni su kao univerzalni, zdravorazumski, opštevažeći kriterijumi na osnovu kojih se individue/subjekti integrišu u društveni poredak, te podređuju hegemonim odnosima moći/znanja. Subjekti se organizuju, klasifikuju, kategorizuju, imenuju: individue se na osnovu predviđenih kategorija konstruišu i konstituišu kao subjekti.<sup>124</sup> S obzirom na to da su procesi subjektivizacije istorijski i kulturološki određene i diskurzivno uređene prakse, uslovljene recipročnim odnosom moći/znanja, potrebno je preispitati ulogu umjetničkog jezika/teksta/sistema reprezentacija (vizualnog, verbalnog, itd.) u procesima konstituisanja subjekta, a u odnosu na hijerarhijske strukture i društvene relacije.<sup>125</sup>

Umjetnički “govor” nemoguće je odvojiti od umjetničkog “činjenja”: iako se umjetnički “govor” – kao prepoznatljiva i očigledna pozicija koju umjetnost “zastupa” putem ideoloških poruka inkodiranih unutar sadržaja i/ili kroz posredne i neposredne vizualne manifestacije i ekspresije moći, koje je potrebno dešifrovati/dekodirati – u većini slučajeva, doima neperformativnim, odnos umjetnik-djelo-posmatač svakako nije “zaustavljen” na dekodiranju sadržaja i značenja koja se kroz sadržaj proizvode. Fuko navodi da dominantni diskursi konstruišu “pozicije (za) subjekta” (engl. “*place for the subject*”)<sup>126</sup> – pozicije koje subjekti preuzimaju/zauzimaju u odnosu na dominantne diskurse. Ove “pozicije (za) subjekta” koje diskursi pretpostavljaju imaju za cilj da gledaoca/slušaoća potčine diskursima (engl. *subject to discourse*): on postaje subjekt u diskursu i subjekat diskursa. Drugim riječima, diskursi konstruišu “pozicije subjekta” koje im osiguravaju smislenost i efektivnost i koje omogućavaju da individue internalizuju određena, diskursima konstruisana, znanja i ponašanja. Upravo se kroz pozicije subjekta osigurava reprodukcija samog diskursa, te odnosa moći/znanja koji ga uslovljavaju.<sup>127</sup>

U slučaju klasičnog sistema reprezentacije, na primjer – kroz funkciju zastupanja/prikazivanja društvenog<sup>128</sup> – uspostavljaju se (izvode se) dvije različite pozicije:

---

<sup>124</sup> Prema: Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 118–119.

<sup>125</sup> Prema: Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, op. cit. 207–209.

<sup>126</sup> Foucault u Hall, Stuart, “The Work of Representation”, op. cit. 56.

<sup>127</sup> Prema: Ibid.

<sup>128</sup> Prva funkcija umjetnosti – funkcija zastupanja/prikazivanja društvenog – ne može se poistovijetiti isključivo sa klasičnim sistemom reprezentacije, niti istorijski “ograničiti” na prekapitalistička društva (*Ancient regime*).

pozicija Subjekta kao pozicija apsolutnog vladara, čija vizija je prikazana kao univerzalna i prirodna, i pozicija potčinjenog subjekta – posmatrača, gledaoca, onoga koji je potčinjen vladaru (ili vladajućem diskursu) kome se prikazuje neupitan poredak stvari.<sup>129</sup>

Klasični sistem reprezentacije, putem “važjećeg” režima istine, reprodukuje određene odnose moć/znanja i konstruiše (i konstituiše) gledaoca kao subjekta, utilizirajući moguća/predviđena značenja i znanja koja se u procesu gledanja – kroz poziciju gladaoca – proizvode. Klasični sistem reprezentacije konstituiše gladaoca-subjekta konstruišući poziciju koju gledalac-subjekt okupira, a iz koje se proizvedena značenja doimaju kao prirodna, zdravorazumska i smisljena. Kroz dvojaki koncept Subjekta/subjekta može se sagledati kompleksnost prikrivenih mehanizama o kojima govore Fuko i Maren: oni nisu očigledni i jasno prepoznatljivi poput umjetničkog “govora” već, na prikriven i nenametljiv način, vrše/“čine”/izvode i reprodukuju dominantan poredak odnosa.

### 1.1.5 Ekspresija individualnog: novi buržoaski (umjetnički) subjektivitet

Romantičarska ideja o “kreativnoj imaginaciji”,<sup>130</sup> kao jedinom autentičnom izvoru umjetničkog djela, reakcija je na racionalni prosvjetiteljski um, te oblik političke borbe protiv “profitom motiviranog utilitarizma koji je indistrijski kapitalizam pokušavao da nametne svim aspektima društva”.<sup>131</sup> Ovaj subverzivni umjetnički pokušaj intervencije u domenu društvenosti uskoro je transformisan i integrisan u postojeći poredak odnosa. Iako se u ovom slučaju prezentovanje individualnog/singularnog naspram društvenog totaliteta može smatrati “istinskim” društvenim prestupom – “ekscesom ili prekidom”<sup>132</sup> – potrebno je razmotriti prezentovanje individualne ekspresije kao funkcije umjetnosti u službi hegemone društvene konstelacije.

Romantizam fundamentalno transformiše poimanje umjetnosti: ona “postaje” “ekspresija” istinskih, snažnih, autentičnih umjetnikovih emocija, rasterećena svakog racionalizma i utilitarizma, te kao takva, oponira mimetičkom načinu promišljanja.<sup>133</sup> Krajem 18. vijeka podloga slike “prestaje” postojati kao transparentno prozorsko okno (i ogledalo u

---

Zapravo, funkcije umjetnosti ne mogu se ni u jednom slučaju ograničiti na specifične društveno-istorijske periode i/ili formacije.

<sup>129</sup> Iako je već navedeno da se pojam ideologije ne može poistovijetiti sa diskursom, Altiserova teoretizacija ideologije demonstrira način na koji se individuama upućuje “poziv” (u ovom slučaju ideološki) da bi ih se učinilo pokornim subjektima.

<sup>130</sup> Venturi u Burgin, Victor, “The End of Art Theory”, op. cit. 154.

<sup>131</sup> Ibid., 155.

<sup>132</sup> Šuvaković, Miško, “Politika i umetnost”, op. cit.

<sup>133</sup> Prema: Burgin, Victor, “The End of Art Theory”, op. cit. 145–146.

isto vrijeme) i “postaje” čvrsta slikarska površina:<sup>134</sup> djelo “prestaje” biti “vođeno” pravilima i postaje manifestacija umjetnikovog “urođenog produktivnog kapaciteta” – unutrašnjeg kreativnog poriva kao “dara” same Prirode.<sup>135</sup> Iracionalnost, čulnost, emocionalnost, imaginacija, kreativnost postaju ideje “vodilje” u potrazi za suštinom i univerzalnim istinama “iza” pojavnog svijeta, koje umjetnik traži unutar vlastitog kreativnog bića. Romantičari u umjetnost uvode ideju originalnosti koja odstupa od do tad ustaljene prakse reprodukcije kanona i tradicije. Umjetnost – sada uzdignuta na pijedestal – više nije zaokupirana reprezentacijom realnosti (ili “reprezentacijom teksta”<sup>136</sup>), već potragom za smislom i spiritualnim istinama (engl. *higher truths*): univerzalnim, vječnim, većim od realnosti same – istinama čije je porijeklo Priroda i čovjek. Ove univerzalne istine komuniciraju se simbolima: u duhu romantizma, simboli “nadilaze” svoje diskurzivno utemeljenje, te postaju zastupnici univerzalnih ideja koje senzibilni (buržoaski) gledalac instinktivno prepoznaje. U ovoj “direktnoj” komunikaciji, gledalac ne pribjegava kritičkoj analizi djela – kao materijalnog tijela simbola – već intuitivno na djelo reaguje. Mistična priroda simbola je sredstvo koje omogućava negaciju kompleksnih, diskurzivno uslovljenih odnosa između djela, gledaoca i konteksta u kome su djelo i gledalac situirani, te naglasak premiješta na inherentni, intuitivni senzibilitet gledaoca da djelo “osjeti”.<sup>137</sup> U očima romantičara, umjetnost, kao proizvod duha, superiornija je od proizvoda industrijske civilizacije: oštra kritika novog poretka i njegovih posljedica izvodi se kroz i u umjetnosti koja, kao manifestacija impulsa Prirode, postaje utočište u novom svijetu neprestanih promjena.<sup>138</sup> U ovom razdoblju značenja djela se ne uspostavljaju kroz kontekst koji uslovljava njegovu upotrebnu funkciju (npr. ritualnu), već su u njega “upisana”: “inherentna” značenja su kvalitete koje umjetnost “čine” umjetnošću i koje određuju njenu simboličku i afektivnu vrijednost i status.<sup>139</sup>

Naglasak na imaginaciji i na iracionalnom kreativnom porivu – kao unutrašnjim nužnostima pojedinca – romantičarski je pokušaj prevazilaženja dotadašnjih, uspostavljenih sistema reprezentacije – umjetnost ima zadatak da prezentuje individualno naspram

---

<sup>134</sup> Prema: Clay, Jean u Owens, Craig, “Representation, Appropriation and Power”, op. cit. 107.

<sup>135</sup> Kant u Burgin, Victor, “The End of Art Theory”, op. cit. 151.

<sup>136</sup> Reprezentacija teksta “izvršavala” se kroz “istorijsko slikarstvo”: ovaj žanr, kao manifestacija “prirodnog odnosa umjetnosti i literature, inaugurisan je od strane humanističkih mislilaca. Bazirao se na prikazivanju izuzetnih individualnih ili kolektivnih postignuća, činova i akcija superiorne prirode – smatrano je da je slikarstvo ove vrste najviši domet umjetnosti. Istorijsko slikarstvo se, do početka 18. vijeka, uspostavlja kao oficijalna umjetnička forma – kao “umjetnost u službi države”. Ekspanzija istorijskog slikarstva nastavila se i nakon Francuske revolucije: ono preuzima ulogu buržoaske “predstave” morala (Prema: Ibid., 145–146, 150–151).

<sup>137</sup> Prema: Ibid., 151–156.

<sup>138</sup> Prema: Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 27.

<sup>139</sup> Prema: Burgin, Victor, “The End of Art Theory”, op. cit. 151, 155.

uniformnog društvenog totaliteta. Međutim, politički potencijal “kreativne imaginacije”, kao ideje vodilje revolucionarnih romantičarskih politika, uskoro nestaje. Romantičarske ideje ubrzo su kooptirane od strane nove klase u usponu: adaptirajući revolucionarne porive kao vlastito “prekoračenje” starog poretka, buržoasko društvo svoje težnje za ideološkom i političkom prevlašću manifestuje kroz pacifikaciju revolucionarne romantičarske umjetnosti, koju pretvara u vlastito naslijeđe i koristi za održavanje vlastite kulturalne dominacije – održavanje *statusa quo*. Tako je krajnja posljedica romantičarskog procvata individualnog i individualnosti nastanak buržoaskog subjektiviteta, situiranog u buržoaskom sistemu vrijednosti. Vjeruje se da su buržoaski umjetnik, buržoaski kritičar i buržoaski gledalac jednako “obdareni” inherentno buržoaskim osobinama – kreativnošću i senzibilnošću – koje dolaze do izražaja u njihovoj međusobnoj komunikaciji posredovanoj umjetničkim djelom. Prezentovanje individualne kreativnosti postaje dominantna paradigma u umjetnosti (i ne samo u umjetnosti) i postaje konvencija.

Umjetnost – koju sada definišu depolitizovane romantičarske ideje – postaje manifestacija ideološke i političke hegemonije nove buržoaske klase. Unutar nove društvene konstelacije, bazirane na kapitalističkoj proizvodnji i robnom tržištu, umjetničko djelo postaje roba, a upotrebnu vrijednost zamijenjuje sve naglašenija izložbena funkcija umjetnosti. Ovaj status ukorijenjuje djelo duboko u materijalnu i društvenu realnost, iako se, u samoj umjetničkoj produkciji, uticaj društvenog poretka moći eksplicitno negira.<sup>140</sup>

Funkcija prezentovanja individualnog/singularnog naspram društvenog totaliteta inherentno je povezana sa konceptom i funkcijom umjetnosti kao autonomne djelatnosti unutar društvenog konteksta koji je okružuje. Temeljno preuređenje društvene sfere još u doba prosvjetiteljstva rezultovalo je uspostavom fragmentovanih diskursa – nauka, moral-pravo i estetika – i njihovom institucionalizacijom.<sup>141</sup> S razvojem građanskog društva i razvojem estetike kao samostalne filozofske discipline, dolazi do definisanja umjetnosti kao jedinstvene, “bezinteresne” prakse, situirane isključivo u domenu estetskog/čulnog: umjetnost postaje “delatnost različita od svih ostalih”,<sup>142</sup> oblast “nesvrhovitog stvaranja i bezinteresnog dopadanja”.<sup>143</sup> Drugim riječima, s pojavom novog građanskog staleža – prije nego što je građanstvo sa Francuskom revolucijom zadobilo i političku moć – umjetnost dobiva poseban, autonomni položaj. Proces izgradnje institucije umjetnosti kao autonomnog

---

<sup>140</sup> Prema: Ibid., 151–156.

<sup>141</sup> Prema: Habermas, Jürgen, “Modernity – An Incomplete Project” u Hal Foster (ed), *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 1996, 7–8.

<sup>142</sup> Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1998, 66.

<sup>143</sup> Kuhn, H. u Ibid., 66.

podсистema završava se gotovo istovremeno kad i borba građanstva za emancipaciju: ova autonomija je posljedica, a i preuslov, “razvojene logike”<sup>144</sup> građanskog društva, te je, iako se to negira, društveno uslovljena kategorija koja oslobađa “umjetnost” svake društvene upotrebljivosti i svrshodnosti. Rekonceptualizovana kao autonomna djelatnost, neovisna od novih društvenih uslova, umjetnost je postala “slobodna od društva”.<sup>145</sup>

Birger (Peter Bürger) pretpostavlja da je institucija umjetnosti – oblast u potpunosti izdvojena iz životne prakse – diferencirana već krajem 18. vijeka, iako se u to vrijeme još uvijek u velikoj mjeri koriste principi uspostavljenih, dakle, tradicionalnih modela prikazivanja. Također, autonomni status umjetnosti u društvu svakako treba diferencirati od sadržaja pojedinačnih umjetničkih djela: autonomija se nikako ne može poistovijetiti sa nedostatkom umjetnikovog (vizualnog ili “privatnog”) političkog stava. Važno je napomenuti da je umjetnost građanskog društva zapravo “obilježena” napetošću između društvene nedjelotvornosti i političkih sadržaja pojedinačnih djela koji, u određenom smislu, “ugrožavaju princip autonomije”.<sup>146</sup>

Nakon što od sredine 19. vijeka građanstvo, kao nova uticajna klasa, postaje politički dominantno, dolazi do “poremećaja” u ravnoteži sadržaja i forme umjetničkog djela: forma sve više dobiva na značaju, te, sa esteticizmom, preuzima primat nad svakim sadržajnim aspektom – umjetnost postaje “svoj vlastiti sadržaj”.<sup>147</sup> Tako, umjetnost građanskog društva više nije zaokupljena svakodnevnicom ili pojavnom stvarnošću: “oslobođena” od svih eksternih “zahtijeva”, valorizuje se isključivo u odnosu na formalnu strukturu pojedinačnog djela i inherentne zakonitosti medija.<sup>148</sup>

Birger također napominje, da upravo sa pojavom larpurlartizma i esteticizma dolazi do “ponovne sakralizacije (odnosno, ponovne ritualizacije) umetnosti”<sup>149</sup> – pojava koja se svakako mora diferencirati od Benjaminove umjetničke “utemeljenosti u ritualu”:

Ovde se umetnost ne prilagođava crkvenom ritualu i ne zadobija u njemu svoju upotrebnu vrednost; ona pre iz sebe porađa jedan ritual. Umesto da se prilagodi oblasti sakralnog, umetnost ovde stupa na mesto religije. Tako ponovna sakralizacija umetnosti u esteticizmu pretpostavlja njemu potpunu emancipaciju od sakralnog i nipošto ne sme da bude izjednačena sa sakralnim karakterom srednjevjekovne umetnosti.<sup>150</sup>

---

<sup>144</sup> Ibid., 48.

<sup>145</sup> Šuvaković, Miško, “Politika i umetnost”, op. cit.

<sup>146</sup> Birger, Peter, *Teorija avangarde*, op. cit. 39.

<sup>147</sup> Ibid., 76.

<sup>148</sup> Prema: Burgin, Victor, “The End of Art Theory”, op. cit. 155.

<sup>149</sup> Birger, Peter, *Teorija avangarde*, op. cit. 42.

<sup>150</sup> Ibid.

Autonomija umjetnosti implicira njeno poimanje kao sfere “stvaralačke, ali, makar prividno, egzistencijalne slobode”<sup>151</sup> – “slobode” koja je podrazumijevala, kako nezavisnost od uspostavljenih društvenih normativa, pravila i vrijednosti, od socijalnog i političkog života, tako i indiferentnost spram ljudskog *djelovanja*, odnosno, intervencija u postojećim sferama društvenosti. Ideje o umjetničkoj jedinstvenosti, “bezinteresnosti”, singularnosti osigurale su umjetničkom djelu poziciju “samodovoljnosti” u odnosu na društveni, geografsko-istorijski kontekst i uslove u kojima postoji, te “auru”,<sup>152</sup> kao garanciju autentičnosti.

Egzistencija umjetnosti isključivo u domenu estetskog, bez ikakve pragmatične društvene funkcije, osnovna je funkcija umjetnosti u buržoaskom kapitalističko-imperijalističkom društvu<sup>153</sup> i umjetničko “činjenje” na djelu: kroz privid autonomije umjetnosti prikriva se kompleksna dinamika društvenih odnosa. Konceptija autonomije imala je za cilj da umjetnost “amnestira” od bilo kakve društvene odgovornosti: autonomija negira ulogu umjetnosti u implementaciji i reprodukciji uspostavljenih diskursa društva i postojećih odnosa moći, kao i potencijal umjetničkih intervencija u društvenim procesima. Prividna umjetnička (samo)izolacija od društva i društvenog, diskurzivni je “proizvod” hegemonih odnosa moći: umjetnost, stoga, nije u nezavisnom, već u apologetskom odnosu prema vladajućem poretku. Tako su npr. u kontekstu prvih desetljeća 20. vijeka, tehnološka i imperijalistička ekspanzija, te društvena i ekonomska eksploatacija – osnovne pretpostavke buržoaskog kapitalističkog ustrojstva – u potpunoj suprotnosti sa bezinteresnom sferom estetskog.<sup>154</sup>

Prema Fukou, pozicije subjekta/subjektivizacije uspostavljaju se u odnosu na postojeće dinamike odnosa moći/znanja, odnosno, kroz dijalog i “pregovaranje” sa postojećim odnosima moći. Mogu se manifestovati kao pozicije pretpostavljene od strane hegemonih odnosa moći u cilju održavanja vlastitog hegemonog statusa, ili kao potencijalnosti novih, još neostvarenih subjektivnosti koje “prijetu” da transformišu postojeći poredak.

---

<sup>151</sup> Šuvaković, Miško, “Politika i umetnost”, op. cit.

<sup>152</sup> Benjamin opisuje auru kao “naročito tkanje prostora i vremena: neponovljivu pojavu daljine, koliko god da je blizu to što je udaljeno”. Aura je “Ovdje i Sada”, ona je ono što djelo/predmet čini autentičnim – ono što je nemoguće reprodukovati (Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006, 22).

<sup>153</sup> Prema: Šuvaković, Miško, “Politika i umetnost”, op. cit.; Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, op. cit. 61–65.

<sup>154</sup> Prema: Huyssen, Andreas, “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1986, 11.

S obzirom na to da je reprezentacija integralni dio hegemonog aparatusa moći/znanja, poststrukturalistička kritika, kao što je već navedeno, demonstrira da je realnost, odnosno, naše poimanje realnosti, zapravo “fikcija” proizvedena i reprodukovana od strane kulturološki uslovljenih sistema reprezentacije.<sup>155</sup> Stoga je uloga reprezentacije ključna u konstruisanju određenih pozicija gledalaca (publike), kao konstruisanih društveno-istorijskih oblika subjektiviteta. Umjetničko “činjenje” koje uspostavlja i (p)održava uspostavljene modele subjektiviteta, akt je zastupanja, posredovanja, izvođenja i reprodukovanja hegemonih društvenih relacija.

Modernistička tradicija, na primjer, nametala je ideju “neutralnosti viđenja” (engl. “*visual neutrality*”),<sup>156</sup> u potpunosti “pročišćenog” (engl. *pure*) i nezavisnog od drugih životnih sfera. Posljedično, neutralni pogled “zahtijeva” poziciju samodostatnog, autonomnog i cjelovitog subjekta koji, “izolovan” od okolnosti i uslova koji ga okružuju, kontemplira autonomno umjetničko djelo. Ovaj modernistički “pogled” podrazumijeva (nameće) vlastitu univerzalnost, objektivnost i “neutralnost”,<sup>157</sup> te “zahtijeva” postojanje autonomnog “dekontekstualizovanog” umjetničkog djela, čija značenja su “već-uvek” u njega upisana. Kako Rozalin Dojč (Rosalyn Deutsche) navodi, ovaj neutralni pogled, međutim, nikako nije “bezopasna fikcija”: njegova samoproklamovana univerzalnost autorizuje ga da negira, kontroliše i potčinjava drugačije subjektivnosti – pozicije subjekta – te, postajući “sredstvo agresije” (engl. “*tool of aggression*”),<sup>158</sup> kreira svijet po vlastitom nahodjenju.<sup>159</sup> Činom prisvajanja romantičarskog mita o nadarenom pojedincu-demijurgu koji svojim ekspresivnim činom stvaranja “nudi” prosvjetljenje – iz čega se kasnije “rađa” ideja o autonomiji umjetničke sfere – umjetnost preuzima funkcije zastupanja i izvođenja hegemonog poretka odnosa buržoaskog društva.

Poststrukturalistička teorija prepoznaje neupitnost veze između sistema reprezentacija i hegemonih odnosa moći,<sup>160</sup> te zaključuje da je djelo manifestacija određenog oblika “socijalnog odnosa” (engl. “*social relationship*”).<sup>161</sup> **Naoko prirodne, samorazumljive i univerzalne pozicije gledaoca, njegovo “dekontekstualizovano”/“nepriistrasno” viđenje (engl. “*aesthetic vision*”),<sup>162</sup> kao i pozicija samog djela – objekta viđenja – nisu, dakle,**

---

<sup>155</sup> Prema: Owens, Craig, “Representation, Appropriation and Power”, op. cit. 110.

<sup>156</sup> Deutsche, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, 1998, 296.

<sup>157</sup> Tradicionalni “pogled” koji opisuju Fuko i Maren proizvodio je i (re)produkovao određeni, božanskom rukom uspostavljeni, “izvor” moći.

<sup>158</sup> Kate Linker u *Ibid.*, 302

<sup>159</sup> Prema: *Ibid.*, 294–296

<sup>160</sup> Prema: Owens, Craig, “Representation, Appropriation and Power”, op. cit. 89.

<sup>161</sup> Deutsche, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, op. cit. 296.

<sup>162</sup> *Ibid.*, 294

“objektivne” i fiksne, već su, u različitim socijalnim i istorijskim procesima i od strane različitih socijalnih i istorijskih struktura, formirane kategorije. Uspostavljeni “modeli viđenja” ili vidljivosti (engl. *social forms of visibility*) – ili načini percepcije – kao i sistemi reprezentacija igraju važnu ulogu u konstituisanju “odgovarajućeg” subjekta i reprodukciji tog subjekta kao poželjnog modela. Gledalac – kao subjekt koji je konstruisan i konstituisan posredstvom djela/objekta – je taj koji u interaktivnom odnosu sa objektom, svjesno ili nesvjesno, reprodukuje “važće”/moguće načine “viđenja” (percepcije), sisteme reprezentacija, te posljedično i društvene odnose na djelu. Njegova pozicija, dakle, nikad nije autonomna i “izolirana” od konteksta i okolnosti, već uvijek i iznova “stvarana” i reprodukovana.<sup>163</sup>

Može se reći da subjekat i objekat, kroz viđenje, konstruišu/konstituišu jedno drugo, te, a s obzirom na to da su i gledalac i djelo socijalno i istorijski konstruisane kategorije, oni, putem “viđenja”, sami konstruišu društvenu sferu, odnosno, svijet oko sebe. Apologetska funkcija umjetničkog “činjenja” u odnosu na hegemonne odnose i strukture moći ima zadatak da održi uspostavljeno “viđenje” – mehanizam reprodukcije društveno uspostavljenih pozicija dominacije i potčinjenosti: **djelo istovremeno postoji i kao uslov “viđenja” i kao njegov proizvod.**

## 1.2 O političkom

### 1.2.1 Političko kao javno

Kako, međutim, povezati umjetnički “govor” i umjetničko “činjenje” sa pojmovima *političko* i *politično*? I, u kakvoj su međusobnoj vezi ova dva pojma?

*Političko* se, na primjer, može razmatrati kroz pojam javnog. Kategorije javno i privatno grčkog su porijekla: *političko* se vezuje isključivo za sferu javnog. Hana Arent navodi da je upravo sfera javnog temeljni uslov konstruisanja svijeta i stvarnosti. Biti javan, znači biti dostupan svima, vidljiv i čujan, “materijalizovan” u svijetu, “postvaren”/“pojavljen”, dakle, “izvučen” iz anonimnosti privatne sfere: javno “osigurava” otjelovljenje u stvarnosti, pa time i postojanje u stvarnosti (postajanje stvarnim), a postati javan podrazumijeva učestvovanje u procesima kreiranja “stvarnog” svijeta. Javno se, također, poistovjećuje sa zajedničkim svijetom u kojem postojimo, koji nas povezuje i

---

<sup>163</sup> Prema: Ibid., 30, 296–303.



uodnošava: zajednički “prostor” koji povezuje generacije prošlosti, sadašnjosti i budućnosti mora biti javan da bi opstao kao svijet koji nas okružuje, te izbjegao sudbinu privatnog koje, zbog svoje “nejavne” prirode ostaje skriveno i vremenom zaboravljeno.<sup>164</sup> Stvarnost javnog područja zavisi od “istovremenog prisustva bezbrojnih perspektiva...u kojima se zajednički svijet predstavlja”: zajednički svijet upravo nastaje iz “ukupnosti vidova što ih jedan predmet nudi mnoštvu promatrača”.<sup>165</sup> Postojanje u sferi javnog, dakle, ne podrazumijeva samo “opredmećenost” subjekta, već i “opredmećivanje” same stvarnosti.

Nasuprot pojmu javnog, pojam privatnog tradicionalno je obilježen deprivacijom – “lišavanjem”: privatno je područje uvijek “bez značaja i posljedica” za svijet.<sup>166</sup> Živjeti u privatnosti znači biti “osuđen” na anonimnost, ne biti prisutan u svijetu, znači “biti lišen stvarnosti koja proizilazi iz činjenice da nas drugi vide i čuju”, znači biti lišen “predmetnog odnosa s drugima koji proizilazi iz uzajamne povezanosti i razdvojenosti posredovane zajedničkim svijetom stvari”.<sup>167</sup>

Ukoliko javno podrazumijeva mogućnost kreiranja stvarnosti, a kreiranje stvarnosti – slike o stvarnosti, percepcije stvarnosti – jeste *politički* čin *par excellence*, onda je “postojanje” u sferi javnog uslov *političkog*. Ukoliko se uvaži ova pozicija, onda se, u kontekstu savremenih umjetničkih praksi koje postoje isključivo u kontekstu javnog (izloženog/prikazanog/izvedenog), nameće zaključak da je svako javno prikazivanje/izlaganje/izvođenje inherentno *politički* čin. Ova teza dobija svoju potvrdu u teoretizacijama Artura Dantoa (Arthur Danto) i njegovom konceptu “svijeta umjetnosti” (engl. *Artworld*), koji Danto osmišljava ponukan zapaženim promjenama na njujorškoj umjetničkoj sceni krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina 20. vijeka. Pojam definiše specifičnu javnu sferu u kojoj umjetnost postaje umjetnost i u odnosu na koju biva određena kao umjetnost. Umjetničko djelo (ili praksa) je “složeno situiran objekat”<sup>168</sup> unutar specifičnog konteksta – atmosfere teorije i istorije umjetnosti – koji ga uokviruje i determiniše. Djelo ne postoji kao umjetnost/ne postaje umjetnost zbog svoje inherentno umjetničke srži, već zbog specifičnih društveno-istorijskih uslova u kojima biva prepoznato – interpretirano – i legitimisano kao umjetnost. Atmosfera koju Danto identifikuje označava:

---

<sup>164</sup> Prema: Arendt, Hannah, *Vita Activa*, op. cit. 44–48.

<sup>165</sup> Ibid., 50.

<sup>166</sup> Ibid., 51.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> Šuvaković, Miško, *Diskurzivna Analiza: Prestupi i/ili pristupi ‘diskurzivne analize’ filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umjetnosti i kulture*, Univerzitet umjetnosti u Beogradu, Beograd, 2006, 445.

(...) izvesnu epistemološku i intelektualnu konstrukciju koja ukazuje da razumevanje i doživljaj dela proizilaze iz kontekstualizacije smisla, značenja funkcija i interpretacija dela u istorijskom i geografskom svetu umetnosti.<sup>169</sup>

S obzirom na to da umjetničko djelo jeste proizvod (efekat) interpretacije aktivnog čitanja/“pisanja” – odnosno, “da interpretacije konstituišu umetnička dela, tako da nemate, kao što je nekada bilo, umetničko delo sa jedne strane i interpretaciju sa druge”,<sup>170</sup> umjetnost je konstituisana kroz i u sferi javnog.

U kontekstu savremenih umjetničkih praksi, teza o javnom kao primarnom uslovu definisanja umjetnosti nalazi svoju dodatnu potvrdu u teorijama Borisa Grojsa. On zapaža da se u proteklih nekoliko decenija radikalno izmijenilo poimanje umjetničkog djela/prakse, te da određeno djelo/praksa dobiva status umjetnosti isključivo unutar određenog (javnog) izvođačkog/izlagačkog događaja – događaja umjetnosti. Grojs zaključuje da je ovu promjenu inicirala radikalna promjena odnosa između umjetnika i kustosa.

Za razliku od tradicionalne uloge umjetnika kao autonomnog, suverenog autora-kreatora umjetničkog djela, tradicionalna uloga kustosa podrazumijevala je medijaciju između autora-kreatora i publike. Kustos nije smatran autorom; njegova funkcija manifestovala se kao selektovanje već postojećih umjetničkih djela. Ova demarkacija jasno je implicirala i hijerarhijsku poziciju svake uloge: proces autonomnog umjetničkog stvaranja bio je primaran u odnosu na proces selekcije. Međutim, odnos kreator-selektor kontradiktoran je još od Dišana (Marcel Duchamp): *redimejd* (engl. *ready-made*) je demonstrirao da je proces selekcije jednak procesu kreacije – on je kroz proces selekcije konstituisan kao umjetničko djelo. Čin selekcije postaje čin kreativnog autorskog stvaranja, što, posljedično, a u kontekstu savremene umjetnosti, dovodi do izjednačavanja uloga umjetnika i kustosa. U duhu ove promjene, redefinisana je i status umjetničkog djela. Iniciran redimejdom, status umjetničkog djela nastavlja se transformisati tokom pedesetih i šezdesetih godina prošlog vijeka da bi kulminacija promjene nastupila sa novim umjetničkim praksama kasnih devedesetih i dvijehiljaditih.

U kontekstu savremenih umjetničkih djelatnosti, umjetničkim djelom/praksom smatra se isključivo izloženi/prezentovani objekat ili čin. Ukoliko djelo nije izloženo ne može se smatrati umjetnošću: ono (p)ostaje objekat koji, samo ukoliko je izložen/prezentovan, ima potencijal da bude proglašen umjetnošću. Umjetnost, tako, “postaje” temporalna i privremena kategorija: neizloženo djelo gubi svoj status umjetnosti i postaje umjetnička dokumentacija,

---

<sup>169</sup> Ibid., 446.

<sup>170</sup> Danto u Ibid.

koja nije otjelovljenje umjetnosti, ali “posjeduje” umjetnički potencijal. Realizacija umjetnosti ostvaruje se pažljivom selekcijom umjetničke dokumentacije i njenim izlaganjem u kontekstu instalacije kao događaja umjetnosti u širem smislu riječi. Stoga se više ne može govoriti o djelu-objektu (u ovom kontekstu pojam objekat može biti bilo šta: upotrebnii predmet, svakodnevni objekat, tekst, film, audio zapis, slika, fotografija, itd.), kao osnovnom polazištu diskursa (o) umjetnosti, već o prostoru i kontekstu u kojem je ovaj objekat izložen: prostor “događaja” umjetnosti pretvara se tako u medij instalacije, koji se, pak, “nametnuo” kao polazna premisa i referentna tačka savremene umjetničke produkcije.

Ukoliko se uvažavaju ove promjene statusa umjetničkog djela, može se reći da umjetnost danas ne čine pojedinačni objekti već “topologija mjesta”:<sup>171</sup> umjetnost se manifestuje kao izlagački čin, kao događaj umjetnosti, izjednačen sa medijem instalacije koji je određen prostornim i kontekstualnim odrednicama.<sup>172</sup>

Umjetnost se, dakle, može smatrati *političkom* isključivo zbog svog konstituisanja i postojanja kroz/u sferu/i javnog koja je jedini preduslov njene [umjetničke], inherentno performativne, uloge u društvu. Umjetnost doprinosi stvaranju realnosti koja nas okružuje – što je suštinski *politički* čin. Bez obzira na to da li umjetnost “govori” ili ne o određenim politikama ili politici, ona je neminovno uvijek *politički* angažovana – doprinosi stvaranju “stvarnog” svijeta koji jedino u javnosti i kroz javnost postoji.

Međutim, ukoliko se svaka umjetnička praksa definiše kao *politička* isključivo zbog svog postojanja u javnoj sferi društva i u odnosu na nju, nije li *političko* “osuđeno” da postane “prazni” ozačitelj? Ne postaje li, stoga, *političko* inherentno “svojstvo” (u formalnom smislu riječi) svakog umjetničkog djela/prakse? Nadalje, ukoliko je svaka umjetnost sama po sebi i za sebe *politička*, ne relativizuje li ova teza bilo kakav, ma kako oskudan ili rijedak, “stvaran” *politički* angažman (umjetnosti) ili *političko* organizovanje u odnosu na konkretne društvene prilike i unutar “stvarnih” društvenih okolnosti? Stoga je očito da teza o suštinski *političkom* karakteru umjetnosti nije u mogućnosti da demarkira raznorodne savremene umjetničke prakse i adekvatno sagleda njihove “stvarne” efekte (apologetske ili subverzivne) na konkretni poredak društvenih odnosa.

Da bi se savremene umjetničke prakse mogle konceptualizovati u odnosu na pojam *političko* potrebno je razmotriti “evoluciju” javne sfere i njene *političke* (ne)mogućnosti i implikacije.

---

<sup>171</sup> Groys, Boris, “Multiple Authorship” u Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic (eds), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, The MIT Press, 2005, 95.

<sup>172</sup> Prema: Ibid., 93–99.

Tokom istorije, značenje pojma javnog znatno je transformisano što, posljedično, implicira i promjene u poimanju značenja političkog. Moderna društva transformisala su sferu javnog, te ona više ne podrazumijeva politički, već društveni prostor: u modernom društvu javno ima funkciju odr(a)žavanja društvenog, te nije lokus političke borbe, već ponašanja.

### 1.2.2 Prostor javnog kao prostor društvenog

Antički polis striktno je diferencirao privatnu i javnu sferu: privatno je obilježavalo područje kućanstva i nužnosti – čovjek u privatnom području nije postojao kao “doista ljudsko biće, nego kao primjerak ljudske vrste”;<sup>173</sup> javno je smatrano područjem političkog i konstituisalo se kroz/u razgovor/u i djelovanje/u slobodnih građana.<sup>174</sup> Javna sfera označavala je, dakle, inherentno *politički* prostor. Iako više ne označavaju striktno suprotnosti prema antičkom uzoru, koncepti privatnog i javnog – interpretirani kroz rimsko pravo – održali su se i u srednjem vijeku.<sup>175</sup> S obzirom na to da srednji vijek ne poznaje uređeni “društveni sistem” koji je odvajao privatni od javnog domena i koji bi privatnim ličnostima omogućio da “istupe u javnost”, pojam javno više ne označava političku sferu djelovanja, već se povezuje sa *reprezentativnom javnosti*<sup>176</sup> (javnom reprezentacijom): javno sada ima za svrhu da obilježi status – da javno predstavi vlastelu. Pojam reprezentativne javnosti vezan je za konkretnu egzistenciju gospodara/zemljoposjednika/vladara koji, kao otjelovljenje “više vlasti”, javno prezentuje (prikazuje) svoj autoritet, te se zahvaljujući svojoj reprezentaciji, konstituiše kao “javno lice”.<sup>177</sup> Ovakav oblik “javnosti” manifestuje se kroz kodeks plemićkog ponašanja (fizički izgled, manire, retoriku)<sup>178</sup> kao normativ plemićkog staleža, te kao takav, nije vezan za posebno mjesto ili priliku, već se ispoljava u svakoj situaciji gdje “gospoda” reprezentuju svoj status i gospodarska prava. Iako, mada u modifikovanom obliku, kategorija reprezentativne javnosti nastavlja da “cvjeta” kroz 15. i 16. vijek, gradsko plemstvo koje se integriše u dvorski život (kao i samostalno zemaljsko plemstvo) gubi moć reprezentacije svog

---

<sup>173</sup> Arendt, Hannah, *Vita Activa*, op. cit. 41.

<sup>174</sup> Slobodni građani su, kao glave porodica, uživali privatnu autonomiju (Prema: Habermas, Jürgen, *Javno mnenje – Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, op. cit. 9–10).

<sup>175</sup> U doslovnom prevodu rimska fraza *res publica* označava “javnu stvar”; uopšteno govoreći *res publica* podrazumijeva udruživanje i kreiranje određenih “veza”, u najširem smislu riječi, onih koji nisu u rodničnom ili prijateljskom srodstvu. Senet ovaj pojam određuje kao “sponu” gomile ili “puka” (Sennett, Richard, *Nestanak javnog čovjeka*, ITP Naprijed, Zagreb, 1989, 2).

<sup>176</sup> Habermas napominje da je u crkvenim ritualima kategorija reprezentativne javnosti prisutna i u savremenom dobu (Habermas, Jürgen, *Javno mnenje – Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, op. cit. 16).

<sup>177</sup> Geethe u *Ibid.*, 20.

<sup>178</sup> Vrhunac svoje manifestacije reprezentativna javnost dostiže na svečanostima i turnirima.

autoriteta, statusa, ili zemljoposjeda – reprezentacija postaje privilegija monarha, i u ovom obliku svoj vrhunac dostiže u baroknim dvorskim svečanostima.<sup>179</sup> S nastankom građanskog društva i diferenciranjem privatne i javne sfere u modernom smislu riječi, reprezentativna javnost biva ograničena na dvor i crkvu.<sup>180</sup>

Od sredine 16. vijeka u njemačkom, francuskom i engleskom jeziku mogu se pronaći izvedenice latinske riječi “privatus” koje se dovode u vezu sa onim što je izvan javne – državne – službe. Javno se u ovom periodu izjednačava sa državom i povezuje sa različitim djelatnostima i zakonskim kompetencijama državnog aparata, označava javnu vlast države (“das publikum, the public, le public”),<sup>181</sup> koja služi “javnom dobru” ili “zajedničkom dobru u društvu”.<sup>182</sup> Službenici države su javna lica – javni službenici; nasuprot njima nalaze se privatni ljudi, isključeni iz državne vlasti, pa samim tim i iz javnog-državnog. Oni, zaokupljeni vlastitim privatnim interesima, čine publiku kojoj se vlast “obraća”. Sa nastankom moderne države, centralni položaj u publici zauzima novi građanski stalež. Sredinom 17. vijeka u Engleskoj (u 18. vijeku u Njemačkoj) dolazi do promjene etimološkog određenja pojma *javno*: ono što se nekada označavalo riječima svijet (engl. *world*) ili čovječanstvo (engl. *mankind*), ili “ceo svet, svi” (fr. *tout le monde*) ili “čitalački svet” (njem. *Lesewelt*) postaje javno/javnost.<sup>183</sup> Krajem 17. vijeka dodatno se “dopunjavaju” značenja pojma: on sada označava i ono što je vidljivo i “otvoreno općem opažanju” – npr. francuska riječ *le public* postaje označitelj za posebnu “oblast društvenosti”.<sup>184</sup>

Iako starija značenja nisu u potpunosti iščezla, značenja uspostavljena u ranom 18. vijeku su inicirala moderno poimanje javnog, te kategorizirala one koji sačinjavaju “javnost”. S obzirom na to da se u 18. vijeku u gradovima prijestolnicama formira nova, “amorfná”, tada još nedefinisana, društvena klasa oko koje se gradovi reorganizuju,<sup>185</sup> ovo je doba kada

---

<sup>179</sup> Ove svečanosti nisu bile namijenjene dvorskim učesnicima već publici/posmatračima: upravo se pred publikom “aristokratsko društvo” predstavljalo u svom punom sjaju – “reprezentacija je uvek upućena na okolinu pred kojom paradira” (Ibid., 18).

<sup>180</sup> Prema: Ibid., 11–20; Krajem 18. vijeka nosioci reprezentativne javnosti (plemstvo i sveštenstvo) polarizuju se u procesu diferencijacije privatnog od javnog, odnosno, dezintegrišu se kao cjeloviti nosioci reprezentative javnosti u procesu grupisanja u privatne, s jedne, i javne elemente, s druge strane. Ipak, iako je već odavno oformljen jedan novi vid javnosti – građanska javnost – oblici reprezentativne javnosti opstaju sve do početka 19. vijeka (Prema: Ibid., 19–20).

<sup>181</sup> Ibid., 37; Država se, ovom periodu, razvija uz apsolutizam monarhije i postoji uz ličnost monarha (Prema: Ibid., 42.).

<sup>182</sup> Auerbach u Ibid.

<sup>183</sup> Interesantno je spomenuti da sredinom 17. vijeka riječ *le public* označava čitaocce, gledaoce i slušaoce koji preuzimaju ulogu kritičara umjetnosti i književnosti; u ovom periodu riječ se, također, dovodi u vezu sa pozorišnom publikom. Međutim, bez obzira da li je riječ o čitalačkoj ili pozorišnoj publici ili jednostavno o “publici” okupljenoj na nekom javnom mjestu, radi se o “usmjerenoj” skupini ljudi koja kritički rezonuje i kojoj se određena instanca “obraća” (Prema: Ibid., 11–12, 19, 27–28, 33, 37, 42).

<sup>184</sup> Sennett, Richard, *Nestanak javnog čovjeka*, op. cit. 17.

<sup>185</sup> Prema: Ibid., 59.

moderna verzija javnog poprima svoj oblik – označava “javni život usredinjen oko buržoazije u usponu i aristokracije u opadanju”.<sup>186</sup> Pojam javno sada podrazumijeva i područje života svake individue koje se provodi izvan i odvojeno od kruga porodice i prijatelja, te koje uključuje široki spektar poznatih i nepoznatih ljudi u svojoj raznolikosti, s kojima, na ovaj ili onaj način, individua uspostavlja određene odnose (u užem i u širem smislu riječi).<sup>187</sup>

U 18. vijeku pojavljuje se i nova kategorija koja “uzurpira” prostor demarkirane podjele na privatno i javno: građansko društvo. Ono se pozicionira nasuprot javnoj vlasti/državi, te omogućava da djelatnosti povezane s nužošću (djelatnosti kućanstva i gospodarstva), načini organizacije privatne sfere, privatni interesi, kao i sam životni proces izađu u javni prostor i dobiju javno značenje<sup>188</sup> – društvo uzdiže djelatnosti inherente domenu privatnog na nivo djelatnosti od “opšteg interesa”.<sup>189</sup> Razlike koje su nekada jasno demarkirale privatno i javno postepeno iščezavaju, te se privatno i javno sada “utapaju” u “hibridno područje” društvene sfere – područje “ni privatno ni javno”.<sup>190</sup> Društvo uspostavlja javnu organizaciju i kontrolu djelatnosti povezanih sa održavanjem i organizacijom životnog procesa pojedinaca i vrste kao takve – što ujedno postaju i njegove osnovne djelatnosti.<sup>191</sup> Uzdizanje društvenog, koje je omogućilo da “život vrste” (ne život individue) dobije na važnosti, prouzrokovalo je dodatnu transformaciju javne i privatne sfere:<sup>192</sup> javno je postalo “funkcija privatnog”, a privatno “jedina preostala zajednička briga”.<sup>193</sup> Građansko društvo posljedica je promjena iniciranih novim kapitalističkim načinom proizvodnje i širenjem tržišta; društvo – kao “prostor” autonomnog saobraćanja privatnih ljudi i (samo)reprodukcije privrednih odnosa – odvaja se od područja javne vlasti, čija uloga postaje legislativno uređenje novih procesa proizvodnje, te regulacija sfere društvenog. “Izlaskom” iz skrivenog

---

<sup>186</sup> Ibid., 58.

<sup>187</sup> S obzirom na to da su se raznovrsne “interakcije” različitih individua i društvenih grupacija uglavnom odvijale u gradovima, pogotovo velikim prijestolnicama, gradovi su smatrani žarištima “javnog” (Prema: Ibid., 18–19).

<sup>188</sup> Prema: Arendt, Hannah, *Vita Activa*, op. cit. 41.

<sup>189</sup> Habermas, Jürgen, *Javno mnjenje – Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, op. cit. 30.

<sup>190</sup> Arendt, Hannah, *Vita Activa*, op. cit. 33.

<sup>191</sup> Prema: Ibid., 27–28, 42.

<sup>192</sup> Prema: Ibid., 207, 258.

<sup>193</sup> Ibid., 59; Zajednička briga za privatno vlasništvo (sada bogatstvo), međutim, nikako ne podrazumijeva da je to vlasništvo-bogatstvo postalo zajedničko – poput npr. zajedničkog svijeta kojeg okupiramo – već je ostalo “strogo privatno”. Važno je napomenuti da je, još od doba antike, pojam “privatno” imao drugačije konotacije u relaciji sa pojmom vlasništvo, te da su striktno granice demarkacije privatno–javno u ovom slučaju oduvijek “zamašnjene”. Poimanje privatnog vlasništva znatno se razlikuje od antike do modernog doba: u antičkim gradovima privatno vlasništvo je smatrano uslovom za ulazak u sferu javnog jer je vlasnika oslobađalo brige za životne nužnosti i omogućavalo mu slobodu javne djelatnosti, te se nikako nije poistovjećivalo sa privatno posjedovanim bogatstvom. Tek je moderno doba poistovijetilo ova dva pojma (Prema: Ibid., 53–59, 204). Privatno vlasništvo, iako pripada privatnoj sferi, posjeduje i svojstva koja ga približavaju javnom, nešto što bi se moglo nazvati “javnim karakterom”. Međutim, tek je “uspon” društvenog osigurao “preobrazbu privatne brige za privatno vlasništvo u javnu brigu” (Ibid., 58).

područja privatnosti, porodična ekonomija ulazi u kompleksne procese robne razmjene koji se “sprovode” pod regulativama i nadzorom javne vlasti: posljedično, dolazi do međusobne zavisnosti ranokapitalističke privrede i javnih propisa. Javna vlast putem “kontinuiranih upravnih akata održava vezu sa privatnim ljudima”,<sup>194</sup> koji, u ovom slučaju, nisu samo neposredni učesnici u kapitalističkoj proizvodnji, već stanovništvo kao cjelina. Ona kroz svoje odredbe (uglavnom porezne) “prodire” u sferu privatnog domaćinstva, te dodatno “potvrđuje” sada javni karakter privatne (domaćinske) ekonomije. Veze i “kontakti” javne vlasti i kapitalističke proizvodnje iniciraju “odgovore” publike, koja sve više, sve češće i sve otvorenije rezonuje i kritički prosuđuje, te se nasuprot javnom (državnom) konstituiše novi oblik društvenosti – *javnost*. Ovu “publiku privatnih ljudi”<sup>195</sup> Habermas naziva *građanska javnost*: “ona se razvija u naponskom polju između države i društva, ali ostaje dio privatnog domena”.<sup>196</sup> Njena funkcija je neka vrsta kontrole javne vlasti, odnosno, funkcija medijatora jer ona, na neki način, posreduje između javne vlasti (države) i društvene sfere. Uloga javnosti je da se kroz javno rezonovanje “obračuna” sa javnom vlasti po pitanjima pravila i normativa “ponašanja” u regulisanoj, privatizovanoj sferi robnog prometa, koja je sada postala javno značajna. Važno je napomenuti da se pod “palicom” liberalne ideologije, građanska javnost izjednačava sa javnosti kao takvom: s obzirom na to da politička javnost – publika “vlasnika” – preuzima funkciju emancipacije građanskog društva od apsolutističke vladavine monarhije, ona se u tom procesu poistovjećuje sa publikom ljudi kao ljudi, a interes publike vlasnika poistovjećuje se sa interesima ljudi uopšte. Javnost, dakle, ne podrazumijeva opštu pristupačnost ili uključenost svih slojeva društva, već se poistovjećuje sa određenim društvenim slojem koji je “publika” javne vlasti.<sup>197</sup> Stoga su zakoni koje zagovara publika privatnih vlasnika, zakoni koji uslovljavaju i (p)održavaju privatnu sferu tržišta, te posljedično i klasni interes privatnih vlasnika.

Građanska javnost opšte i apstraktne zakone vidi kao preduslov za razvoj novog društvenog poretka koji bi bio protivteža dotadašnjem apsolutizmu, te sebe samu deklariše “jednim legitimnim izvorom ovih zakona”.<sup>198</sup> Ovi opšti i apstraktni zakoni bazirani su na principima, racionalnosti, jednakosti i slobode: građanska publika slobodna je da javno polemiše i rezonuje, bez obzira na uspostavljene socijalne razlike, u skladu, s opštim, objektivnim, racionalnim i apstraktnim pravilima, koja se, upravo zato što su opšta, objektivna, racionalna

---

<sup>194</sup> Habermas, Jürgen, *Javno mnjenje – Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, op. cit. 35.

<sup>195</sup> Ibid., 38.

<sup>196</sup> Ibid., 179.

<sup>197</sup> Prema: Ibid., 27–28, 33–38.

<sup>198</sup> Ibid., 71.

i apstraktna, mogu odnositi na cijeli “spektar” individualnih subjektivnosti. S obzirom na to da ova pravila (zakoni) imaju svoj izvor u javnom rezonovanju (koje je proisteklo iz rezonovanja *literarne javnosti*<sup>199</sup>), a baziraju se na kriterijumu racionalnosti, pa samim tim i istinitosti i superiornosti jačeg – “istinitijeg” – argumenta, ona odgovaraju samoj “prirodi stvari”, te su u svojoj suštini smatrana objektivnim, istinitim i pravednim.<sup>200</sup> Zadatak politički osviještene građanske javnosti je, dakle, regulisanje društvenog područja, odnosno, “nadgledanje” sprovođenja zakona zasnovanog na razumu, a nikako *djelovanje* u sferi javnog.

Publika (javnost) se u 19. vijeku proširuje, te više ne podrazumijeva isključivo “udruživanje” privatnih vlasnika, već se sada većinski sastoji od proletera i manuelnih radnika. Javnost, između ostalog, postaje i “poprište” konflikta različitih društvenih grupacija: privatna sfera i društvo koje počiva na pretpostavkama samoregulacije tržišne privrede nije uspjelo da zadovolji potrebe nižeg društvenog sloja, koji sada “zahtijeva” intervenciju javne vlasti. Javnost koja ove zahtijeve posreduje podvojena je pod pritiskom nejedinstvenih interesa, a javno mnjenje prestaje biti plod razumnog diskutovanja privatnih ljudi i postaje “vladajuće mišljenje datog trenutka”,<sup>201</sup> sredstvo “prinude”, odnosno, “pre jedna vrsta pritiska [mase, većine] u pravcu konformizma nego snaga kritike”.<sup>202</sup> Posebni interesi različitih društvenih grupacija više se ne mogu podvesti pod zajednički nazivnik racionalnog usaglašavanja – nemogućnost postojanja jedinstvenog i zajedničkog analogna je nepomirljivošću interesa različitih slojeva društvenog.<sup>203</sup>

Potrebno je napomenuti da je “zarazni” efekat Francuske revolucije koji je “poharao” zapadnu Evropu uslovio društveno-istorijski kontekst u kome je centralizovana javna sfera – javna vlast koja se manifestuje putem svojih “funkcionalnih organa” (vojske, policije, birokratije, pravosuđa, itd.) – bila strukturisano i hijerarhizovano sredstvo buržoaske borbe

---

<sup>199</sup> Iako “svijest” 18. vijeka literarnu i *političku javnost* poistovjećuje i smatra nedjeljivim kategorijama, ova dva oblika javnosti nisu jedinstvena i nalaze se u specifičnom, “prožimajućem” odnosu: politička javnost koja je orijentisana na kategoriju zakona, posredovana je literarnom javnosti. Politička javnost sačinjena je od privatnih ljudi (isključivo muškaraca) – autonomnih vlasnika privatne svojine – koji javno rezonuju o regulisanju privatne sfere – sfere tržišta. Oni u političkoj javnosti ne učestvuju isključivo kao ljudi, već teže da javnu vlast “podrede” svom privatnom (tržišnom) interesu. S druge strane, unutar literarne sfere – u kojoj dominiraju žene – polemise se o subjektivnim iskustvima ljudi kao ljudi – kao humaniteta – te ova sfera služi “posredovanju efektiviteta političke javnosti” (Ibid., 73). Tako, politička javnost koja teži da se predstavi kroz vrijednosti i noseće principe građanske porodice – principe intimnosti i subjektiviteta – dobiva svoj legitimitet u i kroz literarnu javnost (Prema: Ibid., 72–73).

<sup>200</sup> Prema: Ibid., 72–74.

<sup>201</sup> Ibid., 168.

<sup>202</sup> Tocqueville u Ibid.

<sup>203</sup> Prema: Ibid., 166–170.



protiv poretka koji je prethodio.<sup>204</sup> Međutim, sve veći i dublji jaz između onih koji posjeduju sredstva za proizvodnju s jedne, i radne snage, s druge strane, uslovljen rapidnom industrijalizacijom, osigurao je potrebnu “klimu” da javni (državni) instrument postane sredstvo buržoaske dominacije nad radničkom klasom, odnosno, sredstvo produbljenja klasnih razlika.<sup>205</sup>

Navodeći da je u savremenim zapadnim društvima nestalo javno područje (a s njim i javni čovjek), Ričard Senet (Richard Sennet) zapravo implicira da je s nestankom javnog nestalo i *političko*: dolazi do postepene transformacije *političkog* – kao *djelovanja* – u predodređene oblike ponašanja.

### 1.2.3 Djelovanje i ponašanje

Hana Arent definiše *djelovanje* kao jednu od tri temeljne ljudske djelatnosti obuhvaćene pojmom *vita activa*<sup>206</sup> (druge dvije su rad i djelatnost proizvodnja). U najširem smislu, djelovati znači “poduzeti inicijativu, započeti (kako to pokazuje grčka riječ *archein* – ‘započeti’, ‘voditi’, te konačno ‘vladati’), nešto pokrenuti”:<sup>207</sup> počinjanje uvijek podrazumijeva nastajanje ili pokretanje nečeg novog što se nije dogodilo prije, a što je, analogno njegovoj jedinstvenosti i neponovljivosti u svijetu ljudi, čovjek u stanju pokrenuti. Djelovanje je “jedina djelatnost što se odigrava izravno između ljudi, bez posredovanja stvari ili materije”:<sup>208</sup> svijetlost javnog prostora i pluralitet zajednice temeljni su uslovi od kojih djelovanje ovisi i kojima je uslovljeno. Može se reći da je djelovanje djelatnost

---

<sup>204</sup> Prema: Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokog dugog 20. veka*, Futura publikacije \*kuda.org, Novi Sad, 2006, 61.

<sup>205</sup> Prema: Marks u *Ibid.*, 61.

<sup>206</sup> Važno je napomenuti da upotreba pojma *vita activa* koju predlaže Arent nije utemeljena na hijerarhijskom poretku na koji se ovaj pojam tradicionalno oslanja. Iako se u srednjevjekovnoj filozofiji pojavljuje kao uobičajeni prevod Aristotelovog *bios politikos*, srednjevjekovna upotreba pojma *vita activa* označava polje svih svjetovnih stvari koje su inherentno ograničene nužnostima ovozemaljskog života: rad, proizvodnje i djelovanje. Nasuprot tome, Aristotelov *bios politikos* (kao uostalom i druga dva biosa – život tjelesnog uživanja i život predan kontemplaciji vječnih stvari) izdvajao je djelatnosti rada i proizvodnja, kao nedostojnih oblika ljudskog postojanja, te je isključivo označavao djelovanje kao aktivnost bavljenja javnim stvarima – “stvarima polisa” – odnosno, područje ljudskih odnosa. Srednjevjekovna upotreba pojma *vita activa* “degradira” djelovanje, koje se s nestankom grčkog polisa, ubraja u aktivnosti podređene nužnostima života. *Vita contemplativa* (kako se prevodi grčki *bios theoretikos*) “ostaje jedini istinski slobodan način života”. Iako je tek moderno doba i uzdizanje svjetovnog dovelo u pitanje negativne konotacije pojma *vita activa*, hijerarhijski poredak koji ga stavlja u podređeni položaj ostaje skoro nepromijenjen (Prema: Arendt, Hannah, *Vita Activa*, op. cit. 15–19).

<sup>207</sup> *Ibid.*, 144.

<sup>208</sup> *Ibid.*, 11.

“posredovanja” između ljudi – jedina djelatnost “potpuno ovisna o stalnom prisustvu drugih”.<sup>209</sup>

Djelovanje je “smiješteno” u zajedničkom svijetu: svijetu koji se između ljudi nalazi i koji ih povezuje. Iz ovog zajedničkog svijeta “rađaju” se različiti, uslovno rečeno, “interesi” koji tvore “neopipljivu mrežu” međuljudskih relacija – oni su ono što se nalazi “iz-među” (lat. *inter-est*)<sup>210</sup> određene skupine ljudi i što uslovljava i potiče njihovo povezivanje i uodnašavanje. Ovo nepredmetno “iz-među” zapravo je “splet ljudskih odnosa” koji su, iako neopipljivi, jednako stvarni i “svjetovno objektivni”<sup>211</sup> kao i svijet materijalnih, opipljivih stvari. Upravo je djelovanje uslov i uslovljeno ovim nematerijalnim, neopipljivim “iz-među”: nepredmetno “iz-među” istovremeno je posljedica prijašnjih ljudskih međudjelovanja i obraćanja, te “baza” budućih. U već postojećim “spletovima” ljudskih odnosa djelovanje inicira nešto novo, podstiče promjenu i stvaranje novih “spletova”: s obzirom na to da se djelovanje odigrava među ljudima – njihovom interakcijom – svako djelovanje inicira druga “samostalna” djelovanja – reakcije – koja i sama podstiču nova djelovanja. Djelovanje se nikad ne može ograničiti na jednostavnu akciju i reakciju, ono nikad ne može biti izolovano, “osamostaljeno”; svako je djelovanje dio pokrenutog procesa – lančane reakcije – te inicira nove procese i pokreće nove lančane reakcije. Stoga, djelovanje karakteriše “bezgraničnost”<sup>212</sup> (koja obuhvata cjelokupno polje ljudskih odnosa i koja se ne može odrediti vremenskim ili prostornim odrednicama), neograničenost (pokrenuti procesi mogu “zahvatiti” neograničeno mnogo individua, bez obzira na ograničenost okolnosti i grupacije u kojoj je djelovanje inicirano) i nepredvidivost (njegov konačni ishod ili konsekvence – ukoliko se o tome uopšte može govoriti, jer djelovanje “nema svršetka”<sup>213</sup> – nije moguće predvidjeti). Djelovanje, dakle “ima inherentnu tendenciju da probije sva ograničenja i prekorači sve granice”.<sup>214</sup> Nameće se, dakle, zaključak da je priroda ljudskih odnosa inhrentno nestalna, kao što su nestalni i, uslovno rečeno, “proizvodi” ljudskog uodnošavanja (poput zakona, pravila, normi), koji nikad nisu, niti mogu biti, apsolutna “zaštita” od bezgraničnosti djelovanja. Arent napominje da, iako je “djelatnik” – agens koji je djelovanje započeo, jer svako novo djelovanje, kao konsekvencija onog prethodnog, ima svog aktera – kadar inicirati neke nove okolnosti unutar postojeće “konstelacije” ljudskih odnosa, on

---

<sup>209</sup> Ibid., 23.

<sup>210</sup> Ibid., 148.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Ibid., 154.

<sup>213</sup> “(...) proces jednog pojedinačnog čina može trajati doslovce kroz čitavo vrijeme dok postoji samo čovječanstvo” (Ibid., 188).

<sup>214</sup> Ibid., 155.

nikako ne može postati jedinstveni autor pokrenutog procesa, niti taj proces može predvidjeti, kontrolisati, opozvati ili ga u potpunosti sagledati ili razumjeti.<sup>215</sup> Upravo iz razloga što djelovanje započinje nešto novo unutar postojećeg spleta ljudskih odnosa, te, tako, inicira njihovu transformaciju, ono je “politička djelatnost par excellence”.<sup>216</sup> Može se reći da *političko*, dakle, “izrasta izravno iz zajedničkog djelovanja”.<sup>217</sup>

Pojam djelovanja, kako ga koncipira Arent, u mnogo čemu se oslanja na Aristotelov *bios politikos* koji izvorno označava “život posvećen javnim, političkim stvarima”.<sup>218</sup> Međutim, *bios politikos* isključivo je vezan za “prostor” grčkog polisa, kao posebnog oblika političke organizacije, te podrazumijeva slobodan život slobodnih ljudi.<sup>219</sup> Slobodan život, kao predodređeni oblik subjektiviteta, preduslov je za političke djelatnosti govora i djelovanja. Uprkos (pred)određenoj subjektivizaciji i inherentnoj nejednakosti koju koncept *bios politikos* implicira, Arent usvaja temeljne karakteristike ovog pojma kao bazične principe djelovanja: ono dovodi u pitanje uhodane sisteme i nametnute reprezentacije vladajućih poredaka (bez obzira o kojem je uređenju riječ). Arent navodi da je rimska interpretacija grčkog poimanja sfere političkog inicirala njegovo poistovjećivanje sa pojmom društveno, što je, u modernoj upotrebi, djelovanje (i govor) “svelo” na aktivnosti neupotrebljive u svijetu u kojem primat preuzima prvo djelatnost proizvodnja, a zatim i rad.<sup>220</sup> Drugim riječima, ideje Prosvjetiteljstva koje su omogućile da apsolutističku vladavinu monarhije “zamijeni” vladavina razuma, osigurale su, u zapadnim demokratskim društvima u prisnoj vezi sa novim kapitalističkim poretom, uspostavljanje individualnih sloboda, ali isključivo u formi nametnutih oblika ponašanja, koja ispunjavaju potrebe kapitalističkog proizvodnog aparata, odnosno, imaju za cilj maksimiziranje profita.<sup>221</sup>

Sistematska “diskreditacija” i “eliminacija” djelovanja prouzrokovala je i transformaciju samog koncepta *političkog*. U modernom društvu, politika je sa pojavom društvenog “srozana” na organizaciju i održavanje određenog oblika vladanja, odnosno, državnog uređenja. Političko područje – kao isključivi prostor slobode, odijeljen od nužnosti i

---

<sup>215</sup> Prema: Ibid., 148–150, 154–155, 188.

<sup>216</sup> Ibid.

<sup>217</sup> Ibid., 160.

<sup>218</sup> Ibid., 15; Od svih ljudskih djelatnosti samo su djelovanje (lat. *praxis*) i govor (lat. *lexis*) smatrane političkim djelatnostima tj. onima koje konstituišu *bios politikos* i iz kojih se “uzdiže područje ljudskih poslova”. Smatrano je da su djelovanje i govor dvije najviše ljudske sposobnosti, da su “istog položaja i iste vrste” (Ibid., 25).

<sup>219</sup> Isključivo je život slobodnih ljudi, nezavisan od životnih nužnosti i potreba, smatran dostojanstvenim i autentičnim načinom življenja (Prema: Ibid., 15–16). Biti slobodan značilo je biti jednak među jednakima “ne vladati i ne biti onaj kojim se vlada” (Ibid., 31).

<sup>220</sup> Prema: Ibid., 27–30, 168–179.

<sup>221</sup> Prema: Burgin, Victor, “The End of Art Theory”, op. cit. 164.

potreba života, kako ga je razumijevala antika – postalo je “sredstvo za zaštitu društva”,<sup>222</sup> koje “pretpostavlja” postojanje cjeline, te, tvrdi Arent, “uvijek zahtijeva da njegovi članovi djeluju kao članovi jedne ogromne obitelji koja ima jedno mišljenje i jedan interes”.<sup>223</sup>

Ukoliko je svako djelovanje inherentno *političko*, a *političko* inherentno “prostor” slobode – mogućnost slobodnog, javnog raspravljanja, promišljanja, rasuđivanja<sup>224</sup> – onda je očito, kako navodi Arent, da savremeno društvo “na svim svojim razinama isključuje mogućnost djelovanja” (pa samim tim i postojanja *političkog*). Ono “umjesto djelovanja od svojih članova očekuje određenu vrstu ponašanja, namećući bezbrojna i različita pravila koja sva imaju za cilj da ‘normaliziraju’ njegove članove, da ih prisilile da se dobro ponašaju, te da isključe spontano djelovanje ili izvanredna postignuća [...] Ponašanje je zamijenilo djelovanje kao najistaknutiji način ljudskog odnosa”,<sup>225</sup> dok je djelovanje, pak, rekonceptualizovano kao “nadgradnja društvenog interesa”.<sup>226</sup> Vladavina konformizma i jednakosti (koja se svakako razlikuje od antičke jednakosti) dominantna je odrednica modernog doba koje karakteriše, kako Arent ukazuje, “isključivanje političkog čovjeka, to jest čovjeka koji djeluje i govori, iz njegovog javnog prostora”.<sup>227</sup>

Kako je već istaknuto, korijene ovih promjena treba tražiti u specifičnoj rekonceptualizaciji javne sfere 18. i 19. vijeka, koja, posljedično, vodi ka nestanku djelovanja, pa samim tim i *političkog*. Tako se, sredinom 18. vijeka, javno manifestovalo kao javno ponašanje i kao takvo ispunjavalo “zahtijeve civiliziranosti”,<sup>228</sup> ovo “preobražavanje ljudske životinje u društveno biće”<sup>229</sup> bilo je suprotstavljeno zahtijevima prirode koji su se, pak, manifestovali u privatnoj sferi porodice. Privatno i javno bile su komplementarne i “uravnotežene” sfere života koje su prožimale sve aspekte egzistencije 18. vijeka, te zajedno činile “univerzum društvenih odnosa”<sup>230</sup> i formirale koherentnu kulturu: odgovarajuće ponašanje spram neznanaca, na primjer, smatralo se ljudskom tvorevinom tj. “*stvaranjem*”, dok su porodični odnosi podrazumijevali “realizaciju” ljudske prirode.<sup>231</sup>

U skladu sa dugom istorijom zapadne teorijske misli koja društvo koncipira kao *theatrum mundi*, i društvo 18. vijeka smatrano je pozornicom. I publika i glumci ovog teatra bili su

---

<sup>222</sup> Ibid., 29.

<sup>223</sup> Ibid., 36.

<sup>224</sup> Prema: Arendt, Hanna u Mouffe, Chantal, *On Political*, Routledge, London and New York, 2005, 9.

<sup>225</sup> Arendt, Hannah, *Vita Activa*, op. cit. 37–38.

<sup>226</sup> Ibid., 31.

<sup>227</sup> Ibid., 129.

<sup>228</sup> Sennett, Richard, *Nestanak javnog čovjeka*, op. cit. 21.

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Ibid.

<sup>231</sup> Prema: Ibid.

ljudi u javnom prostoru; oni su u pozirali jedni za druge, uživljavajući se u igranje javnih uloga.<sup>232</sup> Javni život bio je strukturisan strogim konvencijama, koje su precizno određivale uloge u javnoj domeni: one su omogućavale ljudima da se u javnosti nesmetano “izraze” (prikažu emocije) kroz etablirane geste i znakove. “Javni” čovjek 18. vijeka bio je glumac/izvođač koji prikazuje (engl. *present*), ali ne predstavlja (engl. *represent*)<sup>233</sup> emocije. Ideja prikazivanja zahtijevala je da čovjek u javnosti postane “uprizoritelj” (engl. *enactor*) standardizovanih emotivnih prikaza – svaka emocija egzistirala je neovisno o pojedinačnom, individualnom iskustvu i bila referentna tačka za sebe i po sebi; manifestacija svake emocije bila je prilagođena, oblikovana i standardizovana. Ova konvencijama uređena “mreža” govornih i vizuelnih znakova bila je, dakle, okosnica javnog područja čiju je “realnost” stvarala, odnosno, bila je sama po sebi stvarnost javne domene: znakove (vizuelne, verbalne, taktilne) nije bilo potrebno dekodirati da bi se stvarnost “pročitala”, ili da bi se došlo do nekog “stvarnog”, suštinskog značenja – oni nisu ukazivali na nešto “izvanjsko” od njih samih, niti su imali referente u vanjskom svijetu na koje su upućivali.

Poimanje “svijeta kao pozornice”<sup>234</sup> podrazumijevalo je, dakle, jasno razgraničavanje privatnog i prirodnog, s jedne, i javnog i konvencionalnog, s druge strane. Ljudska priroda se razdvajala od društvenih djelatnosti: čovjekova ličnost bila je jasno odvojena od njegove javne uloge i javnog identiteta, jednako kako je i glumac na pozornici bio odvojen od uloge koju je igrao. Uloge koje je čovjek javno “preuzimao” mogle su se zamijeniti, neovisno o istinskom karakteru “glumca” koji ulogu “igra” i bez bilo kakvog uticaja na njega.<sup>235</sup> Paradoksalno je da je upravo odvajanje čovjekove ličnosti od njegove javne persone-uloge bilo preduslov za njegovo nesmetano izražavanje.

Pod uticajem velikih revolucija 19. vijeka, te ubrzanog razvoja industrijskog kapitalizma i sekularizma, postojeća “ravnoteža” privatnog i javnog unutar evropskog konteksta se remeti: dolazi do postepene, ali sigurne promjene javne “geografije”. Senet glavni uzrok ove promjene nalazi u pritisku koji je industrijski kapitalizam – koji je direktno bio povezan sa masovnom proizvodnjom, distribucijom i potrošnjom – vršio na urbanu javnu

---

<sup>232</sup> Uloga se može definisati kao “ponašanje primjereno nekim situacijama, ali ne i ostalima”; uloge, također, podrazumijevaju pravila vjerovanja koja se, pak, mogu odrediti kao “aktiviranje ideologije” koje se “zbiva putem utjecaja društvenih uvjeta” (Ibid., 39–40).

<sup>233</sup> Želim napomenuti da u ovom kontekstu reprezentacija označava slikovito predstavljanje, a ne zastupanje.

<sup>234</sup> U ovako koncipiranom svijetu javno područje grada poistovjećivalo se sa pozornicom pozorišta: iako su izražajne konvencije i simboli bili “jezgrovitije kodificirani”, te samim tim i lakše shvatljivi u teatru, postoji jasna poveznica i kontinuitet između ova dva domena (Prema: Ibid., 94). Također, treba imati na umu da i samo pozorište pripada javnoj domeni: pozorišna publika 18. vijeka percipirala je pozorište kao sastajalište “pučanstva kao cjeline, a ne kao zgodu koja se zbiva pod nadzorom jednog ili malobrojnih pokrovitelja” (Ibid., 100).

<sup>235</sup> Prema: Ibid., 41, 50, 94–104, 114, 139–142.

kulturu. Masovna proizvodnja, s jedne strane, uslovljava da društvo postaje vizuelno homogenizovano, a s druge, nameće ono što Marks naziva “robni fetišizam”. Javni život, do tad uređen konvencijama, prestaje biti predmet promišljene i determinisane kontrole: “nagrizen” promjenama koje je nosio ubrzani industrijski razvoj, on postaje sfera od koje čovjek 19. vijeka osjeća potrebu da se zaštiti. “Sigurni” domen privatnog otjelovljen je u moralno superiornom području porodice koja, u 19. vijeku, postaje idealizovano “utočište” od društvenih turbulencija.<sup>236</sup>

Postepeni prelazak s prikazivanja na društveno predstavljanje emocija tokom 19. vijeka, podrazumijevao je nestajanje predodređenih identiteta javnog čovjeka – glumca/“uprizoritelja” – kao i kidanje “uređenih” spona koje su ga vezale sa drugima. Novi poredak koji se bazirao na predstavljanju emocija, u prvi plan dovodi individualnu ličnost i njenu individualnu izražajnost, kao osnovna referentna načela organizacije društvenosti.<sup>237</sup>

Promjene u zapadnim društvima, tokom druge polovine 19. vijeka, vodile su neminovnoj modifikaciji određenih etabliranih stanovišta i uvjerenja, kao što je npr. vjerovanje da se emocije nekontrolisano i spontano manifestuju, mimo i bez obzira na volju individue, što ima za posljedicu nehotično javno razotkrivanje njenog karaktera/ličnosti. Odbrana od pogleda drugih koji u svakom trenutku imaju “uvid” u intimna osjećanja pojedinca, sastojala se od povlačenja i “uzdržavanja” od osjećaja, dok se karakter prikrivao što neutralnijom, jednoobraznom pojavom. Javno ponašanje se iz temelja izmijenilo u odnosu na 18. vijek: njegova glavna odrednica postala je šutnja kojom se stranci u javnom prostoru “zaklanjaju” i na taj način štite jedni od drugih. Svaka javna međuljudska razmjena svedena je na minimum ili je u potpunosti nestala – aktivno sudjelovanje u javnosti zamijenjeno je pasivnim posmatranjem i nedjelovanjem: ljudi sad gledaju prizore i događaje koji se odvijaju ispred i mimo njih. Javno područje 19. vijeka stavljeno je u funkciju obrazovanja ličnosti koja svijet oko sebe spoznaje njemo posmatrajući, ali ne učestvujući u prizorima i događajima koji je okružuju. Važno je napomenuti da prije 19. vijeka privatno i individualno nisu bili sjedinjeni pojmovi – privatno područje se nije smatralo područjem u kojem se slobodno izražava i manifestuje jedinstvena ličnost ili jedinstveni, individualni osjećaji: privatno je bilo impersonalno i ne-individualno.<sup>238</sup>

Sredinom 19. vijeka, pažnja društva usmjerava se na motive i pobude ličnosti kao individue, nikako na mogućnosti njenog djelovanja, što za posljedicu ima njenu pacifikaciju i

---

<sup>236</sup> Prema: Ibid., 21–23.

<sup>237</sup> Prema: Ibid., 138.

<sup>238</sup> Prema: Ibid., 28–29, 31–32, 116.

neutralizaciju.<sup>239</sup> Javni čovjek 19. vijeka, dakle, “odriješen je od djelovanja”;<sup>240</sup> javna sfera postaje, i tokom 20. vijeka ostaje, prostor ponašanja, promatranja i šutnje.

Savremena zapadna društva su specifična po svojoj usmjerenosti ka “onom” što je iznutra, iako to “iznutra” nije precizno definisano ili identifikovano: rezultat ove sveobuhvatne, sveprožimajuće introspekcije je miješanje javnog i intimnog života – pa samim tim i javne i intimne društvene sfere. Neminovno “brisanje” linije razgraničenja između osjećaja koji pripadaju intimi i njihove javne manifestacije dovodi do toga da, u 20. vijeku, privatno postaje “nadređeno javnome”, a društvo podređeno čovjekovoj intimi koja se bezuvijetno i nekontrolirano javno ispoljava. Ovo rezultira time da se cijelokupno iskustvo javnog domena percipira kroz prizmu privatnih, intimnih, ličnih osjećaja i individualnog iskustva. Senet primjećuje da su ova rastuća interesovanja pojedinca za vlastita intimna pitanja potisnula interesovanja za nepersonalnu komunikaciju u sferi javnog i interesovanja za javna, zajednička pitanja. Prodor intimnog ujedno je i prodor “psihološkog” – sada se interesovanje za javne “stvari” pokreće isključivo, ako i kada se one percipiraju kao pitanja ličnosti, odnosno, kao psihološka pitanja. Kao posljedica povećanja interesovanja za pitanja vlastite intimnosti ili intimnosti drugih, zatumljena je želja za nepersonalnim društvenim angažmanom i participacijom u razmatranju pitanja zajednice.<sup>241</sup>

*Djelovanje* je u društvu robnog fetišizma opsjednutog profitom, stigmatizovano kao beskorisno. Njegova nepredvidivost, beskonačnost i ireverzibilnost, te “anonimnost” i mnogobrojnost njegovih “autora”, smetnja su “uhodanom” funkcionisanju društvenog područja: u samoj prirodi *djelovanja* je da se “probije kroz ono općeprihvaćeno i dospije u ono neobično...ono se prosuđuje po veličini, po njegovoj razlici spram svakidašnjeg”.<sup>242</sup> Arent primjećuje da je ova “netolerancija” spram *djelovanja* izazvana upravo njegovim temeljnim uslovima – pluralnosti, javnim pojavljivanjem i javnim područjem. Stoga je nemoguće ne primijetiti paradoksalnu situaciju modernog društva u kojoj je temeljni uslov *djelovanja* – pluralnost – iskorišten za njegovo suzbijanje: upravo sve brojnija populacija osigurava opstanak, (re)produkciju i dominaciju ponašanja, te netoleranciju spram svih oblika odstupanja.<sup>243</sup>

---

<sup>239</sup> Prema: Ibid., 431–434

<sup>240</sup> Ibid., 282.

<sup>241</sup> Prema: Ibid., 4–5, 11.

<sup>242</sup> Aristotel u Arendt, Hannah, *Vita Activa*, op. cit. 166.

<sup>243</sup> Prema: Ibid., 37–39, 178.

S obzirom na to da savremeno poimanje demokratije zahtijeva uspostavljenje konsenzusa, koji uspostavlja ponašanje (koje, pak, omogućava održavanje konsenzusa, pa samim tim i demokratije), ono “podnosi” isključivo homogenizovani javni prostor koji isključuje mogućnost svakog *djelovanja*, te svakog oblika antagonizma. Liberalni ekonomisti uvode teoriju o “jednom interesu društva kao cjeline koji ‘nevidljivom rukom’ upravlja ponašanjem ljudi i proizvodi harmoniju njihovih sukobljavajućih interesa”.<sup>244</sup> Upravo je apsolutna nadmoć društvenog koje dominira javnom sferom osigurala reprodukciju ponašanja, kojim se održava opstanak ove “pretpostavke” o zajedničkom, jedinstvenom interesu, zajedničkom “dobru” i opštoj dobrobiti. Netolarancija prema svakom odstupanju od propisanog ponašanja način je održavanja ove fikcije koja, zauzvrat, pacifikuje društvene sukobe i održava dominaciju određenog poretka odnosa.<sup>245</sup>

#### 1.2.4 Antagonizam političkog

U savremenim zapadnim društvima dominira stanovište da se nalazimo u periodu “druge modernosti”<sup>246</sup> – epohi, u evolucijskom smislu, velikog socijalno-političkog napretka – koji se zasniva na individualizovanom kultivisanju ličnosti i životnih stilova, te odbacivanju svih kolektivnih spona i identifikacija. Ova teza nalazi svoje uporište u tzv. pobjedi “slobodnog svijeta” – odnosno, pobjedi individualizma i liberalizma – nad opresivnim kolektivističkim ideologijama: nakon pada komunizma, kao “najopasnijeg” protivnika liberalne demokratije, bilo je moguće ostvariti ideju svijeta zasnovanog na individualnim slobodama. Teoretičari liberalizma zagovaraju “post-političku” ili “antipolitičku” viziju u kojoj je svaki antagonizam prevaziđen ili istrebljen, a globalna implementacija liberalno-demokratskih principa, utemeljenih na načelima racionalnog dijaloga i univerzalnog konsenzusa, “obećava” globalno društvo mira i prosperiteta. Antagonizmi i konflikti smatraju se arhaičnim fenomenima vezanim za “arhaične” oblike kolektivnih identifikacija, koje su, u savremenim demokratskim društvima, sasvim prevaziđene. Nestanak bipolarnog svjetskog poretka, utemeljenog na oblicima kolektivnih identiteta, oslobodio je put univerzalizaciji i

---

<sup>244</sup> Ibid., 40.

<sup>245</sup> Paradoksalno je, međutim, da je “liberalne ekonomiste uvijek dosljedno vodio ‘komunistički’ ideal, odnosno, ‘interes društva kao cjeline’, te pretpostavka da se ‘društvo mora shvatiti kao jedan subjekt’” (Ibid.).

<sup>246</sup> Mouffe, Chantal, *On Political*, Routledge, London and New York, 2005, 1.



globalizaciji liberalne demokratije – jedinom poželjnom društvenom modelu – te racionalizmu i individualizmu kao njegovim osnovnim konstitutivnim načelima.<sup>247</sup>

Šantal Muf definiše politiku, u generalnom smislu riječi, kao totalitet raznorodnih institucija, procesa, odnosa i praksi kroz koje se ostvaruje određeni društveni poredak. Političko, inherentno svakoj društvenoj konstelaciji, je pak, prostor borbe, konflikata i antagonizama. Odnosno, političko je dimenzija antagonizma koja je konstitutivna svakom poretku ljudskih odnosa i na čijem temelju se, kroz politiku, uspostavlja i uređuje određeni (svaki) oblik ljudske egzistencije.

Negiranje antagonizma je, stoga, negiranje inherentne konstitutivne dimenzije (svakog) društva. Negiranje antagonizma, negiranje je političkog – stoga se neoliberalna vizija svijeta obilježava kao “post-politička” ili antipolitička. Muf dalje navodi da se političko uvijek manifestuje kao izbor između sukobljenih alternativa; negiranje političkog negiranje je mogućnosti izbora, odnosno, negiranje alternativnih mogućnosti. U kontekstu savremenog svijeta, negiranjem političkog (negiranjem antagonizma) onemogućava se artikulisanje alternativa hegemonij liberalnoj demokratiji. Antagonizme, a posljedično i političko, je međutim, nemoguće prevazići ili iskorijeniti.

Kao što je već rečeno, temeljna načela liberalne teorijske misli su principi individualizma i racionalizma. Načelo individualizma uzima individuu kao ultimativnu referentnu tačku, te odbacuje svaku mogućnost kolektivne identifikacije. Načelo racionalizma – koje je već samo po sebi usaglašeno sa načelima individualne slobode i jednakosti – podrazumijeva da, u svijetu sačinjenom iz mnoštva sistema vrijednosti i perspektiva, treba racionalnim konsenzusom izabrati one koje se baziraju na univerzalnom razumu. Univerzalni princip racionalnosti, prema liberalnoj teorijskoj misli, zahtijeva, dakle, da se svaka mogućnost antagonizma odbaci kao iracionalna; međutim, svaki potencijalni antagonizam istovremeno otkriva i inherentnu nemogućnost ostvarenja univerzalnog, racionalnog i inkluzivnog konsenzusa.<sup>248</sup> Stoga je, u savremenom kontekstu, negiranje političkog i njegove inherentne dimenzije antagonizma konstitutivni princip (nužnost) liberalne teorijske misli.

Redefinišući politiku i političko i “smiještajući” ih u domen individualnog/privatnog, teoretičari poput Beka (Ulrich Beck) i Gidensa (Anthony Giddens) stvaraju nove oblike “političkih identiteta” i pronalaze nove “političke prostore”. U svijetu racionalnog, globalnog konsenzusa, oni politiku/političko promišljaju kroz pojmove “sub-politika” (engl. “sub-

---

<sup>247</sup> Prema: Schmitt u Ibid., 1–7.

<sup>248</sup> Prema: Schmitt u Ibid., 12.

*politics*”)<sup>249</sup> i “politika života” (engl. “*life politics*”),<sup>250</sup> što konotira kultivisanje individualnih životnih stilova i projekata samoostvarenja. Odnosno, u doba “druge modernosti”, ili kako ovi autori proglašavaju, u doba “refleksivne”<sup>251</sup> ili “post-tradicionalne”<sup>252</sup> modernosti, individue, “oslobođene” svih kolektivnih (“arhaičnih”) veza, slobodne su da razvijaju raznorodne, međusobno konsenzualne, “životne stilove.”<sup>253</sup>

Savremene liberalne teorije negiraju (ili ignorišu) mogućnost postojanja – a pogotovo društvenu inherentnost – kolektivnih identifikacija, smatrajući ih razumski neprihvatljivim i nazivajući njihovu afektivnu dimenziju “arhaičnim strastima.”<sup>254</sup> Uprkos tome, kolektivne identifikacije su centralna kategorija političkog: domen socijalnih odnosa bazira se na principu pluralnosti, te je nemoguće zaobići (ili iskorijeniti), kako oblike kolektivnih identiteta, tako i konflikte koje njihovo postojanje podrazumijeva.

Pozivajući se na Karla Šmita (Carl Schmitt), Šantal Muf navodi da se politički identiteti uvijek manifestuju kao oblici kolektivne identifikacije koji se formiraju u odnosu na binarni par mi/oni, neovisno o društvenim odnosima i društvenom aspektu iz kojih proizilaze. Konstrukcija identiteta uvijek podrazumijeva uspostavljenje razlike, odnosno, konstituisanje i diferencijaciju “drugog” – određenog “konstitutivnog izvanjskog” (engl. “*constitutive outside*”).<sup>255</sup> “Drugo” je ono što se u procesu identifikacije isključuje; ono uvijek podrazumijeva nešto različito od *nas* – podrazumijeva *njih* – u odnosu na koje se samoidentifikujemo *mi*. Ovaj odnos mi/oni nije nužno antagonističan, ali mogućnost antagonizma uvijek postoji: konstituisanje razlike je preduslov i uzrok uvijek prisutne mogućnosti antagonizma, te samim tim, i konstituisanja političkog. Dakle, demarkacija odnosa mi/oni, koja je uslov za formiranje političkih identiteta, uvijek u sebi sadrži mogućnost antagonizma, odnosno, “već-uvek” podrazumijeva prisustvo ove mogućnosti koja ne može biti eliminisana. Stoga je iluzorno govoriti o “post-političkom” svijetu ili “post-političkoj” budućnosti u kojoj će antagonizmi (i političko) biti iskorijenjeni, jer antagonizmi, a time i političko, pripadaju našem “ontološkom uslovu” (engl. “*ontological condition*”).<sup>256</sup>

Muf također navodi da je političko uvijek vezano za uspostavljanje hegemonog poretka odnosa moći. Svaki društveni poredak je aktualizacija trenutnog stanja odnosa moći u

---

<sup>249</sup> Ulrich Beck u Ibid., 36.

<sup>250</sup> Anthony Giddens u Ibid., 42.

<sup>251</sup> Beck u Ibid., 36.

<sup>252</sup> Giddens u Ibid., 42.

<sup>253</sup> Prema: Ibid., 9–34.

<sup>254</sup> Ibid., 6.

<sup>255</sup> Henry Staten u Ibid., 15.

<sup>256</sup> Schmitt u Ibid., 16.

“nadmetanju”/konfliktu. U ovom smislu treba svakako razlikovati političko i socijalno: političko podrazumijeva akt hegemonog uspostavljanja određenog socijalnog; socijalno je, pak, područje raznorodnih praksi koje su “ekspresija” određene strukture odnosa moći i koje skrivaju politički čin svog uspostavljanja, te se vremenom etabliraju kao samorazumljivo i prirodno stanje stvari. Međutim, svaki socijalni poredak je samo privremena i neizvjesna aktualizacija određenih, jednako nestabilnih odnosa moći u stalnom nadmetanju. On uvijek isključuje određene “druge” mogućnosti, koje u političkim procesima nadmetanja, mogu biti uspostavljene kao drugi oblik hegemonije. Stoga je nemoguće “iskorijeniti” društveno inherentnu dimenziju antagonizma, kao i prevazići političko: svaki društveni poredak politički je poredak, baziran na isključivanju i razlici koji, u političkim procesima nadmetanja, može biti zamijenjen praksama koje teže njegovoj dezintegraciji i uspostavi novog oblika hegemonije.<sup>257</sup>

Suprotno tvrdnjama liberalnih teoretičara, nemoguće je, dakle, govoriti o inkluzivnom, racionalnom konsenzusu: svaki konsenzus *a priori* je utemeljen na isključivanju, jer poredak koji ga zagovara, već sam po sebi isključuje alternativne mogućnosti i antagonizme spram vlastitog sistema vrijednosti. Ideja o univerzalnom racionalnom konsenzusu koji “pomiruje” sve sukobljene strane, oživljava fikciju o mogućnosti zajedničkog koherentnog, homogenog interesa svih članova društva: negirajući političko ona promoviše ponašanje, neutralizaciju i pacifikaciju svake mogućnosti neslaganja.

Sukobi, podjele i nestabilnosti nisu pojave koje onemogućavaju ili ometaju ostvarenje harmonije demokratske javne sfere (pa samim tim i zajednice), već njen konstitutivni element, bez kojeg ni zajednica, ni javna sfera ne mogu biti konstituisane.<sup>258</sup> Problemi nastaju u trenutku kada se konflikti i “nadmetanja” (engl. *contestation*) pokušavaju prevazići, negirati ili neutralizovati: demokratska javna sfera demokratska je isključivo onda kada se konflikti i “nadmetanja” prihvate kao njeni konstitutivni elementi i kao konstitutivni elementi same zajednice. S obzirom na to da je negiranje antagonizama<sup>259</sup> negiranje političkog, može se zaključiti da je, usvajanjem retorike (ideologije) konsenzusa, političko konačno

---

<sup>257</sup> Prema: Ibid., 8–21.

<sup>258</sup> Prema: Mouffée u Deutsche, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, op. cit. 289.

<sup>259</sup> Dominantna tendencija “post-političke” vizije jeste premiještanje inherentnog, legitimnog društvenog antagonizma u registar moralne i etičke superiornosti/inferiornosti. Odnosno, iako neoliberalni “post-politički” teoretičari insistiraju na “nestanaku” antagonizma (pa time i političkog), antagonizam (a time i političko) nije iskorijenjen, već se odigrava u moralnom registru. “Konstitutivno izvanjsko” nije više definisano kao legitimno politička kategorija (oponent, protivnik), već moralno i etički nepodobna strana. Društveni antagonizmi i politički konflikti transformisani su u borbu dobra i zla (Prema: Mouffée, Chantal, *On Political*, op. cit. 72–76).

“protjerano”<sup>260</sup> iz javne sfere koja je, kao što je već navedeno, konstruisana kao domen u službi društvenog.

Bez obzira na to da li je *političko* određeno kao prostor slobode javnog razmatranja i *djelovanja* (Arent) ili prostor antagonizma i konflikta (Muf), ono se uvijek ostvaruje u odnosu na sferu *javnog*. Značenje pojma *javno* istorijski je konstruisano, te stoga, podložno promjenama (javno ne posjeduje svoje inherentne karakteristike – “bit” javnog): kategorija javnog je “retorički instrument” koji može biti “upotrebljen” u raznovrsne, čak međusobno isključive svrhe i za jednako različite, međusobno isključive ciljeve.<sup>261</sup> Nensi Frejžer (Nancy Fraser) naglašava da su pojmovi *privatno* i *javno* potentni označitelji koji su često iskorištavani u cilju legitimizacije jednih i delegitimizacije drugih interesa, normativa, ideologija itd., te da su često zloupotrebljavani u cilju ograničavanja mogućnosti postojanja legitimnog društvenog disenzusa.<sup>262</sup>

Ukoliko se sfera javnog pokušava neutralizovati kroz negaciju inherentnih mogućnosti društvenih antagonizama i nadmetanja, dolazi do njenog “prisvajanja” i aproprijacije. Iako se, uprkos liberalnoj “post-političkoj” viziji, javni prostor u demokratskim društvima tradicionalno poistovjećuje sa političkim prostorom, ova aproprijacija, upravo neutralizuje svaku mogućnost političke djelatnosti, te samim tim i bilo kakvog oblika političke borbe.<sup>263</sup>

### 1.3 (A)politički “govor” i umjetnička subverzija

#### 1.3.1 Političko i umjetnost

Ukoliko se uvažava teoretizacije Šantal Muf da političko nalazi svoje utemeljenje u inherentnoj mogućnosti društvenog antagonizma, odnosno, u suštinskoj nemogućnosti postizanja stvarnog društvenog konsenzusa, postaje očigledno da se, u odnosu na ove parametre, može razmatrati i pojam političkog u umjetnosti. Ono postoji isključivo u odnosu na drugo/“konstitutivno izvanjsko” i kroz relaciju sa drugim: manifestuje se kao određeno političko opredjeljenje, kao “mišljenje” o određenoj/im politici/politikama, iskazano umjetničkim sredstvima. *Političko*, dakle, nije “svojestvo” određene umjetničke prakse, već posljedica postojanja drugačijeg političkog stava izraženog kroz/u umjetnost/i. Ili

---

<sup>260</sup> Već je navedeno da počeci ovog progona datiraju još iz 18. vijeka.

<sup>261</sup> Deutsche, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, op.cit. 290.

<sup>262</sup> Prema: Nancy Freiser u *Ibid.*, 292.

<sup>263</sup> Prema: *Ibid.*, 289–290.

jednostavnije rečeno, **političko u umjetnosti “nastaje” kada određene umjetničke prakse zauzmu antagonistički stav u odnosu na određene politike ili aspekte tih politika unutar postojeće društvene dinamike. Može se, stoga, reći da je subverzivni umjetnički “stav”, kao umjetnička artikulacija određenog antagonizma, dio inherentnog društvenog konflikta.**

*Političkim* se, dakle, može smatrati onaj (svaki) umjetnički “govor” koji iznosi svoje političke pozicije, opredjeljenja, vrijednosti, ideologije, odnosno, manje ili više direktno daje “iskaz” ili zastupa određenu politiku kao totalitet uređenja društvenih odnosa. “Stav” o politici/politikama ili njihovim aspektima (*politički* “iskaz”) obično se bazira na “zatvorenom”, unaprijed formiranom, uvjerenju da je određeni pogled, vrijednost i/ili svjetonazor moralno, etički i/ili razumski superioran u odnosu na druge oprečne (ili drugačije) poglede, vrijednosti i svjetonazore, te stoga, ima veću moralnu, etičku i/ili ekonomsku težinu.<sup>264</sup> Ovaj *politički* “govor” je *politička* gesta zastupanja, neovisno o tome da li se manifestuje kroz direktan *žanr političke umjetnosti* (kao u slučaju umjetnosti Trećeg Rajha<sup>265</sup> ili sovjetske Rusije) ili pak, kroz indirektne oblike zastupanja određene/ih politike/a. U skladu sa ranije navedenom tezom koja *političku umjetnost* poistovjećuje sa svakom umjetničkom djelatnosti koja je, na ovaj ili onaj način, “povezana sa smislom, funkcijama, tematizacijom i institucionalnim aspektima politike u teorijskom i praktičnom smislu”,<sup>266</sup> može se zaključiti da, u tematskom, značenjskom i/ili funkcionalnom smislu, *politička* umjetnost direktno problematizuje – prikazuje i/ili izvodi – određene politike. Ova teza, međutim, ne adresira moguće međusobno kontradiktorne pozicije *političkog* “govora” i “činjenja” unutar određenog djela/prakse u tematskom/značenjskom i funkcionalnom smislu: predstava određene politike ne podrazumijeva nužno i sa njom usaglašeno *političko* “činjenje”. Drugim riječima, određeni umjetničko-politički “iskazi” mogu, u performativnom smislu, sprovođiti radikalno drugačije politike od onih koje “govorno” zastupaju. Kao što je već navedeno, umjetnička “činjenja” su procesi usmjereni na (re)konstituisanje određenih pozicija subjekta u određenom društveno-istorijskom trenutku: stoga su “činjenja” *politički* procesi. Bez obzira na (a)političku prirodu svog umjetničkog “govora” – na (ne)iskazani *politički* “stav” – svaka se umjetnost, na ovaj ili onaj način, određuje u odnosu na postojeće,

---

<sup>264</sup> Prema: Hannula, Mika, “Reći ne znači i učiniti”, <<http://www.kulturpunkt.hr/content/re%C4%87i-nezna%C4%8Di-i-u%C4%8Diniti>>, 29.11.2014.

<sup>265</sup> Grinbergov (Clement Greenberg) pojam kič jednu od svojih manifestacija pronalazi u tzv. “političkoj umjetnosti”. Kič je pozicioniran nasuprot modernoj umjetnosti (koju Grinberg naziva avangarda), te je, stoga, retrogradan (engl. *rear-guard*) (Greenberg, Clement, “Avant-Garde and Kitsch”, *Art and Culture: Critical Essays*, op. cit. 9).

<sup>266</sup> Švaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, op. cit. 460.

kontekstom određene oblike subjektiviteta, te “sprovodi” određenu/e politiku/politike. Ona, dakle, uvijek, intencionalno ili ne, vrši određeno “činjenje”, koje se bazira na njenom (ne)pristajanju da se povinuje važećim sistemima reprezentacija i/ili važećim pozicijama subjekta.

Pojam *politizacija* je usko povezan sa *političkim* govorom: *politizacija* umjetnosti “nije ‘stav’ ili ‘tekstualni zastupnik’, već događaj u okviru društva koji se može izvesti zbog stava i, zatim, tekstualno zastupati u odnosu na druge političke stavove”.<sup>267</sup> Međutim, *politizacija* umjetnosti se nikako ne smije poistovijetiti sa *političkim* “činjenjem” (u Fukoovom smislu riječi): *politizacija* je događaj<sup>268</sup> koji (političke) “stavove” prikazuje ili zastupa stvarajući tako određeni mikrokontekstualni okvir ili političku platformu čija manifestacija i društvena materijalizacija potencijalno ostvaruje određene društvene “posljedice”.<sup>269</sup> *Politizacija* je, zapravo, “upotreba” umjetnosti (bez obzira na prirodu njenih *političkih* ili *apolitičkih* “iskaza”) od strane društvenih institucija i praksi, u cilju proizvođenja određenih društvenih efekta.

*Političko* u umjetnosti se uvijek ispoljava u odnosu na postojeću društvenu dinamiku. Umjetnost se na više načina odvija u odnosu na relacije moći koje uređuju ljudske odnose, oblikuju život i poredak: Šuvaković prepoznaje izvođenje, prikazivanje i skrivanje moći. Također, umjetničke prakse se uvijek apologetski ili subverzivno “pozicioniraju” u odnosu na hegemonu društvene prakse, kao i u odnosu na zastupanje/prikazivanje hegemonih odnosa moći unutar određenog društvenog konteksta. Prikazivanje odnosa moći manifestuje se kao zastupanje moći, najčešće kroz mimesis/imitaciju. U ovom slučaju moć se ne iskazuje (u performativnom smislu), niti se mimesis može smatrati “događajem moći”:<sup>270</sup> kroz umjetnički tekst (dakle, kroz sisteme reprezentacija) moć se “posreduje u polju značenja i smisla”.<sup>271</sup> Prikaz moći se najočiglednije i najneposrednije manifestuje u žanru političke umjetnosti (poput, recimo, određenih djela doktrinarnog socijalističkog realizma u SSSR-u), koju, bez obzira na medijske, estetske i formalne razlike, karakteriše “transparentnost u

---

<sup>267</sup> Šuvaković, Miško, “Politika i umetnost”, op. cit.

<sup>268</sup> Događaj recimo može biti izložba – događaj umjetnosti.

<sup>269</sup> Prema: Ibid.

<sup>270</sup> Izvođenje moći manifestuje se kroz oblike spektakularnih javnih “živih” događaja/manifestacija: kroz koje moć postaje čulno predočiva ili “oprisutnjena” u svakodnevnom životu (npr. masovni kolektivni performansi u Rusiji nakon revolucije, poput spektakla *Zauzimanje Zimskog dvorca*, 1920. godine) (Prema: Ibid.). Izvođenje moći oblik je eksplicitnog, a ne “prikrivenog” umjetničkog “činjenja” – subjekti učesnici javnih manifestacija postaju subjekti moći u izvođenju, te se, posljedično, i konstitušu kao predodređene vrste subjektiviteta. Istovremeno, ovakvo izvođenje moći može se smatrati i umjetničkim “govorom”: ideološke poruke i značenja inkodirani su u samoj “čulnoj prisutnosti” moći. Izvođenje moći otvorena je aktualizacija hegemonih društvenih odnosa.

<sup>271</sup> Ibid.

političkom smislu”.<sup>272</sup> Ovdje je prikazivanje/zastupanje moći u direktnoj “službi” totalitarnih državnih sistema: ono eksplicitno (p)održava vladajuće politike i odnose moći, reprodukujući pritom u datom društveno-istorijsko-geografskom trenutku poželjne (moguće) pozicije subjekta. Važno je napomenuti, međutim, da se prikaz moći ne može isključivo poistovijetiti sa eksplicitnim političkim žanrom u umjetnosti – sam prikaz moći, a posljedično i umjetnički “govor”, može biti posredan, manifestovan na različite načine (kroz stilske figure npr., ili kako Šuvaković navodi, “putem *označiteljskih praksi* koje se odigravaju u posrednim ukazivanjima na moć: alegorijom, mitologizacijom, fetišizacijom, identifikacijom ili, onim što je nazvano u teorijama o avangardama i socijalističkom realizmu: optimalna projekcija”).<sup>273</sup>

Prikazivanje moći smatra se, dakle, “govorom” (o) moći kroz umjetnost, koji istovremeno doprinosi procesima konstituisanja (pred)određenih ili, radikalno drugačijih, modela subjektiviteta – određenom “činjenju”. Ovaj prikaz moći *politički* je stav koji umjetničko djelo/umjetnička praksa zastupa, a koji, sprovodeći određenu politiku, izvršava i određeno *političko* “činjenje”.

S obzirom na to da prikaz moći može biti u apologetskom ili subverzivnom odnosu sa hegemonim društvenim relacijama, procesi umjetničkog “činjenja” koje prikazivanje moći “pokreće”, mogu biti apologetski – u funkciji dominantne politike ili politika – i subverzivni – usmjereni ka negiranju, uništenju i transformaciji dominantnih odnosa. Apologetski umjetnički “govor” posredno ili neposredno ukazuje na hegemone odnose moći na način da ih zastupa: moć se iz konkretnih životnih uslova izmiješta u polje simboličkog, gdje se “činjenjem” izvodi i aktualizuje kroz date (poželjne, predviđene) pozicije umjetnika/gledaoca-subjekta.

Umjetničko prikazivanje usmjereno ka subverziji hegemonih relacija i struktura moći vrši se kroz kritiku, osporavanje i/ili negaciju uspostavljenih politika prikazivanja, koje zastupaju, izvode, legitimizuju i reprodukuju dominantan poredak odnosa. Subverzivne umjetničke prakse su po svojoj prirodi antagonistične, te se, prema teoretizacijama Šantal Muf, mogu odrediti kao suštinski *političke*. Subverzivnim umjetničkim prikazivanjem iznosi se kritički stav koji, međutim, nužno ne “osigurava” i aktualizaciju performativne umjetničke subverzije: određeno umjetničko djelo ili praksa može, npr. svoj “govor” (samo)deklarirati kao subverzivan, iako je on u potpunosti usklađen i “koordinisan” sa strukturama i odnosima

---

<sup>272</sup> Ibid.

<sup>273</sup> Ibid.; Neposredni apologetski prikazi moći se, u većini slučajeva, nalaze u odnosu zavisnosti prema institucijama koje zastupaju moć u društvu (Ibid.) bez obzira na to da li se radi o institucionalnom poretku društva u cjelini ili, kao što je slučaj sa umjetnosti druge polovine 20. i početka 21. vijeka, instituciji umjetnosti.

postojećeg hegemonog sistema (npr. sa institucijom umjetnosti ili “svijetom umjetnosti”). U ovom slučaju, umjetnost izvodi “činjenje” koje podržava i reprodukuje postojeće društvene relacije.

Subverzivna umjetnička izvođenja – manifestovana kao “singularni događaji” unutar nekog društvenog odnosa kroz akcione, angažovane i aktivističke umjetničke prakse u “specifičnim mikro ili makrokontekstima”<sup>274</sup> – usmjerena su ka kritici, provociranju, negaciji, destabilizaciji, destrukciji i/ili derealizaciji društvenih procesa i poretka društvenih odnosa na simboličkom i/ili konkretnom nivou. *Angažovana praksa* podrazumijeva umjetničko djelo ili performans koji preuzima kritičku ulogu u konfliktnom (simboličkom ili “stvarnom”) suočavanju sa zastupnicima određene politike ili njenih aspekata; *aktivistička umjetnička praksa* označava konceptualizovani projekat kojim se izvodi određena društvena intervencija; *akciona praksa* podrazumijeva izvođenje individualnog provokativnog čina ili akcije u određenom društvenom odnosu.<sup>275</sup> Drugim riječima, ove subverzivne djelatnosti iznose određeni kritički “stav” koji se aktualizuje akcionim djelovanjem i koji je usmjeren protiv zastupnika i efekata određenog poretka moći. S jedne strane, subverzivna izvođenja mogu se manifestovati kao kritički istupi protiv hijerarhijskih struktura i odnosa moći na simboličkoj ili stvarnoj razini; s druge, mogu se manifestovati kao prakse označavanja koje stupaju u polemički odnos sa društveno uspostavljenim praksama označavanja (sistemima reprezentacija), i na taj način, kroz umjetnost, suočavaju se sa određenim politikama ili njihovim aspektima.<sup>276</sup>

Ukoliko, međutim, subverzivni umjetnički stav – umjetnički “govor” – nužno ne garantuje i subverzivnu prirodu umjetničkog “činjenja”, na koji način je moguće evaluirati efikasnost subverzivnih umjetničkih praksi? Kako spriječiti da se ovi subverzivni pokušaji ne pretvore u umjetnički akt, verifikovan i prihvaćen od “svijeta umjetnosti”, a time i od hegemonih društvenih struktura/institucija? Svaki subverzivni čin uvijek može postati umjetnički događaj ili akt u institucionalnom smislu riječi – “buržoasko društvo je veoma djelotvorno u prisvajanju i apropijaciji svih umjetničkih oblika i praksi”,<sup>277</sup> napisao je jednom Ti Džej Klark, a njegova tvrdnja je, u savremenom svijetu globalne neoliberalne ekspanzije, aktualnija nego ikad. Apsurdno je, navodi Burgin, da su oni koji prisvajaju i legitimizuju nekonvencionalne umjetničke pokušaje, isti oni koji veličaju djelatnosti

---

<sup>274</sup> Ibid.

<sup>275</sup> Prema: Ibid.

<sup>276</sup> Prema: Ibid.

<sup>277</sup> Clark u Harris, Jonathan, *The New Art History: A Critical Introduction*, Routledge, London and New York, 2001, 89.



usmjerene protiv komodifikacije, “svijeta umjetnosti” i kapitalističke tržišne logike koja ih uslovljava.<sup>278</sup>

Treba svakako imati u vidu da sadržaji i značenja umjetničkih djela/praksi nikako ne mogu biti autonomni u odnosu na kontekst u kojima postoje: određeni institucionalni okviri unutar kojih se djela/prakse izlažu/prikazuju i distribuišu konstitutivni su za samu “proizvodnju” i legitimizaciju njihovih značenja. Institucija umjetnosti je kompleksan sistem sačinjen od pojedinačnih umjetničkih struktura i aspekata koji između sebe tvore kompleksne relacije: sastoji se od tržišta umjetnosti, univerziteta, umjetničkih škola, muzeja, galerija, umjetničkih magazina, itd. U savremenim zapadnim društvima ne postoji pozicija “izvan” institucija ili, ukoliko se govori o umjetnosti, izvan institucije umjetnosti u širem smislu riječi: izlazak iz jedne pojedinačne institucije znači ulazak u drugu. Pozicije pojedinačnih institucija unutar društvenog poretka, hijerarhija i struktura, navodi Burgin, dopunjavaju se poput savršeno osmišljene slagalice (engl. *jigsaw puzzle*). Pozicije institucija čvrsto su utvrđene unutar dominantnih diskursa: institucija umjetnosti pozicionirana je unutar diskursa, te, bez obzira što se pojedini umjetnici distanciraju od pojedinačnih umjetničkih institucija, oni neminovno djeluju unutar diskursa koji instituciju umjetnosti (u širem smislu riječi) (p)održava.<sup>279</sup>

Već tridesetih godina prošlog vijeka Benjamin prepoznaje da je svaka revolucionarna težnja ili opredjeljenje (u društvenom smislu) – ukoliko se manifestuje isključivo kroz prikazivanje<sup>280</sup> u vizualnim ili literarnim djelima i dok god umjetnik obavlja funkciju medijatora, a ne *proizvođača* – suštinski reakcionarna ili kontrarevolucionarna. Proizvođač, u ovom slučaju, nije umjetnik koji prikazuje individualna iskustva (vlastita ili tuđa), niti umjetnik koji proizvodi djelo kao objekat konzumacije: proizvođač podrazumijeva autora koji transformiše postojeći institucionalni sistem.<sup>281</sup> Benjamin prepoznaje sposobnost buržoaskog (dakle, kapitalističkog) društva da, kroz proizvodni i izdavački apparatus, prisvoji i kooptira instance umjetničko-političke borbe (koja je, iz marksističke vizure, uvijek klasna) – pa samim tim i revolucionarne umjetničke impulse – i transformiše ih u estetske objekte uživanja, obožavanja, divljenja i zabave – u komodifikovane objekte konzumacije, u robu na tržištu. Kooptirani revolucionarni materijal postaje “žanr” ili usvojena “revolucionarna tema”

---

<sup>278</sup> Prema: Burgin, Victor, “The End of Art Theory”, op. cit. 188–190.

<sup>279</sup> Prema: Ibid., 192.

<sup>280</sup> U vrijeme kada Benjamin piše svoj esej “The Author as Producer” (1934) revolucionarne aspiracije su se uobičajeno manifestovale kao prikazi proleterijata kao potlačene klase.

<sup>281</sup> Prema: Brecht u Benjamin, Walter, “The Author as Producer” in Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford UK & Cambridge USA, 1999, 486; Ova promjena se prema Benjaminu, a u skladu sa vremenom u kojem piše, ostvaruje kroz tehničke inovacije.

koja nije u stanju dovesti u pitanje društvenu dinamiku (samu poziciju buržoazije kao klase, niti samu prirodu postojećih društvenih, pa samim tim i proizvodnih odnosa). Na ovaj način transformiše se i neutralizuje svaki potencijal umjetničko-političkog djelovanja (borbe): djela gube potencijal da budu “sredstva” proizvodnje (političkog, revolucionarnog impulsa) i preobražavaju se u objekte “udobne kontemplacije”,<sup>282</sup> u pomodne objekte potrošnje.<sup>283</sup> Iako se u prvi mah može činiti da su značenja ovih djela istinski revolucionarna, djela koja postoje isključivo kao roba na tržištu svakako podržavaju zakone i ustroj tog tržišta: njihova komodifikacija zaustavlja svaku mogućnost inicijacije “stvarnog” političkog djelovanja.<sup>284</sup> Dvadesetak godina kasnije, u sasvim drugačijim društveno-istorijskim okolnostima, do istih zaključaka dolazi i Gi Debor (Guy Debord).

### 1.3.2 Avangardne i neoavangardne prakse

#### 1.3.2.1 Politički angažman pokreta istorijske avangarde

Subverzivne umjetničke prakse inicijalno se povezuju sa djelovanjima umjetničkih avangardnih pokreta.<sup>285</sup> Pojam se prvi put pojavljuje 1825. godine u tekstu francuskog utopijskog socijaliste Sen-Simona (Henri de Saint-Simon), referirajući na socijalno-angažovane umjetničke prakse posvećene socijalnom progresu. U ovom smislu, iako vremenom modifikovan, pojam se vezuje za određene umjetnike ili umjetničke pokrete kroz cijelu drugu polovinu 19. i prvu polovinu 20. vijeka sve dok, kroz tekstove Klimenta Grinberga (Clement Greenberg), uoči Drugog svjetskog rata, ne biva “ukroćen” i ne poprimi sasvim drugačije značenje. Originalni koncept u sebi sadrži političku i socijalnu dimenziju: umjetničko djelovanje smatra se vodećom snagom – odnosno, predvodnicom – u borbama za socijalne i političke promjene. Ova uloga, međutim, ne nalaže umjetnosti da postane popularna, masovno dostupna i lako “probavljiva” (poput, recimo socijalističkog realizma) i/ili da “čitljivo” prenosi velike revolucionarne ideje. Neoimpresionista i politički anarhista Pol Sinjak (Paul Signac) smatra pogrešnim zahtijevati – iako u ovu zamku upadaju čak i najinformisaniji revolucionari, poput Prudona (Pierre-Joseph Proudhon) – da se socijalistička

---

<sup>282</sup> Ibid., 487.

<sup>283</sup> Prema: Ibid., 485–487.

<sup>284</sup> Političko djelovanje može se npr. inicirati kroz određene strategije koje su efikasne isključivo u određenom društveno-istorijskom kontekstualnom okviru, te prestaju biti djelotvorne uslijed kapitalističke kooptacije i uslijed promijenjene društvene konstelacije.

<sup>285</sup> Neoavangardni pokreti pedesetih i šezdesetih godina 20. vijeka, te globalni “pokret” socijalno-angažovanih umjetničkih projekata iniciran nakon 1989. godine, također se smatraju subverzivnim umjetničkim praksama.

tendencija eksplicitno manifestuje u sadržaju umjetničkog djela: revolucionarno stremljenje puno se snažnije i elokventnije manifestuje kroz čistu estetiku (u ovom slučaju kroz “radikalnu tehniku” (neo)impresionističkog slikarstva).<sup>286</sup> Ukoliko je radikalni umjetnik pokretačka snaga društvenog progresa, onda i njegova umjetnost mora biti radikalizovana – radikalna u svom izrazu, radikalna *kao* umjetnost – te nikako ne smije biti sredstvo društvene kritike koja se aktualizuje isključivo kroz sadržaj djela. Drugim riječima, radikalni umjetnički izraz ne smije se “zadovoljiti” sadržajem koji prikazuje socijalnu (političku) borbu, već upotrebom onih formalnih elementa koji u sam strukturalni “poredak” djela unose nemir i konflikt. Na ovaj način umjetnost nije “nadopuna” revolucionarnim društvenim procesima ili refleksija pobune, već je na “prvim linijama” borbe.<sup>287</sup>

Iako je pojam avangarda bio u upotrebi u drugoj polovini 19. vijeka, tek je njegova povezanost sa socijalno-političkim radikalizmom u godinama prije Prvog svjetskog rata doprinjela njegovoj široj popularizaciji i konačnom ideološkom “određenju”. Nakon što je u knjizi *Šta da se radi?* (1902) Lenjin formulisao postulate avangardne političke partije, boljševizam – kao revolucionarno lijeva, antiburžoaska, politička opcija – biva sve češće doveden u vezu sa radikalnim (u formalnom smislu) umjetničkim pokretima, koji su percipirani kao prijetnja buržoaskom ukusu, senzibilitetu i vrijednostima. Iako se na primjeru talijanskog futurizma može demonstrirati da umjetnički radikalizam nije “prisvojila” isključivo radikalna politička Ljevica, tokom 20. vijeka pojam avangarda “ostaje” dominantno vezan sa ovaj politički kontekst.<sup>288</sup>

Piter Birger pojam avangarda ograničava isključivo na specifične pokrete istorijske avangarde: dadaizam, rani nadrealizam, rusku avangardu poslije Oktobarske revolucije i djelomično i, s određenim ograničenjima, futurizam i njemački ekspresionizam. Iako se avangardni pokreti u mnogo čemu razlikuju, njihova zajednička tendencija je radikalno odbacivanje tradicije i umjetničkih normativa: međutim, avangarde ne negiraju postojeće umjetničke postupke i principe, ne razvijaju određeni umjetnički “avangardni” stil, niti teže da, unutar postojećih društvenih zakonitosti, sadržaj njihovih umjetničkih djela bude društveno značajan. Presudno za Birgerovo određenje avangarde je pozicija koju određeni umjetnički pokreti početkom 20. vijeka zauzimaju u odnosu na instituciju umjetnosti: njihovi zahtjevi usmjereni su protiv položaja i statusa umjetnosti izdvojene iz životne prakse

---

<sup>286</sup> Prema: Paul Signac u Wood, Paul, “Modernism and the Idea of the Avant-Garde”, u Paul Smith, Carolyn Wilde (eds), *A Companion to Art Theory*, Blackwell Publishing Ltd, 2002, 217.

<sup>287</sup> Prema: Arthur Rimbaud u Ibid.

<sup>288</sup> Prema: Ibid., 216–218.

građanskog društva.<sup>289</sup> S obzirom na to da se umjetnost tek sa esteticizmom u potpunosti distancirala od životne prakse, “stadij estetizma” jedini je moguć momenat u kojem je umjetnost bila u stanju da razvije kritiku vlastite (ne)djelotvornosti. Odnosno, “izlučujući” iz sebe sve što joj je “strano”, umjetnost esteticizma objelodanila je “društvenu nedjelotvornost kao suštinu umjetnosti u građanskom društvu”,<sup>290</sup> te, stoga, u trenutku “poklapanja [umjetničke] institucije i sadržaja...društveni podsistem umjetnosti stupa u stadijum samokritike”.<sup>291</sup>

Autonomna oblast umjetnosti u buržoaskom društvu ima funkciju reprezentacije građanstva: “građanstvo preuzima vrednosne predstave plemstva...umjetnost je objektivizacija samorazumevanja građanske klase”.<sup>292</sup> Kroz umjetnost buržoaski gledalac zadovoljava svoje “rezidualne potrebe”, koje Habermas definiše kao potrebe izuzete iz primarnog “svrhovito-racionalnog delanja”,<sup>293</sup> na koje je život građanina suštinski redukovan. Kontemplirajući umjetničko djelo, buržoaski gledalac dolazi u dodir sa vlastitom kreativnom i duhovnom (buržoaskom) “srži”, koja je “potisnuta” iz njegovog svakodnevnog života. Kroz umjetnost, “ali samo pod uslovom da ova oblast ostane strogo razdvojena od životne prakse”, građanin “otkriva sebe kao ‘čovjeka’”<sup>294</sup> i razvija punoću svojih darova. Na ovaj način – kroz konstrukciju i reprodukciju određenog načina “viđenja” – održavaju se predstave o građaninu i pozicije građanina-subjekta. Težeći destabilizaciji i/ili destrukciji postojećih odnosa u umjetnosti (koji su, pak, manifestacija odnosa društva) avangarde pokušavaju stvoriti “progresivističke oblike modernističke kulture”<sup>295</sup> koji će razoriti uspostavljene percepcije i podrivati temelje buržoaskog subjektiviteta.

Zahtjev avangardnih pokreta za prevazilaženjem umjetnosti kao autonomne sfere društva, pokušaj je, dakle, prekida sa nasljeđenim sistemima reprezentacija, te pokušaj konstruisanja drugačijih formi vizibiliteta, modela percepcije i načina “viđenja”: avangarde

---

<sup>289</sup> Iako kubizam nije eksplicitno težio “prevazilaženju” autonomne pozicije umjetnosti uspostavljene sa građanskim društvom, on dovodi u pitanje ustaljene sisteme reprezentacija, uspostavljene u vizualnim umjetnostima još u renesansi, te Birger “uključuje” i kubizam u pokrete istorijske avangarde (Prema: Birger, Peter, *Teorija avangarde*, op. cit. 51); Analitički kubizam je, zapravo, kompletna negacija svih prethodnih pretpostavki u domenu vizualnih umjetnosti (Prema: Halley, Peter, “Against Post/modernism: Reconsidering Ortega”, *Collected Essays 1981–1987*, Bruno Bischofberger Gallery Zürich/Sonnabend Gallery New York, 1991, 37).

<sup>290</sup> Birger, Peter, *Teorija avangarde*, op. cit. 40.

<sup>291</sup> Ibid., 33.

<sup>292</sup> Ibid., 74.

<sup>293</sup> Habermas u Ibid., 75.

<sup>294</sup> Ibid.; Međutim, iako ovako koncipirana umjetnost ostaje nesvrhovita u samoj životnoj praksi, ona (doduše, isključivo u periodu prije hegemonije esteticizma) još uvijek u većini slučajeva svojim sadržajem referira na aspekte životne prakse.

<sup>295</sup> Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umjetnosti i teorije posle 1960*, Atoča d.o.o., Beograd, 2009, 74.

teže “redefinisanju svakodnevnog kroz transformaciju estetskog”.<sup>296</sup> Zahtjev za integrisanje umjetnosti u život, međutim, nikako nije zahtjev za njeno integrisanje u postojeće društveno stanje – uređeno po svrhovito-racionalnim principima – već “poziv” da se kroz umjetnost i iz umjetnosti organizuje posve nova životna praksa: Birger naglašava da, poput esteticizma,<sup>297</sup> avangarde odbacuju postulate racionalno uređene građanske svakodnevnice. Avangardni pokušaji “stvaranja” novih oblika životne prakse mogu se smatrati spojem umjetničkog djelovanja i političkog projekta globalne emancipacije (moderni projekat), te se u njima mogu “prepoznati” utopijske tendencije.

Subverzivne djelatnosti evropske avangarde temelje se na suštinskoj transformaciji kategorije umjetničkog djela što ostvaruju kroz koncept “manifestacije”<sup>298</sup> – u izvođačkom i konceptualnom smislu riječi. Tako, Dišanov *redimejd* nije djelo nego manifestacija koncepta, koja svoj smisao i značenje dobiva u odnosu na određeni društveno-istorijski kontekst i određene uslove.<sup>299</sup> Redimejd destabilizuje i razotkriva paradigme institucije umjetnosti: s jedne strane, kao industrijski proizveden objekat, on demonstrira krhkost kategorije individualnog kreativnog stvaranja pojedinca – genija; s druge, na osnovu “dobivenog” statusa umjetničkog djela i vrijednosti koju mu osigurava potpis umjetnika demijurga,<sup>300</sup> on razotkriva tržišni karakter institucije umjetnosti, te negira njenu (samo)proklamovanu autonomnost i izuzetost iz životne prakse i poretka društvenih odnosa. Specifična društveno-istorijska situiranost Dišanovog redimejda, kao oblika provokacije, je ono što mu daje smisao i na čemu se bazira njegov subverzivni karakter. Iako se avangardne “manifestacije” nisu nužno sadržajno manifestovale kao eksplicitni *politički* iskazi, one su, kao oblici antagonizma spram postojećih oblika života i umjetnosti, svakako imale *politički* karakter.

U prvim dekadama 20. vijeka većina anglofonih historičara umjetnosti je u svojim tekstovima ignorisala termin avangarda, označavajući “avangardnu” umjetnost pojmovima “moderna umjetnost” ili “moderne tendencije u umjetnosti” ili “moderne interpretacije”, te su svim silama pokušavali da je distanciraju od revolucionarne političke ljevice (boljševizma, anarhizma, socijalizma). U Grimbergovoj interpretaciji – u njegovom kulturnom tekstu “Avangarda i kič” (1939) – termin avangarda postaje označitelj buržoaske kulture,

---

<sup>296</sup> Ibid.

<sup>297</sup> Upravo s esteticizmom dolazi do “odbacivanja” svake “životne” referentne tačke, “a samo umetnost...potpuno odvojena od (loše) životne prakse postojećeg društva, može da postane središte oko kojeg se može organizovati nova životna praksa” (Birger, Peter, *Teorija avangarde*, op. cit. 76).

<sup>298</sup> Ibid., 78.

<sup>299</sup> Prema: Ibid., 77–81.

<sup>300</sup> Potpis potvrđuje djelo kao neponovljivo i jedinstveno.

kapitalističke demokratije i individualizma. On pojam u potpunosti odvaja od revolucionarnih i radikalnih konotacija koje mu historijski “pripadaju”, te stvarajući novi označitelj, “uspostavlja” konceptualni okvir nove progresivne, dinamične, slobodne kulture Zapada. Grinberg začetke “avangardne kulture” vezuje isključivo za buržoasko društvo, te odvaja umjetničku avangardu od svakog revolucionarnog djelovanja: avangardu vidi kao umjetničke prakse koje su, u svojim naporima da se odvoje od društva, u jednom trenutku zaista odbacile buržoaski poredak, ali i sve revolucionarne političke pretenzije.<sup>301</sup> U konačnici, Grinberg konstatuje, avangarda je zapravo “disidentski ogranak srednje klase”<sup>302</sup> koji je, iz ekonomske potrebe, ipak ostao neraskidivo vezan za “bogate i kultivisane”.<sup>303</sup>

Avangardni umjetnik, proglašava Grinberg, povučen i izoliran iz društva, “izdiže” svoju umjetnost od sadržaja i značenja imanentnih zajedničkom iskustvu/životnoj praksi. Njegov interes je “ekspresija apsolutnog”<sup>304</sup> koja se manifestuje isključivo kroz estetsko: na taj način umjetnost je oslobođena od svih potencijalnih protivrječnosti i unutrašnjih kontradiktornosti. Greenberg navodi:

Avangardni pjesnik ili umjetnik pokušava u praksi da oponaša Boga stvarajući nešto vrijedno isključivo u odnosu na sebe ili svoje inherentne vrijednosti, na način na koji je vrijedna priroda; na način na koji je pejzaž – a ne njegova slika – estetski vrijedan; nešto *dato*, osamostaljeno od značenja, sličnosti ili originala. Značenje treba da se do te mjere rastvori u formi da umjetničko ili književno djelo ne može u cijelosti ili djelomično biti redukovano na ništa osim na samog sebe.<sup>305</sup>

Grinbergovo preoznačavanje pojma, kao i cjelokupne avangardne prakse, uspješni je pokušaj njene institucionalizacije i kanonizacije od strane hegemonih zapadnih društvenih paradigmi.

Pozivajući se na Benjaminovo zapažanje da vladajući diskursi ispoljavaju “sklonost” da prisvoje “pravo” na “prošlost” koju potom modifikuju po vlastitom nahođenju, Hajszen (Andreas Huyssen) primjećuje da je, u drugoj polovici 20. vijeka, anti-tradicijski orijentisana historijska avangarda “postala” dio institucionalizovanog umjetničkog naslijeđa Zapada. U skladu sa dominantnom zapadnom tendencijom masovne depolitizacije umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata, proces institucionalizacije iniciran je akademskim interpretacijama avangardnih praksi (kao i akademskim interpretacijama cjelokupne umjetnosti modernizma),

---

<sup>301</sup> Prema: Wood, Paul, “Modernism and the Idea of the Avant-Garde”, op. cit. 221–222.

<sup>302</sup> Ibid., 222.

<sup>303</sup> Greenberg, Clement, “Avant-Garde and Kitsch”, op. cit. 5.

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> “The avant-garde poet or artist tries in effect to imitate God by creating something valid solely on its own terms, in the way nature itself is valid, in the way a landscape – not its picture – is aesthetically valid; something given, increate, independent of meanings, similar or originals. Content is to be dissolved so completely into form that the work of art or literature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself” (Ibid., 6).

u čemu je svakako presudnu ulogu imao Grinbergov esej “Avangarda i kič”. Grinbergova rekonceptualizacija avangarde “presjekla” je ključnu vezu između avangardne umjetničke produkcije i masovne (“niske”) kulture/života, što, posljedično, negira i primarnu avangardnu aspiraciju integrisanja umjetnosti i života u cilju stvaranja nove životne prakse. Tako je avangardna umjetnost akademizacijom poistovječena sa elitističkom “visokom” kulturom – autonomnim poljem izoliranim od svake političke djelatnosti i svakodnevne životne prakse. U kontekstu kapitalističkog Zapada, avangarde su depolitizovane; u socijalističkom SSSRu ugušene su pod Staljinovom diktaturom, da bi potom, u oba slučaja, bile institucionalizovane kao dio buržoaske kulturalne produkcije.<sup>306</sup> Ukratko, od trenutka kada su se, tridesetih godina 20. vijeka, istorijske avangarde dezintegrisale – bilo uspostavom doktrinarnog socijalističkog realizma u SSSRu, ili pod pritiskom Hilterove političke, a zatim i vojne ekspanzije – pojam avangarde je izgubio karakterističnu političku dimenziju.<sup>307</sup>

Grinbergova aproprijacija termina pacifikovala je revolucionarni avangardni duh: u novom kontekstu, poistovječen sa buržoaskim istorijskim naslijeđem – “društveno neopterećenim” apolitičkim oblikom oficijalne “visoke” kulture Zapada<sup>308</sup> – pojam je prvo redukovan na formalne inovacije, potom stilske odrednice, te konačno, u zadnjim desetljećima 20. vijeka, na žanr *političke umjetnosti*, čak i kad je ona, u vidu projekata, sponzorirana od strane državnih institucija i/ili korporacija.

Međutim, upravo je institucionalizacija i kanonizacija avangardnih praksi “politizacija” umjetnosti koja reflektuje duboku ideološku podjeljenost različitih diskursa vremena. Apstraktna umjetnost, koja je u svojoj potrazi za “apsolutnim” izdvojena od svakog društvenog djelovanja, lišena svakog sadržaja i ideološkog naboja, uspostavlja se kao umjetnički diskurs slobodnog, demokratskog društva: ona odražava i simbolizira kapitalistički društveni poredak – “umjereni” Centar – koji se suprotstavlja svojim ideološki raznolikim “ekstremnim i radikalnim” protivnicima. Lijevo orijentisani komunizam,

---

<sup>306</sup> Iako je neosporno da su avangarde nastale unutar buržoaskog društva, one su se pojavile kao subverzivna negacija tog društva.

<sup>307</sup> Prema: Huyssen, Andreas, “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, op. cit. 3–16; Integracija umjetnosti i života, te stvaranje nove životne prakse kroz umjetnost bile su osnovne premise istorijske avangarde.

<sup>308</sup> Krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina 20. vijeka, Muzej moderne umjetnosti u Nju Jorku (MOMA) doprinosi institucionalizaciji avangardnih umjetničkih praksi i neutralizaciji njenih revolucionarnih konotacija: “MOMA je spasila avangardu od komunizma, odnosno, ekstremizma” (Wood, Paul, “Modernism and the Idea of the Avant-Garde”, op. cit. 220).

socijalizam i anarhizam poistovjećeni su sa desničarski orijentisanim fašizmom i nacizmom: kao totalitarni režimi oni su radikalna suprotnost slobodnoj zapadnoj demokratiji.<sup>309</sup>

### 1.3.2.2 Politički potencijal neoavangarde

Pedesetih godina 20. vijeka Debor se osvrće na inherentno eksploatatorsku prirodu buržoaskog društva:

Jedna od kontradikcija buržoaskog društva u opadanju je ta da se ono, iako poštuje apstraktni princip intelektualnog i umjetničkog stvaralaštva, opire stvarnim aktualizacijama tog stvaralaštva kada se pojave, a zatim ih iskorištava. To je zato što ovo društvo treba, među određenom manjinom, održavati određeni stepen kritičkog i eksperimentalnog istraživanja, ali se treba pobrinuti da kanališe ove aktivnost kroz strogo odvojene utilitarne discipline i otkloni svaku temeljitu kritiku i eksperimentisanje.<sup>310</sup>

Pokreti neoavangarde – usmjereni protiv univerzalizirajuće logike megakulture modernizma nakon Drugog svjetskog rata i njene hegemonije ideologije (koja se sprovodila kroz ekonomsku, a time i kulturalnu i društvenu ekspanziju) – primjenjuju u svojim djelatnostima subverzivne strategije istorijske avangarde. Birger, međutim, primjećuje da se ista vrsta provokacije ne može ponavljati više puta, jer upravo u ponavljanju leži mogućnost njenog prisvajanja i kooptacije od strane umjetničkog tržišta. Njegov stav je da su efekti umjetničkih pokušaja neoavangardnih pokreta posve drugačiji od onih koji su postizale istorijske avangarde.

Kad danas neki umetnik na izložbu pošalje čunak, time nipošto nije postignut intenzitet protesta koji je imao Dišan šaljući svoj ready-made. Naprotiv: dok je Dišanova *Fontana* trebalo da uništi instituciju umetnosti (sa njenim osobenim organizacionim oblicima, kao što su muzej i izložba), ‘delo’ neoavangardnog umetnika moglo bi se naći u muzeju. A time je avangardni protest preokrenut u svoju suprotnost.<sup>311</sup>

---

<sup>309</sup> Prema: Ibid.

<sup>310</sup> “One of the contradictions of the bourgeoisie in its period of decline is that while it respects the abstract principle of intellectual and artistic creation, it resists actual creations when they first appear, then eventually exploits them. This is because it needs to maintain a certain degree of criticality and experimental research among a minority, but must take care to channel this activity into narrowly compartmentalized utilitarian disciplines and avert any holistic critique and experimentation” (Debord, Guy, “Revolution and Counter-revolution in Modern Culture”, *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, 1957, < <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html> >, 22.07.2011.).

<sup>311</sup> Birger, Peter, *Teorija avangarde*, op. cit. 51.



On dalje navodi:

Ako danas neki umetnik potpiše i izloži čunak, time on nipošto više ne denuncira umetničko tržište nego mu se prilagođava; on ne destruiše predstavu o individualnom stvaranju, nego je potvrđuje.<sup>312</sup>

Upravo je sposobnost umjetničkog tržišta da prisvoji, prilagodi i transformiše subverzivne umjetničke strategije ujedno i sposobnost da pacifikuje njihovu potencijalnu *političnost*. Kroz umjetničke iskaze manifestovano *političko*, na ovaj se način prilagođava kapitalističkoj tržišnoj logici. Tržišna logika “svijeta umjetnosti” omogućila je prisvajanje onih avangardnih postupka koji su inicijalno imali “antiumjetničku nameru”.<sup>313</sup> Birger insistira na tome da je pokušaj istorijskih avangardi propao: umjetnost nije uvedena u životnu praksu na način na koji su težili avangardisti – kao stvaranje nove integrisane umjetničko-životne sfere.<sup>314</sup> Paradoksalno je, međutim, da je institucija umjetnosti nastavila da “postoji” kao izdvojena društvena sfera, iako je u potpunosti integrisana u “životnu praksu” kapitalističkog društvenog ustrojstva.

Stoga se, smatra Birger, neoavangardni pokušaji revitalizacije avangardnih strategija moraju smatrati neuspjelim: avangardne strategije su u međuvremenu dobile status legitimnih umjetničkih postupaka ili čak djela.<sup>315</sup> Njihovo ponavljanje stoga je čin regresije, nikako subverzije ili kritike: “neoavangarda institucionalizuje avangardu kao umetnost i time poriče genuine avangardne intencije”.<sup>316</sup> Birger ovdje govori o društvenoj “pozicioniranosti” i statusu umjetničkog djela, o njegovoj društvenoj (ne)djelotvornosti, o njegovim (ne)efektima u životnoj praksi, a ne o intencijama umjetnika, ma kako subverzivne ove intencije bile. S obzirom na to da je kooptacijom avangardnih strategija subverzivni potencijal neoavangardne umjetnosti u velikoj mjeri pacifikovan (pogotovo krajem šezdesetih godina) može se reći da je, iz Birgerove vizure, neoavangarda ograničena paradigmom umjetnosti građanskog društva.<sup>317</sup>

---

<sup>312</sup> Ibid., 81.

<sup>313</sup> Ibid., 89; Ovi postupci bili su *antiumjetnički* u svom nastojanju, ne da destruišu umjetnost kao takvu, već da negiraju i razore instituciju umjetnosti u postojećem obliku.

<sup>314</sup> Prema: Ibid., 90.

<sup>315</sup> Tako, Birger navodi da određene neoavangardne subverzivne djelatnosti – poput npr. fluksusa – nikada ne mogu “doseći protestnu vrednost dadaističkih manifestacija, i to nezavisno od toga što mogu biti savršenije planirane i izvedene” (Ibid., 91). Kategorija avangardnog djela je kategorija uspostavljena (ili nametnuta) kasnije, sa određene istorijske distance, kao posljedica tržišnog prisvajanja i kooptacije avangardnog “modela” djelovanja. Posljedično, avangardne “manifestacije”, u konceptualnom smislu riječi, dobivaju status robe na tržištu, te gube svoj subverzivni potencijal.

<sup>316</sup> Ibid.

<sup>317</sup> Prema: Ibid., 92.

Autori poput Buhloha (Benjamin Buchloh) navode da se ciljevi i djelotvornost neoavangardnih umjetničkih praksi nikako ne mogu procijenjivati, kako to čini Birger, isključivo u odnosu na neupitni autoritet istorijske avangarde, naspram koje, prema Birgeru, neoavangardni pokušaji (p)ostaju blijedi, neautentični derivativi: neuspjeh avangardnih pokušaja da unište instituciju umjetnosti građanskog društva nikako ne podrazumijeva i neuspjeh svih konsekventnih umjetničkih pokušaja koji se odvijaju pod sasvim drugačijim društveno-istorijskim okolnostima. Iako Buhloh prihvata Birgerovu tezu da se istorijske avangarde moraju diferencirati od svojih prethodnika iz 19. vijeka i neoavangardi nakon 1945. godine, on Birgerovu konceptualizaciju avangarde (isključivo u periodu od 1915. do 1925.) smatra donekle uproštenom, ako ne i naivnom: Birger unifikuje i zanemaruje protivrječnosti i razlike istorijske avangarde, redukujući raznorodne umjetničko-političke tendencije na zajednički “nazivnik” i podvrgavajući ih “jednodimenzionalnoj” teoretskoj kategorizaciji. S jedne strane, ograničavanje avangardnih djelovanja na kratak vremenski okvir Buhloh smatra neprihvatljivim (umjetnička praksa Džona Hartfilda/John Heartfield, na primjer, bila je jednako avangardna 1939. godine kao i u vrijeme njegove afilijacije za Berlin Dadom); s druge strane, Birgerovo svođenje avangardnih djelovanja isključivo na jedinstven umjetničko-politički cilj/zadatak – razotkrivanje lažne autonomije društveno nesvršishodne institucije umjetnosti u građanskom društvu i njeno prevazilaženje – Buhloh smatra apsurdnim.<sup>318</sup> Nadalje, napominje da su neoavangardni umjetnici pedesetih i šezdesetih godina 20. vijeka, ne samo problematizovali i negirali instituciju umjetnosti, već su dovodili u pitanje i legitimitet svakog pokušaja institucionalizacije svakog estetičkog diskursa.<sup>319</sup> Također, neoavangardne pokušaje subverzije treba sagledavati kroz društveno-istorijski kontekst njihovog postojanja, odnosno, u odnosu na dominantne ideološke i umjetničke paradigme perioda nakon Drugog svjetskog rata. Prema Buhlohu, kontekstualni okvir neoavangardnih djelovanja više nije megakultura modernizma između dva rata, a “ideološki horizont”<sup>320</sup> nisu nacionalne buržoaske države – uporišta buržoaske ideologije i buržoaskog subjektiviteta (otjelovljenog u ideji razumnog muškarca, bijelca) – već megakultura poznog modernizma i viskog modernizma kao njegove umjetničke manifestacije (koji svoj vrhunac doseže u apstraktnom ekspresionizmu). Istorijske avangarde težile su stvaranju

---

<sup>318</sup> “Does Bürger seriously believe that it was John Heartfield's primary concern in 1939 to ‘destroy art as an institution set off from the praxis of life?’” (Buchloh, Benjamin, H.D., “Theorizing the Avant-Garde”, *Art in America* 72, no. 10 (November 1984), 19).

<sup>319</sup> Prema: Ibid.

<sup>320</sup> Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umjetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 73.

internacionalnog “antigradanskog, odnosno proleterskog javnog prostora”,<sup>321</sup> koji bi bio protivteža hegemoniji zatvorenih buržoaskih nacionalnih država, pa stoga i samom konceptu nacionalnosti; nakon Drugog svjetskog rata, međutim, modernizam više nije megakultura utemeljena u pojedinačnim nacionalnim državama i njihovim strukturama, te se, imajući u vidu transformacije koje trpi, može govoriti o nastanku nove “internacionalne” formacije – “buržoaskom društvu bez države”.<sup>322</sup> Buhloh primjećuje da se u kontekstu neoavangardnih djelovanja “internacionalni stil pomjerio (vjerojatno već sa apstraktnim ekspresionizmom) prema modelu kulturalne proizvodnje koja svoje utemeljenje nalazi u ekonomskim strukturama naprednog globalnog korporativnog kapitalizma koji je definitivno napustio uslove za stvaranje tradicionalnih identitetskih formacija koji su mu prethodile”.<sup>323</sup> Stoga, političko-umjetničke prakse ovog perioda ne mogu biti usmjerene ka kulturalnom i društvenom internacionalizmu, već se moraju pozicionirati u odnosu na model globalne hegemonije kulturalne industrije. Buhloh, također, navodi da, za razliku od raznorodne kulturalne klime između dva rata, umjetnost pedesetih i šezdesetih godina sve više određuje hegemoni oblik isključivanja karakterističan za ponašanje konkurentnih korporativnih struktura, koji se bazira na borbi za ekonomsku i političku prevlast.<sup>324</sup> Stoga je, društveno okruženje u kojima se javljaju pokreti neoavangarde okruženje u kojem se postepeno nagovještava buduća ekspanzija postindustrijskog globalnog kapitalizma.

Neoavangarde se pojavljuju u okruženju u kojem dominira umjetnost visokog modernizma – kulturalno otjelovljenje hladnoratovske kapitalističke ideologije – koja je, jednako kao i kulturalna klima i umjetničko-ideološki kontekst u periodu nakon Drugog svjetskog rata, u velikoj mjeri oblikovana Grinbergovom rekonceptualizacijom avangarde. Njegov koncept konačno je “pomirio” inherentnu tenziju između dva lica moderne umjetnosti – stremljenje ka univerzalnom i sklonost eksperimentima – te je, u ovom specifičnom istorijskom trenutku, bio ideološki usaglašen sa percepcijom poslijeratne progresivne kulture Zapada. Također, Grinbergova “preoznačena avangarda”, do “revizije” pojma u evropskom univerzitetskom kontekstu šezdesetih godina, retroaktivno je označavala cijelokupni period umjetnosti od romantizma do visokog modernizma nakon Drugog svjetskog rata.<sup>325</sup>

---

<sup>321</sup> Ibid.

<sup>322</sup> Hegel u Buchloh, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/ London, England, 2000, xviii.

<sup>323</sup> Prema: Ibid., xxi.

<sup>324</sup> Prema: Ibid., xviii.

<sup>325</sup> Prema: Wood, Paul, “Modernism and the Idea of the Avant-Garde”, op. cit. 222.

Grinberg koncipira umjetnost kao zatvorenu sferu koja poštuje isključivo zakonitosti i obrasce određene “discipline”: umjetnik se okreće mediju u kome stvara i zatvara se u njegove okvire. Medij, tako, postaje sadržaj i tema umjetnosti, uslov njene “čistoće” (engl. “purity”)<sup>326</sup> i inheretno apstraktne prirode (što je posebno evidentno u slikarstvu i muzici). Suština umjetnosti modernizma je utilizacija karakterističnih principa i specifičnosti određenog medija/discipline u cilju njegove/njene samokritike. Ova samokritika, međutim, nije autosubverzija, već suštinska komponenta kontinuiranog napretka i historijski neumoljivog i izvjesnog umjetničkog “razvoja”: samokritika ima zadatak da dodatno “učvsti” položaj date discipline i verifikuje domen njene “nadležnosti” (engl. “area of competence”).<sup>327</sup> Grinberg navodi da je osnovna karakteristika megakulture modernizma upravo samokritika koja se, iako proizilazi iz kritičkih tendencija prosvjetiteljstva, nikako ne može sa njima poistovijetiti: kritika prosvjetiteljstva kritika je koja dolazi “izvana”, dok modernizam kritikuje “iznutra”, koristeći u tom procesu elemente i procedure konstitutivne predmetu kritike.<sup>328</sup>

Prema Grinbergu, autonomna, “bezinteresna” sfera “visoke” umjetnosti suprotstavlja se raznorodnim oblicima popularne kulture koji zadovoljavaju potrošački mentalitet masa. Ovaj novi kulturalni fenomen “umjetnosti za mase” Grinberg naziva kič (njem. *Kitsch*):<sup>329</sup> kič se, međutim, ne poistovjećuje isključivo sa oblicima popularne kulture, već i sa akademizovanim “ostacima” visoke umjetnosti. “Svaki oblik akademizma je kič”,<sup>330</sup> tvrdi Grinberg: na nekim mjestima on čak postaje oblik oficijalne kulture. Kič premošćuje jaz umjetnosti i života, on svoje utemeljenje nalazi u imitaciji prirode, u narativu na kojem se bazira, on ne iziskuje napor, već pruža trenutno zadovoljstvo gledanja. Ova pojava je očita u umjetnosti Trećeg Rajha ili u ruskom socijalnom ili socijalističkom realizmu: totalitarni

---

<sup>326</sup> Greenberg, Clement, “Avant-Garde and Kitsch”, op. cit. 7.

<sup>327</sup> Greenberg, Clement, “Modernist Painting” in Charles Harrison, Paul Wood (eds.) *Art in Theory 1900–1990: An Antology of Changing Ideas*, op. cit. 755; Danto, Arthur C., “Introduction: Modern, Postmodern and Contemporary”, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997, 7.

<sup>328</sup> Ovakva vrsta kritike pojavljuje se prvo u domenu filozofije (sa Kantom). Krajem 19. vijeka zahtijev za samokritičkom evaluacijom “prenosi” se na sve domene ljudske aktivnosti (Prema: Greenberg, Clement, “Modernist Painting”, op. cit. 754–756).

<sup>329</sup> Kič je proizvod industrijske revolucije – to je oblik komercijalizovane kulturalne produkcije namijenjene onima koji kroz promjenu društvenog statusa, prouzrokovanu masovnom urbanizacijom i opismenjavanjem, zahtijevaju zadovoljenje vlastitih kulturalnih potreba. Grinberg ovu novu društvenu kategoriju poistovjećuje sa bivšim seljacima koji postaju proleterska klasa ili sitnom buržoazijom, koja prelazi iz sela u gradove. Oni, naseljavajući urbane sredine, gube interes za folk kulturu, te stvaraju potrebu za vlastitom kulturom. Kič prisvaja odbačene oblike visoke kulture, on je mehanički, akademizovan, on mijenja stilove, pojavljuju se na svakom koraku, evocira lažne senzacije, njegova konzumacija ne zahtijeva vrijeme i kontemplaciju. On – proizvod zapadne industrijalizacije – prekoračuje geografske i nacionalne granice (Prema: Greenberg, Clement, “Avant-Garde and Kitsch”, op. cit. 9–12).

<sup>330</sup> *Ibid.*, 11.

režimi teže integrisanju masa, oni masi povlađuju, degradirajući kulturu i spuštajući je na njen nivo – kič za Grinberga omogućava diktatoru da bude bliži “duši” naroda,<sup>331</sup> što ga čini politički motivisanom kulturalnom manifestacijom. S druge strane, kič kao oblik popularne kulture (u Grinbergovom smislu riječi), odgovor je tržišta na zahtjev za novim kulturalnim oblicima; on je produkt kapitalističkog nagona za samoodržanjem, te stoga, nikako neovisan od uslova tržišne ekonomije. Kič je, u ovom slučaju, efekat političke djelatnosti. Istovremeno, kič podriva društvo koje ga je proizvelo – kič je prijetnja “visokoj” kulturi, te su efekti kiča politički efekti. Međutim, Grinberg zastupa tezu da je autonomna, “bezinteresna” umjetnost modernizma jedini istinski oblik kulture očišćen od svih elemenata spoljašnjeg svijeta i kao takav potpuno politički nemotivisan.

“Visoka” umjetnost modernizma – prema Grinbergu, najnapredniji stadij istorijskog umjetničkog razvoja – mogla je tako nesmetano težiti univerzalnim vrijednostima “estetskog kvaliteta i izvrsnosti kao umjetničkog cilja po sebi i za sebe”.<sup>332</sup> Transcendentalne vrijednosti i “kvalitet” “svojtveni” su sferi estetskog koja – kako Grinberg navodi, pozivajući se na Kanta – “prekoračuje” sve društvene i moralne zahtijeve. Istinsko estetsko može se iskusiti isključivo kroz jedinstveno (individualno, personalno) umjetničko “iskustvo”/doživljaj (engl. “*experience*”).<sup>333</sup> Grinbergova paradigma naglašava važnost formalnih principa umjetnosti: isključivo kontemplacija “čistih” formalnih elemenata, svojstvenih određenom mediju, može voditi “čistom”, individualnom, transcendentalnom estetskom iskustvu. Kontemplacija formalnih komponenti, isključuje svaku distrakciju u vidu referenci pojavnog svijeta, koje impliciraju približavanje “visoke” umjetnosti i kiča.<sup>334</sup> Slikarstvo visokog modernizma ne uspostavlja odnose sa svijetom izvan materijalnog tijela slike; estetsko iskustvo i kvalitet zavise isključivo od internih odnosa uspostavljenih unutar umjetničkog djela. Slika je entitet za sebe i po sebi, samodostatna, nezavisna od svijeta i okolnosti koji je okružuju.<sup>335</sup>

Umjetnost apstraktnog ekspresionizma paradigmatički je model visokog modernizma i autonomije umjetnosti: ona sučeljava načelo ekspresije (kao manifestaciju individualnog,

---

<sup>331</sup> Prema: Ibid., 14–19.

<sup>332</sup> “Modernist with a capital M is defined by the ‘simple’ aspiration to quality, to aesthetic value and excellence for its own sake, as an end in itself. Art for art’s sake...nothing else” (Greenberg “Modern and Post-Modern” u Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, IconEdition An Imprint of HarperCollinsPublishers, NewYork, 1996, 2). Grinberg, međutim, ne determiniše značenje kvaliteta, niti precizira kako se veza između kvaliteta, autonomije i “čistote” ostvaruje.

<sup>333</sup> Ibid., 3.

<sup>334</sup> Prema: Ibid., 1–3, 7; Greenberg, Clement, “Modernist Painting”, op. cit. 755; Grinberg je posebno prezirao pop art zbog njegovih eksplicitnih referenci na popularnu kulturu: vodeća premisa pop arta bilo je razaranje granica “visoke” i masovne kulture.

<sup>335</sup> Prema: Fried, Michael, “Art and Objecthood”, *Artforum*, Summer 1967, 15, 19–20.

intuitivnog izražavanja) i načelo apstrakcije (kao manifestaciju spiritualnog).<sup>336</sup> Ovim pristupom njeguje se umjetnički formalizam, te u potpunosti negira društvena i politička dimenzija same umjetnosti: prevlast estetskog nad *političkim* je “prevlast” univerzalnog nad profanim, individualnog nad kolektivnim. Estetsko, oslobođeno tereta *političkog*, manifestuje se kroz samodostatnost i autoreferencijalnost umjetničkog djela: ono je kreativni proizvod individualnog stvaraoca – trend koji se nastavlja još od pojave romantizma – koji ne podliježe nikakvom kritičkom, racionalnom prosuđivanju.<sup>337</sup> Estetsko u ovom slučaju zastupa individualno, slobodu izražavanja i imaginacije: umjetnost, tako, njeguje princip radikalne individualnosti – “centralni ideološki totem”<sup>338</sup> kapitalističke demokratije.

Čarls Harison (Charles Harrison) smatra da se modernizam nakon Drugog svjetskog rata ne može smatrati homogenom kulturom, niti zaokruženim projektom, te avangarde smatra njegovim inherentnim snagama. Tvrdi da unutar modernizma ovog doba postoje dva paralelna toka, dva inherentna “glasa”: prvi je “glas” autonomne, elitne, “visoke” modernističke kulture, čija je paradigmatička figura kreativni autor-stvaralac; drugi je “glas” neoavangarde, kao kritičke i ekscenčne prakse – glas nastao na margini, nasuprot dominantnom visokom modernizmu. U prvom slučaju, umjetnost se poima kao individualna, spontana, intuitivna ekspresija osjećanja i unutrašnjih “stanja” umjetnika: princip kreativnosti postaje ultimativna referentna tačka, a djelo, kao odraz umjetnikove ličnosti, posreduje univerzalne ideje i vrijednosti. Dominantne kategorije ovog diskursa (o) umjetnosti – “spiritualnost” i “kvalitet” – oslobađaju kreativnu djelatnost umjetnika-stvaraoca od svake potencijalno kritičke aktivnosti (osim one koje je posvećena formalnoj analizi djela), te posljedično, i od svake mogućnosti promišljanja životne prakse i poretka društvenih odnosa. Iz vizure “prvog glasa” “vrednost umjetnosti leži u njenoj bezinteresnosti, njenoj spiritualnosti i nezainteresovanosti za jezik”<sup>339</sup> – jezik se u ovom slučaju poima kao kritički medij, poveznica sa spoljašnjim svijetom. “Drugi glas”, kritički glas modernizma, osporava univerzalnost i samorazumljivost kategorija “prvog glasa”, te ih prepoznaje kao kulturološki i ideološki uslovljene i utemeljene u dominantnom poretku odnosa moći: kategorije

---

<sup>336</sup> Važno je napomenuti da je depolitizacija visokog modernizma u umjetnosti karakteristična za američki kulturalni kontekst, te da su njegovi evropski oblici (enformel, lirska apstrakcija) ostali dosljedni svom ljevičarskom, antiburžoaskom stavu (Prema: Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umjetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 78).

<sup>337</sup> Umjetničko djelo apstraktnog ekspresionizma npr. predočava se gledaocu kao samorazumljiva slika koju on “konzumira” prepuštajući se čulnim efektima djela (Prema: Šuvaković, Miško, *Diskurzivna Analiza: Prestupi i/ili pristupi ‘diskurzivne analize’ filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umjetnosti i kulture*, op. cit. 445).

<sup>338</sup> Wood, Paul, “Modernism and the Idea of the Avant-Garde”, op. cit. 221.

<sup>339</sup> Harrison, Charles, *A Kind of Context, Essays on Art & Language*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 2001, 6.

spontanosti, ekspresije i autonomije nisu, stoga, manifestacije same Prirode, već “retorike” određene kulture.<sup>340</sup> “Iz perspektive drugog glasa...zahtev za bezinteresnošću jeste forma nedopustive naturalizacije aktualnih interesa.”<sup>341</sup>

Odvajanjem “kreativnog” od “kritičkog” eliminiše se mogućnost umjetničkog preispitivanja životne prakse i društvenih okolnosti, te dominantnih vrijednosti koje nameće zapadna hladnoratovska kultura.

Zapadni poslijeratni kontekst karakteriše liberalizacija društva koja se manifestovala ne samo kroz dominaciju potrošačke i masovne kulture, već i u novim supkulturalnim pokretima koji su promovisali različite nekonvencionalne oblike ponašanja. Ova potrošačka, hladnoratovska klima u kojoj se razvijaju kritička teorija, *Nove ljevice* i teorija informacija, svakako je bila pogodno tlo za začetak novih umjetničkih pokreta koji su težili redefinisanju same umjetnosti i njenom širenju u domene urbanizma, dizajna, političke borbe, u područja duhovnog i sfere teorijskog,<sup>342</sup> te korijenitim društvenim promjenama. Neoavangardne prakse su, po uzoru na avangardne prethodnike, pokušale ostvariti “živi kontakt s društvenom realnošću”, bez obzira na način na koji se ovaj “osvešteni kritički odnos prema društvu” manifestovao.<sup>343</sup> Ovi pokreti aktivni su u svojim težnjama da nekonvencionalnim umjetničkim praksama uzdrmaju samo društveno tijelo, te iniciraju korijenite/revolucionarne socijalne promjene. Debor proklamuje:

Prije svega, mi mislimo da svijet mora biti promijenjen. Želimo potpuno oslobođenje društva i života u kojem smo zarobljeni. Znamo da je, kroz odgovarajuće akcije, takva promjena moguća. Naša briga je odgovarajuća upotreba određenih sredstava djelovanja i pronalazak novih, sredstava koji su prepoznatljivija u domenu kulture i običaja, a koja, sa svim revolucionarnim promjenama moraju biti u međusobnoj vezi.<sup>344</sup>

Neoavangarde se, dakle, mogu definisati kao kritičke i ekscesne prakse u okviru dominantne modernističke kulture: sačinjene od relativno autonomnih pokreta, one s “visokim i kasnim modernizmom tvore kompleksnu sliku estetičkih, umjetničkih i ideoloških oblika, rješenja,

---

<sup>340</sup> Prema: Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 75–76.

<sup>341</sup> Harrison, Charles, *A Kind of Context, Essays on Art & Language*, op. cit. 6.

<sup>342</sup> Prema: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, op. cit. 402.

<sup>343</sup> Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 222.

<sup>344</sup> “FIRST OF ALL, we think the world must be changed. We want the most liberating change of the society and life in which we find ourselves confined. We know that such a change is possible through appropriate actions. Our specific concern is the use of certain means of action and the discovery of new ones, means which are more easily recognizable in the domain of culture and customs, but which must be applied in interrelation with all revolutionary changes” (Debord, Guy, “Revolution and Counter-revolution in Modern Culture”, op. cit.).

zamisli i projekata modernosti”,<sup>345</sup> a njihove subverzivne strategije poprimaju nova politička značenja. Neoavangarde se pojavljuju u vrijeme kada dolazi do ultimativne krize larpurlartizma: kada su svi njegovi formalni eksperimenti iscrpljeni. To je, također, vrijeme koje dovodi u pitanje legitimnost svih velikih utopijskih projekata. Umjetnost modernizma može se, tako, razmatrati kao dijalektički odnos dvije struje ili njihovo nadmetanje za prevlast: “*prevlast estetike nad politikom, odnosno politike nad estetikom*”.<sup>346</sup> Teoretizacije Žaka Ransijera, kojima ću se posvetiti kasnije, demonstrirati će inherentnu povezanost i uzajamnu uslovljenost ove dvije kategorije.

Vrhunac neoavangardnih pokreta ostvaruje se tokom revolucionarne šezdesetasmaške pobune kojom se i završava. Može se reći da 1968. obilježava kraj projektivno-emancipacijskog projekta raznorodnih društvenih pokreta i umjetničko-političkih napora: ova godina obilježava kraj utopijskih stremljenja koje su obilježile 18., 19. i prvu polovinu 20. vijeka.<sup>347</sup> Neoavangarda nije uspjela ostvariti radikalne promjene društva kroz umjetnost,<sup>348</sup> a njeni eskperimenti integrisani su u dominantna umjetnička kretanja u postavangardnom vremenu koje slijedi. U veoma kratkom roku, subverzivne umjetničke strategije (poput situacija, instalacija, akcija, hepeninga, performansa itd.) postaju opšteprihvaćene metode u umjetnosti,<sup>349</sup> te, moglo bi se cinično reći, dodatno proširuju njeno tržište. S obzirom na to da ova djela/prakse nisu, na formalnom nivou, posjedovala “inherentno” umjetničke karakteristike (estetski usaglašene sa dominantnom doktrinom visokog modernizma), stvorena je atmosfera (diskurs o umjetnosti) koji je identifikovao i interpretirao ove raznorodne “neumjetničke” metode kao umjetnost: sve je dakle, u formalnom smislu, a uz filozofsko-teorijsku podršku diskursa (o) umjetnosti, moglo biti (postati) umjetnost. U ovom kontekstu treba razmatrati i kasniju Dantoovu tezu o “kraju umjetnosti”,<sup>350</sup> odnosno, o “post-istorijskoj umjetnosti” (engl. “*post-historical art*”)<sup>351</sup> koja, suštinski, deklariše kraj njenog [umjetničkog] političkog mandata utemeljenog u velikoj metanaraciji modernizma, odnosno, kraj njene uloge u procesima društvene emancipacije.

---

<sup>345</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, op. cit. 402.

<sup>346</sup> Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 76.

<sup>347</sup> Prema: Ibid., 32.

<sup>348</sup> Prema: Šuvaković, Miško, *Diskurzivna Analiza: Prestupi i/ili pristupi ‘diskurzivne analize’ filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, op. cit. 445.

<sup>349</sup> Prema: Ibid.

<sup>350</sup> Danto, Arthur C., “Introduction: Modern, Postmodern and Contemporary”, op. cit. 14.

<sup>351</sup> Ibid., 12.



Kako, dakle, procijeniti prirodu “činjenja” subverzivnih umjetničkih pokušaja avangardi i neoavangardi 20. vijeka? Na osnovu kojih parametara je moguće evaluirati njihovu performativnu efikasnost?

Istorijske avangarde uspjele su zauvijek promijeniti karakter i poimanje same umjetnosti, iako nisu uspjele u svom naumu da radikalno transformišu postojeću životnu praksu i poredak odnosa koji je uslovljava. Također, avangarde su, na određen način, djelomično integrisale umjetnost i život, iako su, dvadesetak godina kasnije pod uticajem Grinbergove rekonceptualizacije, avangadni pokreti retroaktivno “prisvojeni”, a njihove temeljne postavke prilagođene novim društveno-istorijskim uslovima i pretenzijama hladnoratovske ideologije. Istorijske avangarde nisu, međutim, uspjele da destabilišu i/ili razore temelje i pozicije buržoaskog subjektiviteta.

Iako se smatra da neoavangardni pokušaji prevazilaženja društvenih kontradiktornosti nisu urodili plodom, svakako se može reći da su inicirali terminalnu krizu vladajućeg zapadnog larpurlartizma. Također, neoavangardne umjetničko-političke prakse imale su udjela u revolucionarnim aktivnostima šezdesetih godina, koje su kulminirale u masovnim protestima 1968. U narednim godinama dolazi do ekspanzije raznorodnih mikro-političkih pokreta, koji su, pod okriljem poststrukturalističkih teorija, temeljito uzdrmali do tad važeće modele subjektivnosti.<sup>352</sup> U ovom kontekstu, moguće je proširiti samo određenje “avangardizma” kako to zagovara Benjamin Buhloh: avangardne prakse moguće je razmatrati kao kontinuirano “obnavljanje” oblika borbe oko uspostavljenih i uspostavljujućih kulturalnih značenja, “otkrivanja” i zastupanja novih subjekata, te otkrivanja i razvoja novih strategija, koje će se suprotstavljati postojećim, etabliranim sistemima reprezentacija i diskursima i odnosima moći koji ih (p)održavaju.<sup>353</sup>

Iz prethodnih teoretizacija zaključuje se da se *političko* u umjetnosti ostvaruje kroz problematizaciju određene/ih politke/politika ili aspekata te/tih politike/politika. **Političko je u ovom smislu vezano za jasno definisan “stav” o politikama koji se kroz umjetnost proklamuje/zastupa, a ostvaruje se kroz svoju relaciju antagonizma sa drugim političkim “stavovima”.** Eksplicitna ili implicitna demonstracija političkog mišljenja – “govor” umjetnosti – uvijek je povezana sa određenom vrstom umjetničkog “činjenja”. **Političko “činjenje” sprovodi određene politike u odnosu na postojeće modele i pozicije subjekta: sva “činjenja” su uvijek *politička* u smislu njihovog ostvarenog odnosa sa**

<sup>352</sup> Može se, međutim, tvrditi da temelji na kojima se bazira buržoaski subjekat nikada nisu razoreni: buržoaski subjekat je samo prilagođen zahtjevima novih društvenih i istorijskih okolnosti.

<sup>353</sup> Prema: Buchloh, Benjamin, H.D., “Theorizing the Avant-Garde”, op. cit. 21.

**postojećim (ili još nepostojećim) modelima subjektivnosti/pozicijama subjekta, ali ne uvijek i usaglašena sa “govorima” umjetnosti preko kojih se ostvaruju.** Međutim, *politička* “činjenja” nisu nužno i *politična*; *politička* umjetnost nije nužno i *politična*.

Čime je uslovljena *političnost* umjetničkog “činjenja”, dakle, *političnost* umjetnosti? Na primjeru klasičnog sistema reprezentacije, Fuko i Maren demonstrirali su “činjenje” usaglašeno sa hegemonim društvenim odnosima, strukturama i praksama: prikazivanje moći – “govor” (o) moći, ili sistem reprezentacija kao mikro-fizika moći – “vodi” ka “činjenju” koje je dio hegemonih društvenih struktura – aparatusa moći – s obzirom na to da (p)održava pozicije gledaoca – pozicije subjekta – koje su tim stukturama “predviđene”. Međutim, na koji način i pod kojim uslovima se ostvaruje “subverzivno” umjetničko “činjenje” koje bi destabilisalo postojeće pozicije subjekta? Da li je ono nužno povezano sa subverzivnim političko-umjetničkim strategijama i praksama? Da li bi se ono moglo definisati kao *politično*? I, konačno, da li je subverzivno umjetničko “činjenje” uopšte moguće u globalnoj dominaciji neoliberalnog poretka odnosa?

Društveno ponašanje izvodi se, između ostalog, i kroz “umjetničko ponašanje” – kroz očekivane, usvojene načine umjetničke produkcije koji su u saglasnosti sa dominantnim društvenim diskursima i praksama. Može se reći da se u savremenom svijetu globalne zapadne dominacije “umjetničko ponašanje” manifestuje kroz umjetničke djelatnosti koje su u skladu sa normativnim diskursima “svijeta umjetnosti”, koji je, pak, uslovljen globalno hegemonim ustrojstvom liberalnog kapitalizma. Šta bi, onda, podrazumijevalo umjetničko *djelovanje*?<sup>354</sup>

Da li je umjetničko *djelovanje* – kako ga poima Arendt – proces koji stvarima “uzdrnava okvir, pokreće ih, njiše i navodi ih da stvaraju i proizvode iznenađenja”?<sup>355</sup> S obzirom na to da društvo kontroliše i izjednačuje sve svoje članove, nije li onda upravo *djelovanje* destabilizacija uspostavljenog društvenog i pokušaj negove političke “uzurpacije”? Ukoliko moderno društvo pretpostavlja i ohrabljuje ljude da “se ponašaju a ne djeluju među sobom”,<sup>356</sup> nije li onda svako *djelovanje*, zapravo subverzija i odstupanje od ponašanja koje

---

<sup>354</sup> Interesantno je napomenuti da Arendt djelomično usvaja Aristotelova promišljanja o načinima djelovanja kroz/u umjetnost/i. Iako prisutan u svim umjetnostima mimesis je “prikladan” isključivo za dramu (grčki glagol *dran* znači djelovati) u kojoj se, putem “žive akcije” na sceni, “oponaša” djelovanje. Upravo je mimesis jedini način na koji je djelovanje moguće “predstaviti” i “opredmetiti”. Stoga je, prema Aristotelu, pozorišna umjetnost *politična* umjetnost jer ona oponaša ljudsko djelovanje – “(...) samo je tu politička sfera ljudskog života prometnuta u umjetnost. Jednako tako, to je jedina umjetnost čiji je isključivi subjekt čovjek u svome odnošenju prema drugima” (Arendt, Hannah, *Vita Activa*, op. cit. 152).

<sup>355</sup> Hannula, Mika, “Reći ne znači i učiniti”, op. cit.

<sup>356</sup> Arendt, Hannah, *Vita Activa*, op. cit. 39.

ljudi, sada određeni kao društvena, a ne politička bića, jedinstveno i bespogovorno prihvataju?

Ukoliko je *djelovanje* prijetnja društvenoj stabilizaciji, onda se ono svakako može koncipirati kao oblik subverzije; *političnost* se, onda, može koncipirati kao efekat “subverzivnih” procesa *djelovanja* koji “omogućavaju stvarima da se dogode, primoravaju ih da izađu izvan njihovih zamrznutih prostora u kojima su prihvaćene zdravo za gotovo”.<sup>357</sup> Može li se umjetničkim *djelovanjem* smatrati ono umjetničko “činjenje” koje uspijeva pokrenuti destabilizaciju ili destrukciju uspostavljenih pozicija subjekta/modela subjektiviteta?

Također, nameće se pitanje prirode kontekstualnog okvira u odnosu na koji je moguće razmatrati akcione, socijalno angažovane i aktivističke umjetničke prakse koje se, nakon revolucionarnih pedesetih i šezdesetih, ponovno “masovno” pojavljuju tek početkom devedesetih godina 20. vijeka? Ove raznorodne prakse ne nastaju u kontekstu modernizma kao megakulture, nego u doba raspada bipolarnog svjetskog poretka, kada su totalizirajući projekti nestali (ili se barem tako čini), a metanarativi prevaziđeni. U odnosu na koje parametre se određuje njihova društvena angažovanost i aktivizam?

Kao što je već rečeno, savremena umjetnost u formalnom, institucionalnom, akademskom, čak i u smislu simboličkog kapitala, ne postoji mimo ili izvan “svijeta umjetnosti”, koji, istovremeno, zastupa i cjelokupnu mrežu društvenih relacija moći čiji je strukturalni dio. Stoga umjetnost koja postoji unutar i kroz “svijet umjetnosti” doprinosi održanju vladajućeg poretka društvenih odnosa, bez obzira na njen deklarirani subverzivno-politički “stav” i/ili (samo)proklamovanu *političnost*. U postindustrijskom, neoliberalnom globalnom kontekstu “svijet umjetnosti” prisvojio je i kooptirao subverzivne strategije pokreta historijskih avangardi i neoavangardi. Savremeni društveno-angažovani pokreti koriste slične strategije kao njihovi avangardni prethodnici; čini se, međutim, da ove strategije nisu dostatne da ostvare radikalnu negaciju, destabilizaciju ili destrukciju poretka društvenih relacija globalnog, neoliberalnog kapitalizma ili njegovih aspekata. Također, nameće se misao da bi savremene, subverzivno-političko-umjetničke prakse trebale egzistirati mimo i izvan institucionalizovanog poretka “svijeta umjetnosti.” U kontekstu globalne ekspanzije neoliberalnog poretka koji zadire u sve domene društvenosti, ove prakse bi – bez obzira na sferu svoga interesovanja, odnosno, karaktere svojih *političkih* “iskaza” – trebale negirati “svijet umjetnosti”, te biti stvarane i prezentovane/izvođene mimo njegovih struktura (što bi značilo da formalno nisu ni deklarirane i definisane kao umjetnost). Međutim, ova

---

<sup>357</sup> Hannula, Mika, “Reći ne znači i učiniti”, op. cit.

potencijalna negacija institucije umjetnosti kao manifestacije kapitalističkog poretka nikako ne garantuje stvaranje novih pozicija subjekta.

Problematizacija ovih pitanja zahtijeva da se detaljno razmotri koncept disenzusa Žaka Ransijera koji je povezna tačka umjetnosti i politike.

## 1.4 Koliko je *politična* savremena (*politička*) umjetnost?

### 1.4.1 Disenzus: umjetnost i politika

Ransijerovo određenje politike ne može se poistovijetiti sa uobičajenom odrednicom ovog pojma koji je u svakodnevnoj, širokoj upotrebi: sveobuhvatan način upravljanja određenim društvom kao cjelinom Ransijer naziva policija (engl. *police*). I policiju i politiku Ransijer sagledava kroz koncept “diobe osjetilnog” (fr. *le partage du sensible*) – kroz kompleksni sistem naoko “zdravorazumskih”, objektivnih i evidentnih senzorno-perceptualnih “činjenica” koje uslovljavaju i definišu načine bivstvovanja, mišljenja, činjenja unutar određenog društvenog konteksta. Dioba osjetilnog je “sistem apriornih formi koje determinišu šta može biti prezentovano čulnom iskustvu. To je razgraničenje prostora i vremena, vidljivog i nevidljivog, govora od buke”.<sup>358</sup> dioba osjetilnog uslovljava percepciju – uspostavlja perceptivne kordinate – i (pred)određuje osjetilna iskustva. Diobu osjetilnog potrebno je dvojako shvatiti: kao podjelu koja “razdvaja i isključuje” odnosno, kao “odnos između jednog zajedničkog koje je podijeljeno i razdiobe ekskluzivnih dijelova”.<sup>359</sup> Kao takva, ona uslovljava mogućnosti učestvovanja i neučestvovanja u “zajedničkom zajednice”, determiniše načine i pozicije tog učestvovanja, te, posljedično uslovljava i udio pripadnika zajednice u društvenoj (ras)podjeli. Pojmovi politika i policija su, za Ransijera, neraskidivo povezani sa uspostavljenom diobom osjetilnog: oni su uslovljeni ograničenjima koja su tom raspodjelom postavljena i koja determinišu subjekte, objekte, načine i mogućnosti opažanja.

Policija, kako je definiše Ransijer, nije institucija represivnog državnog aparata, već sveobuhvatni sistem “uređenja” društva kao cjeline – organizacija “života”. Bit policije je (p)održavanje određene diobe osjetilnog: ona, kroz uspostavljene procedure i mehanizame, osigurava legitimizaciju ove diobe, reguliše harmonizaciju i “normalizaciju” odnosa (pred)određenih društvenih grupacija, te nadgleda i reguliše njihovu koordinaciju. Policija je,

---

<sup>358</sup> Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, Continuum International Publishing Group, New York, 2006, 13.

<sup>359</sup> Ransijer, Žak, “Jedanaest teza o politici”, *Prelom: časopis za sliku i politiku*, br. 6/7, Beograd, 2005, 27.

dakle, organizacioni sistem zasnovan na diobi osjetilnog: na osnovu uspostavljenih “estetskih koordinata” ona, u određenom prostorno-vremenskom trenutku, ovu diobu legitimizuje, te implementuje njom uslovljene društvene podjele – uloge/pozicije/funkcije koje jedinice imaju unutar određenog društva predstavlja i nameće kao prirodne dispozicije, čime osigurava nesmetano sprovođenje “odgovarajućih” načina mišljenja, ponašanja i djelovanja. Ili drugim riječima, policija osigurava opstanak određenih relacija moći, te implementaciju predodređenih modela interakcije koji održavaju uspostavljene odnose dominacije i podređenosti. U suštini, funkcija policije je da, kroz održavanje postojeće diobe osjetilnog, onemogući postojanje politike.<sup>360</sup>

Po Ransijeru, politika se uspostavlja oko (ne)mogućnosti koje “legitimne” perceptivne koordinate određenog prostorno-vremenskog okvira pružaju. Politika ne “pretpostavlja samo raskid ‘normalne’ distribucije pozicija između onog koji prakticira moć i onog koji joj je podređen, već prijelom sa samom idejom o dispozicijama koje bi bile ‘svojsvene’ tim pozicijama”.<sup>361</sup> Za Ransijera politika je “intervencija” u domenu “normalnog poretka stvari”, odnosno, poretka koji je organizovan oko vladavine onih koji “imaju kvalifikacije da vladaju, kvalifikacije demonstrirane samom činjenicom njihove vladavine”<sup>362</sup>, ona je utemeljena na prepoznavanju inherentne “nepravde” na kojoj se bazira hegemonija javnog poretka/policije, u cilju njegove rekonfiguracije, te samim tim i rekonfiguracije diobe osjetilnog. Politika se suprotstavlja policiji: njena suština je da prekine, odnosno, “uznemiri” uspostavljenu diobu osjetilnog i rekonfigurira perceptualne koordinate društva. Politika remeti uspostavljeni poredak uvođenjem onih koji su isključeni iz učešća u “zajedničkom zajednice” u perceptivno polje vidljivosti, transformišući, na taj način, samo poimanje svijeta.<sup>363</sup> S obzirom na to da se “politika vrti oko toga šta je viđeno i šta može biti rečeno o tome, oko toga ko ima mogućnost da vidi i talenat da priča, oko karakteristika prostora i mogućnosti vremena”,<sup>364</sup> može se reći da se dioba osjetilnog, a kroz nju i estetika, nalazi u samoj srži politike.

Svaka zajednica i svaki policijski poredak utemeljeni su na isključivanju određenih, “grupacija” iz “zajedničkog zajednice” (iako već samo neprepoznavanje isključenih poništava njihovu klasifikaciju, te demantuje njihovo postojanje kao “grupacije”). Ransijer ih

---

<sup>360</sup> Prema: Ibid.; Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, op. cit. 3, 12–13, 103;

<sup>361</sup> Ransijer, Žak, “Jedanaest teza o politici”, op. cit. 22.

<sup>362</sup> Ibid., 26.

<sup>363</sup> Prema: Ibid., 28; Rockhill u Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, op. cit. 3.

<sup>364</sup> Ibid., 13

naziva “dio bez udjela”: to su oni čiji “glasovi” nisu prepoznati, odnosno, oni koji su iz određene podjele osjetilnog isključeni, koji su “nečujni”. Ove “dijelove bez udjela” nikako ne treba poistovijetiti sa defavorizovanim ili podređenim socijalnim ili kakvim drugim skupinama, jer bi ovakva kategorizacija slijedila dominantnu logiku moći i vladavine unutar određene zajednice: “dijelovi bez udjela” su “kategorija” onih koji unutar zajednice nisu prepoznati kao kategorija, te stoga, ni ne podliježu uspostavljenoj, kategorizaciji, klasifikaciji i hijerarhiji koja je uslov postojanja socijalnog tijela.

Da bi se detaljnije objasnio način na koji se “rašćlanjuje” život koji se smatra javnim – dakle, čujnim i vidljivim – od onoga koji je skriven i “neprepoznat” – dakle, “zatajen” – Ransijer smatra da je primjereno povući paralelu sa Aristotelovim navodima iz I knjige *Politike*:

Ako nekoga ne želite prepoznati kao političko biće, počete od toga da ga ne gledate kao nosioca znakova političnosti, od toga da ne razumijete što on govori, da ne čujete da je to što mu izlazi iz usta jedan iskaz. Ista je stvar sa opozicijom, tako često zazivanom, između opskurnog života domaćinstva i privatnosti, i luminoznosti javnog života jednakih. Da bi se određenoj kategoriji negirala kvaliteta političkog subjekta, primjerice radnicima ili ženama, prema tradiciji biva dostatno konstatirati da se oni javljaju u prostoru ‘domaćinstva’, u jednom prostoru koji je odvojen od javnog života, u kojem možemo prepoznati samo stenjanje ili pak krikove koji izražavaju patnju, glad ili bijes, ali ne i govor koji manifestira aisthesis<sup>365</sup> zajednice. Međutim, politika se tih kategorija uvijek sastojala u rekvalifikaciji ovih prostora, u tome da ih se uprizori kao mjesto zajednice, da ih se promatra i razumije kao govoreća bića (mada i samo u formi spora), kao učesnike u aisthesis zajednice. Ona se sastojala u tome da se ono što se nije vidjelo učini vidljivim, da se ono što se čulo samo kao buka razumije kao govor, da se ono što se predstavljalo samo kao izraz užitka ili boli pojedinaca manifestira kao osjećaj zajedničkog dobra i zla.<sup>366</sup>

Politika, dakle, “nevidljivi” svijet predočava kao “vidljiv”, odnosno, svijet koji je skriven iznosi u sferu javnog i predočava “zajedničkom zajednice”.

Upravo su ovi “djelovi bez udjela” (neubrojeni) “ulog politike, kao i objekt političkog spora”:<sup>367</sup> u skladu sa fundamentalnim principom politike – univerzalnom jednakosti<sup>368</sup> – oni demonstriraju svoje neslaganje sa uspostavljenom kategorizacijom/hijerarhijom (policijskim

---

<sup>365</sup> *Aisthesis* je definisan kao opažanje pravednog i nepravednog (Prema: Ransijer, Žak, “Jedanaest teza o politici”, op. cit. 28).

<sup>366</sup> Ibid.

<sup>367</sup> Ibid., 26.

<sup>368</sup> Jednakost, kao osnovni i univerzalni princip politike, nije precizno definisana. Međutim, ovaj princip se ne može poistovjetiti sa posjedovanjem ili pomankanjem prava unutar policijskog poretka: po Ransijeru, jednakost podrazumijeva čin političke subjektivizacije koji pokušava iz temelja promijeniti “prirodni”, zdravorazumski poredak i njegove estetske koordinate. Mijenjanjem ove koordinate, mijenja se i percepcija vidljivosti ili čujnosti unutar poretka, te nevidljivi i nečujni postaju vidljivi i čujni (Prema: Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, op. cit. 86).

poretkom), a samim tim i sa diobom osjetilnog koja taj poredak uslovljava. “Manifestujući se” unutar policijskog poretka “i samim tim uprizorujući drugu konfiguraciju zajedničkog”<sup>369</sup> (ali u cilju radikalne transformacije diobe osjetilnog, nikako u cilju vlastitog uključivanja u vladajući policijski poredak), oni postaju političkim subjektima. Važno je naglasiti da politika interveniše unutar totaliteta policijskog poretka, te se ne može smatrati pukim “udarom” na određeni državni režim ili upravne državotvorne institucije, niti se može smatrati sukobom interesa ili stavova “vidljivih” (prepoznatih) društvenih kategorija.<sup>370</sup> Također, politika nikad ne podrazumijeva ili “delegira” određenu grupaciju kao predodređeni – “prirodni” – politički subjekt (radničku klasu, na primjer, ili određenu grupaciju koju povezuju zajednički socijalni status, stavovi, ideje ili interesi): “tek nam politička relacija dozvoljava da mislimo politički subjekt, a ne obrnuto”.<sup>371</sup> Ukratko, “politika treba biti definirana kroz sebe samu, kao jedan specifičan način djelovanja koji je pokrenut od svog vlastitog subjekta i koji proizlazi iz vlastite racionalnosti.”<sup>372</sup> Politika je, dakle, čin koji ukazuje na nepravdu na kojoj počiva svaka zajednica i svaki policijski poredak: ona je čin neslaganja – pobune – sa tom nepravdom. Jedini način da *demos* “uzdrma” postojeći policijski poredak na kojem “počiva” zajednica je da, kroz političku subjektivizaciju, vođenu težnjom ka univerzalnoj jednakosti, “uzdrma” senzorne koordinate tog poretka – da se suprotstavi i da transformiše postojeću diobu osjetilnog. Međutim, princip jednakosti nije cilj koji se može dostići i/ili permanentno održati, već isključivo pretpostavka na kojoj politika počiva: stoga se kontinuirani konflikt policije i politike nikad ne može konačno razriješiti. Politika je, dakle, manifestacija disenzusa, čiji je cilj da otjelovi – “uprizori” – drugačiju “konfiguraciju zajedničkog”,<sup>373</sup> te na taj način rekonfigurira postojeći policijski poredak. S obzirom na to da politika inicira promjenu društvenih koordinata, može se reći da u tom smislu, ona uvijek posjeduje estetsku dimenziju.

Ransijerovo određenje pojmova konsenzus/disenzus ključno je za razumijevanje politike. Konsenzus se može definisati kao “propisani” sistem/režim unutar i u skladu sa uspostavljenom diobom osjetilnog: konsensus je pretpostavka koja podrazumijeva da se svaka grupacija unutar populacije, uključujući i njene specifične probleme i zahtijeve, može/gu inkorporirati i integrisati u postojeći policijski poredak.<sup>374</sup>

---

<sup>369</sup> Ransijer, Žak, “Jedanaest teza o politici”, op. cit. 27.

<sup>370</sup> Prema: Rockhill u Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, op. cit. 3.

<sup>371</sup> Ransijer, Žak, “Jedanaest teza o politici”, op. cit. 20.

<sup>372</sup> Ibid., 20.

<sup>373</sup> Ibid., 27.

<sup>374</sup> Prema: Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, op. cit. 83; Rockhill u Ibid., 3.

Poimanje konsenzusa bazira se na ideji “propisanog/prikladnog” (engl. “*proper*”),<sup>375</sup> na distribuciji i redistribuciji svih aspekata društvenosti, te njihovoj hijerarhiji koju ova ideja određuje i omogućava. Ideja propisanog/prikladnog je ona koja “sprovodi” društvene (ras)podjele i klasifikacije: ova ideja, kao i sam konsenzus koji se na njoj bazira, pretpostavlja uspostavljanje normativa i vrijednosti koji određuju društvene statuse, pozicije i funkcije, te pripisivanje njima korespondirajućih prava.

Upravo je savremeno poimanje političke aktivnosti svedeno na pojam konsenzusa. Ransijer pojam konsenzusa povezuje sa domenom policije, nikako politike: ideja konsenzusa implicira puno više od jednostavnog zagovaranja diskusije i pregovaranja, te težnje ka društvenom “jednoglasju” – usaglašavanju i uspostavi mira. Konsenzus nameće (p)održavanje vladajućeg društvenog poretka, te percepciju preduslova koji taj poredak uređuju i osiguravaju, kao sveopšte, opšteprihvaćene, “prirodne” i objektivne. U savremenom svijetu ideja konsenzusa ima važnu ulogu u procesu uređenja zapadnih društvenih zajednica, te (p)održavanja dominantnog kapitalističkog poretka. Ideja konsenzusa podrazumijeva redukovanje političkih subjekata na sociološku kategoriju populacije, te poimanje politike kao “zanimanja” profesionalnih političara, aktivnosti državnih službenika i eksperata specijalizovanih u vođenju državnih, upravnih i zakonodavnih poslova, kao i redukovanje politike na puko suprotstavljanje interesa, ciljeva i odnosa različitih socijalnih grupacija. Konsenzus je zapravo “kraj politike”, odnosno, legitimizacija postojećeg stanja stvari “koje je u biti stanje nepostojanja politike”.<sup>376</sup> Konsenzusom se uništava neizvjesnost i provizornost politike (a neizvjesnost i nepredvidivost su, prema Arent, njeni osnovni principi), te se na taj način ona “pripitomljava” i uspostavlja kao, na određen način, propisana i kontrolisana aktivnost. S obzirom na to da svaki hijerarhijski poredak “počiva” na konceptu propisanog/prikladnog, koji je uvijek u službi društvene diferencijacije, konsenzusom se naturalizuje propisana, “prirodna”, samorazumljiva raspodjela društvenog (uslovljena diobom osjetilnog), te ovlasti, pozicije, funkcije, aktivnosti i mogućnosti dodijeljene različitim socijalnim grupacijama. Konsenzus podrazumijeva pristanak na postojeću diobu osjetilnog, te uslove “nametnutog” društvenog poreka: konsenzus je harmonija senzorne prezentacije i režima značenja, bezuvjetno prihvatanje uspostavljenih perceptualnih koordinata.

Nasuprot logici konsenzusa, *dissensus* se bazira na ispoljavanju društveno “neprikladnog” (engl. “*impropriety*”)<sup>377</sup> koje razara postojeće društvene hijerarhije. Dissensus

---

<sup>375</sup> Concoran u Rancière, Jacques, *Dissensus on Politics and Aesthetics*, op. cit. 2.

<sup>376</sup> Ransijer, Žak, “Jedanaest teza o politici”, op. cit. 31.

<sup>377</sup> Concoran u Rancière, Jacques, *Dissensus on Politics and Aesthetics*, op. cit. 2.



je konflikt onoga što je unutar i onoga što je izvan uspostavljene diobe osjetilnog: to je politički čin koji sukobljava uspostavljeni sistem percepcije/mišljenja/govora/činjenja i političke subjekte – one koji su iz tog sistema isključeni. Disenzus nastaje kada se, implementujući univerzalni princip jednakosti, oni koji su isključeni iz uspostavljenog policijskog poretka suprotstave tom poretku – odluče “podići” glas (progovoriti) i učiniti ga “čujnim” – razotkrivajući, tako, proizvoljni karakter društvene raspodjele. Za Ransijera disenzus je srž politike: to je konflikt oko onoga što je pretpostavljeno kao prirodno i kontekstualnog okvira u kome ove pretpostavke postoje. Konsenzus, s druge strane, “zatvara” polje konflikta: on, “stvarajući” socijalno tijelo, “uklanja” mogućnosti postojanja političkih subjekata,<sup>378</sup> te zamjenjuje politiku sa policijom, odnosno, “reducira politiku na policiju”.<sup>379</sup> Ransijer napominje da savremena neoliberalna kapitalistička društva (društva liberalne demokratije) počivaju na “odumiranju” disenzusa i uspostavljanju konsenzusa kao globalno važećeg društvenog principa.

S obzirom na to da je, kao što je već navedeno, politika “intervencija” u domenu “normalnog poretka stvari”,<sup>380</sup> rekonfiguracija i transformacija senzornih i perceptivnih koordinata dominantnog poretka podrazumijeva razaranje hijerarhijskih struktura društva (ma kako privremeno i kratkotrajno ono bilo): konflikt nastaje kada se, u ime univerzalnog principa jednakosti svih “govorećih jedinki”, a u odnosu na socijalno tijelo u kojem svaka grupacija posjeduje specifičnu poziciju i udio, dio “bez udjela” suprotstavi poretku koji ne može opravdati uskraćivanje jednakosti određenim “grupacijama”. Konflikt podrazumijeva lokalizirani “istup” ili “prestup” koji se suprotstavlja pozicijama i ulogama koje prisvajaju i “privatizuju” pravo govora, te na taj način negiraju univerzalni princip jednakosti. Princip jednakosti koji politika “zaziva” uključuje i podrazumijeva sve ljude, bez izuzetka, te stoga političko djelovanje može uključivati sve grupacije/individue bez obzira na društveno-istorijski kontekst i situacije. Politika, dakle, proizvodi nove političke subjekte, novi “kolektivni glas /govor” onih koji disenzusom ulaze u društveno polje vidljivosti i čujnosti.<sup>381</sup>

---

<sup>378</sup> Prema: Ibid., 5; Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, op. cit. 83.

<sup>379</sup> Ransijer, Žak, “Jedanaest teza o politici”, op. cit. 31.

<sup>380</sup> Ibid., 26.

<sup>381</sup> Prema: Concoran u Rancière, Jacques, *Dissensus on Politics and Aesthetics*, op. cit. 6–10; Potrebno je napomenuti da se konflikt koji Ransijer povezuje sa disenzusom razlikuje od ideje konflikta koja podrazumijeva društveno inherentnu dimenziju antagonizma: Ransijer ovdje ne referira na Karla Šmita niti na Šantal Muf koji politiku razmatraju sa aspekta identifikacije “konstitutivnog izvanjskog”. Ransijerova politika “razbija” samorazumljivu, zdravorazumsku hijerarhijsku društvenu (ras)podjelu – kroz diobu osjetilnog – koja (pred)određuje i “dodjeljuje” specifičnim grupacijama i individuama pozicije dominacije i kontrole, a drugima pozicije podređenosti ili isključenosti: ova “prirodna” (ras)podjela prirodna je linija razgraničenja “mi”/“oni” – odnos mi-oni predodređen je samim društvenim poretkom.

Politika razara postojeći hijerarhijski poredak i sve mehanizme koji (p)održavaju ideju o predodređenosti ili predispoziciji određenih grupacija na određeni udio u “zajedničkom zajednici”: ne postoje objektivni razlozi na kojima počiva vladajuće društveno ustrojstvo i koji određenim grupacijama obezbijavaju pozicije dominacije i moći. Politika unosi razor između činjeničnog stanja unutar određenog društva i teorijskih postavki na kojima se taj društveni poredak bazira, pokazujući da razumsko objašnjenje koje opravdava društvenu dominaciju i subordinaciju zapravo ne postoji. Treba naglasiti da politika ne podrazumijeva debatu između “vidljivih” i “čujnih”: politika je borba onih koji ne pripadaju polju vidljivosti i čiji glas ne ulazi u perceptivno polje čujnosti da, vođeni principom jednakosti, postanu legitimni učesnici u društvenoj (ras)podijeli. Politika, kao razorni element društvenog ustroja, može se “pojaviti” upravo iz razloga što se društva kao takva oslanjaju na teorijski princip jednakosti svih “govornih bića”.

Međutim, po Ransijeru, jednakost – koja postoji isključivo kao politički princip/ideja – ne može se smatrati nikakvom društvenom vrijednošću, normativom ili ciljem koji posjeduje sebi svojstvene regulativne i operativne mehanizme. Iako je jednakost govornih jedinki potreban uslov za uspostavljanje određenog policijskog poretka, odnosno, društvenog – jer, kao što je već rečeno, ne postoji niti jedan objektivni razlog zašto bi određenim “govornim bićima” bila uskraćena “čujnost” njihovog glasa/govora – ona se uspostavom policijskog poretka potiskuje u drugi plan u cilju determinisanja, uspostavljanja, funkcionisanja i održavanja odnosa moći – tj. diskriminatornih hijerarhijskih odnosa policijskog poretka.

I umjetnost i politika “zanemaruju”/ignorišu pravila i običaje koji osiguravaju održavanje svakodnevne ljudske egzistencije. Ovo odstupanje od “normalnog” i “prirodnog” se nikako ne može tumačiti kao izvjestan i/ili neminovan proizvod/ishod/efekat inherentan životu i opstanku određene (svake) zajednice, već kao “iskorak” (pomak) od normativa, vrijednosti i pravila koji uslovljavaju, organizuju i (p)održavaju uspostavljeni, tzv. “normalni” život te zajednice. Stoga, Ransijer i politiku i umjetnost smatra oblicima razora/raskola (engl. *dissensus*), ili “otpora” uspostavljenom društvenom poretku. Ransijer smatra da i umjetnost i politika, na sebi svojstvene načine, vrše preraspodjelu osjetilnog koja uslovljava podjele, funkcije, uloge, vrijednosti, normative, itd. određene zajednice i omogućava percepciju istih kao zdravorazumskih i univerzalnih. Politika i umjetnost uvijek podrazumijevaju određenu vrstu inovativnosti koja kreira rascijep u (pre)determinisanim socijalnim odnosima, pozicijama i funkcijama. Stoga se ni umjetnost ni politika ne mogu uklopiti, niti se mogu podrediti pravilima i zakonitostima određene društvene zajednice;

jednako tako, disenzus se ne može definisati kao puko neslaganje ili nerazumijevanje ili nesporazum unutar i u skladu sa uspostavljenim policijskim poretom. Disenzus koji umjetnost i politika izazivaju nikako se ne može smatrati težnjom za reorganizacijom odnosa i redistribucije moći među postojećim društvenim grupacijama: disenzus, “nije institucionalni prevrat”,<sup>382</sup> već aktivnost koja svjesno dovodi u pitanje – “razara” – postojeće hijerarhije i diskurzivne formacije određenog društva, te uvodi nove subjekte i objekte u društveno polje vidljivosti. S obzirom na to da je i politici i umjetnosti zajedničko to što preobražavaju polje društvene vidljivosti i raspodjele, u širem smislu riječi, zaključuje se da je neupitna i njihova povezanost: Ransijer, stoga, tvrdi da je politici inherentna estetska, a esteticici politička dimenzija.<sup>383</sup>

Umjetnost i politiku povezuju, dakle, neizvjesnost i nepredvidivost; i umjetnost i politika oblici su raskola, oni destabilišu postojeće odnose, urušavaju poredak, reartikulišu vremensko-prostorne koordinate, mijenjaju osjetilno i perceptivno. Umjetnost i politika razaraju oblike ponašanja, te pokreću nepredvidive procese koje je nemoguće anticipirati ili kontrolisati. I umjetnost i politika iniciraju stvaranje nečeg novog: poput *djelovanja* o kojem govori Arent i umjetnost i politika “probijaju sva ograničenja i prekoračuju sve granice”.<sup>384</sup> Čini se da se umjetnost i politika mogu smatrati oblicima *djelovanja* (prema Arent), a da se njegovi nepredvidivi efekti mogu poistovjetiti sa promjenom osjetilnog kako ga definiše Ransijer.

#### 1.4.2 Mogućnost *političnog* u savremenim umjetničkim praksama

Od početka novog milenijuma diskursi (o) umjetnosti sve učestalije promovišu ideju o umjetnosti koja se “vratila politici”,<sup>385</sup> te pokušavaju demonstrirati njenu [umjetničku] inherentnu sposobnost da se “odupre” ekonomskoj, političkoj i ideološkoj dominaciji. Ključni istorijski momenat za pojavu ovog političkog ili socijalnog zaokreta u savremenoj umjetnosti (umjetnosti devedesetih i dvijehiljaditih) je pad komunizma 1989. godine. Specifični društveno-istorijski uslovi koji su nastupili nakon konačnog raspada bipolarnog svjetskog poretka inicirali su “procvat” političkih tema, koje postaju dominantna paradigma u umjetnosti. Ovaj *politički* umjetnički “govor” manifestuje se kroz novi žanr tzv. *političke*

---

<sup>382</sup> Concoran u Rancière, Jacques, *Dissensus on Politics and Aesthetics*, op. cit. 2.

<sup>383</sup> Prema: Ibid., 1–10.

<sup>384</sup> Arendt, Hannah, *Vita Activa*, op. cit. 155.

<sup>385</sup> Rancière, Jacques, “The Paradoxes of Political Art”, op. cit. 134.

umjetnosti<sup>386</sup> i postaje zasebna umjetnička kategorija. Kler Bišop (Claire Bishop) navodi da su politički (odnosno, socijalni) zaokreti u savremenim zapadnim umjetničkim praksama<sup>387</sup> motivisani umjetničkom “borbom” da se [u umjetnosti] “pronađu” i/ili kroz umjetnost nadomjeste, u savremenom svijetu nepostojeće, jasno definisane političke pozicije. S obzirom na to da, tokom devedesetih i početkom dvijehiljaditih dolazi do regrupacije, “odumiranja” ili potpunog nestanka “stvarnih” političkih aktera koji su zastupali određene (lijeve) političke agende (poput nekada sindikata ili partija), raznorodne savremene umjetničke prakse na sebe “preuzimaju” ove političke zadatke.<sup>388</sup> Bišop navodi da se savremena umjetnička orijentacija ka socijalnom i političkom manifestuje kroz politizovanje samog umjetničkog djelovanja ili politizovanje procesa umjetničkog rada.<sup>389</sup>

Ove “političke” tendencije svakako nisu istorijski izolirana pojava, te ih je nemoguće ne dovesti u vezu sa još dva istorijska trenutka u umjetnosti koji se poistovjećuju sa širim društvenim prevratima i transformacijama – pojavom istorijskih avangardi oko 1917. godine prošlog vijeka i pokretom umjetničke neoavangarde koji je kulminirao u pobuni 1968. Iako se znatno razlikuju, sva tri umjetnička “momenta” karakteriše istaknuta potreba da se revidira i rekonceptualise veza između umjetnosti i društva, te preispita *politički* potencijal umjetnosti. Za razliku od pokreta istorijske avangarde i neoavangarde, savremeni *politički* “angažman” umjetnosti, u najvećem broju slučajeva, nema političko uporište u “stvarnim” političkim pokretima (poput recimo istorijske avangarde koja je djelovala u sinhroniziranom naporu sa radničkim pokretom), te akter *političkog djelovanja* (p)ostaje isključivo umjetničko djelo ili praksa.

“Nove” umjetničko-političke prakse problematizuju različite društvene aspekte na često zbunjujuće i oprečne načine, kroz različite strategije, metode i u različitim medijima: problematizuju se, recimo, spektakl koji uslovljava našu percepciju stvarnosti ili svjetske humanitarne krize, identitetske politike, parodiraju korporacije, kreiraju subverzivni performansi ili se, demonstrirajući na ulicama protiv centara moći ili učestvujući u socijalno angažovanim projektima, čak “izlazi” iz domena umjetnosti. Bez obzira na sve razlike i neusaglašenosti ovih praksi, one uvijek polaze od pretpostavke da je umjetnost inherentno djelotvorna praksa, odnosno, da posjeduje inherentne mogućnosti da bude politički efikasna.

---

<sup>386</sup> Prema: Vuković, Vesna, “O problemima politizacije umjetničkog polja”, op. cit.; Ovaj *politički žanr* se, međutim, jasno diferencira od doktrinarne političke umjetnosti Trećeg Rajha ili socijalističkog realizma SSSR-a, koje karakterišu akademizam i regresivne tendencije.

<sup>387</sup> Slične tendencije postoje i u umjetničkim praksama zemalja nekadašnjeg Istočnog bloka i Balkana.

<sup>388</sup> Prema: Ibid.; Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, Verso London/New York, 2012, 3.

<sup>389</sup> Prema: Ibid., 2–3.

Umjetnička djelotvornost podrazumijeva da interakcija između djela/prakse, gledaoca/slušaoa i namjere umjetnika – koja se u djelu/kroz djelo aktualizuje – uvijek izaziva željene efekte. Međutim, savremeno razumijevanje umjetničke efikasnosti još uvijek je utemeljeno na obrascima “pedagoških modela” umjetničke djelotvornosti, koji su, pak, osporavani još krajem 18. vijeka.<sup>390</sup>

Istorijski gledano, *pedagoški model umjetničke djelotvornosti* podrazumijevao je mimetički način prikazivanja, te bio vezan za ono što Ransijer naziva *reprezentacijski* ili *poetički režim* umjetnosti, koji se, prije svega, zasnivao se umijeću vođenja fabule. Priroda reprezentovanog uslovljavala je, kao prvo, žanr umjetničkog djela, a onda i načine reprezentacije: hijerarhija žanrova i metoda reprezentacije reflektovale su društvenu hijerarhiju.<sup>391</sup> Model umjetničke djelotvornosti se zasnivao na “*reprezentacijskom posredovanju*” (engl. “*representational mediation*”),<sup>392</sup> odnosno, premisi da je umjetničko djelo posrednik između intencije autora – koji kroz formu fikcije, ali uvažavajući hijerarhijske strukture i reprezentacijske paradigme vremena, ukazuje na društvene “bolesti” – i gledaoca koji kroz djelo uviđa i prepoznaje poroke i vrline društva, te, posljedično, koriguje vlastito ponašanje.

U savremenim diskursima (o) umjetnosti i unutar suštinski drugačijeg kontekstualnog okvira od onog 18. vijeka, model *reprezentacijskog posredovanja* i dalje je važeći: podrazumijeva uspostavljanje uzročno-posljedične veze između umjetnikove namjere, umjetničkog djela, probudene intelektualne svijesti gledaoca i njegovih mogućih, umjetničkim djelom iniciranih, modela djelovanja/akcije unutar vlastitih lokalnih društveno-istorijskih okolnosti. Odnosno, model *reprezentacijskog posredovanja* – koji je primjenjivan tokom 18., potom osporavan na “ulasku” u 19. vijek i koji ponovno doživljava svoju revitalizaciju u savremenim umjetničkim praksama – pretpostavlja da gledalac uvijek “prepoznaje” značenja koja su u djelo “upisana” od strane autora, da ih interpretira u skladu sa autorovim namjerama, što ga istovremeno “provocira” i motiviše da interveniše u svijetu koji ga okružuje.<sup>393</sup> Važno je napomenuti da ovaj model ne uzima u obzir poststrukturalistički koncept “dijaloga” između gledaoca i teksta, odnosno, intertekstualno upisivanje značenja tokom svakog individualnog akta čitanja tj. “pisanja”. Također, polazna premisa ovog modela svakako je djelo, a ne tekst, svakako je autor kao individualni “izvor”

---

<sup>390</sup> Prema: Rancière, Jacques, “The Paradoxes of Political Art”, op. cit. 134–137.

<sup>391</sup> Prema: Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, op. cit. 22, 91.

<sup>392</sup> Rancière, Jacques, “The Paradoxes of Political Art”, op. cit. 137.

<sup>393</sup> U 18. vijeku intervencija bi podrazumijevala korekciju vlastitog ponašanja, kroz prepoznavanje vrlina i poroka.

značenja, nikako intertekstualna slojevitost i umrežavanje, odnosno, promjenjiva i dinamična interakcija tekstova i njihovih značenjskih potencijala.

Ransijer insistira da je u savremenom društveno-istorijskom kontekstu potrebno temeljno preispitati pretpostavke na kojima se zasniva sam dispozitiv pedagoškog modela djelotvornosti, te napominje da je suštinski nemoguće osigurati (pred)određenu interpretaciju djela, a pogotovo (pred)određeni oblik djelovanja ili ponašanja koje ta interpretacija “podstiče”. Također, s obzirom na to da ne postoji garancija nužnog uspostavljanja veze između gledanja i činjenja, dovodi se u pitanje i sama pretpostavka o izvjesnosti djelatničkih aktivnosti.<sup>394</sup> Kao što je rečeno, model *reprezentacijskog posredovanja* tradicionalno pretpostavlja mimetički oblik prikazivanja, koje se [prikazivanje], pak, bazira na viđenju, a ne činjenju. Ruso (Jean-Jacques Rousseau) naglašava da reprezentacija podrazumijeva separaciju viđenja i činjenja, te kao takva, ne može “osigurati” njihovu uzročnu posljedičnu vezu.<sup>395</sup>

Ransijer primjećuje da je model umjetničke djelotvornosti, zapravo efikasan u reprodukciji “važće” diobe osjetilnog i njoj korespondirajuće percepcije, a nikako u podsticanju gledaoca da interveniše u sferi/sferama društvenosti.<sup>396</sup> Također, ukoliko je gledalac podstaknut da “djeluje” u sferi društvenosti, on to čini u saglasnosti sa “važćom” diobom osjetilnog i njom determinisanim policijskim poretom.

S obzirom na to da, unutar savremenog konteksta, pedagoški model *reprezentacijske posrednosti* nije u mogućnosti da podstakne gledaoca na određeno djelovanje, on, u većini slučajeva, “poziva” na kontemplaciju ljepote i/ili “unutrašnje snage” samog umjetničkog prikaza – snaga prikaza, tako, apsorbira snagu potencijalne djelotvornosti djela u širem društvenom kontekstu (odnosno, nadomješta njegovu nedjelotvornost).

Nasuprot pedagoškom modelu *reprezentacijskog posredovanja* nalazi se model “*etičke neposrednosti*” (engl. “*ethical immediacy*”).<sup>397</sup> Ova paradigma – aktualna još od vremena Platona – obilježavala je ono što Ransijer definiše kao *etički model reprezentacije* (koji se, također, manifestuje kroz mimezis).<sup>398</sup> Iako *etički režim* istorijski prethodi *reprezentacijskom* i *estetičkom režimu umjetnosti*, on nipošto nije nestao u modernim vremenima. Revitalizovan u 18. vijeku, trebao je da, po Rusoovim riječima, mobiliše jedinstveno kolektivno tijelo i kolektivnu svijest zajednice, te na taj način, “premosti” jaz između “viđenja” i “činjenja” koji

---

<sup>394</sup> Prema: Ibid., 136.

<sup>395</sup> Prema: Rousseau u Ibid., 136–137.

<sup>396</sup> Prema: Ibid.

<sup>397</sup> Ibid., 137.

<sup>398</sup> Istorijski gledano, ova revitalizovana paradigma umjetničke djelotvornosti bazirala se na oponašanju vidljivog, objektivnog svijeta, te dolazi do zamijene jedne koncepcije mimesa drugom (Prema: Ibid.).

reprezentacija pretpostavlja. *Etički režim* zasniva se na striktnoj diferencijaciji slika (engl. *images*) – u ovom slučaju slike se ne poistovjećuju sa Umjetnosti<sup>399</sup> – koje se procjenjuju u odnosu na uticaj koji imaju na etos zajednice. Razvrstavajući slike na osnovu porijekla (modela koji kopiraju) i krajnje svrhe (primjene koju imaju i efektima koje proizvode) – dakle, na osnovu procjene njihove ontološke istinitosti, odnosno, tačnosti kojom slika prikazuje idealan model, koji se, pak, povezuje sa istinom i znanjem, ali i moralom i politikom – *etički režim* odvađa umjetnički simulakrum od istinskih umjetnosti. S obzirom na to da je krajnji cilj istinskih umjetnosti edukacija građana u skladu sa njihovim ulogama (zanimanjima) i poboljšanje života i organizacije zajednice (nikako imitacija pojavnog svijeta kojom su preokupirani umjetnički simulakrumi), može se reći da *etički režim* procjenjuje slike prema njihovoj direktnoj moralnoj i političkoj vrijednosti.<sup>400</sup>

Eksploatisan u savremenom kontekstu, model *etičke neposrednosti* obilježen je eksplicitno antireprezentacijskom tendencijom: cilj nije, putem viđenja, a kroz reprezentaciju, potaknuti gledaoca na djelovanje ili korigovanje ponašanja u kontekstu njegovih životnih okolnosti, nego oblikovanje i preoblikovanje tih okolnosti. Ova paradigma pretpostavlja izjednačavanje neposredne političke i neposredne umjetničke djelatnosti: tako se u samom procesu “življenja”, u zajedničkom životu zajednice, sjedinjuju umjetnost i politika, te ostvaruju “stvarne” intervencije u socijalnim odnosima. Tijelo zajednice i njene interne relacije postaju medij umjetničkog, te posljedično, i političkog djelovanja: reprezentaciju kao *prikaz* društvenih odnosa, zamijenjuje oblikovanje tih odnosa, dakle, oblikovanje same zajednice. Analogno umjetničkim težnjama istorijske avangarde, zajednička premisa ovih savremenih socijalno angažovanih umjetničkih praksi<sup>401</sup> je vjerovanje da umjetnost može biti djelotvorna isključivo ukoliko “izađe” iz domena umjetnosti, u medijskom smislu i/ili u odnosu na dominantne zahtjeve “svijeta umjetnosti” i “uđe” u domen života: djelotvorna je ona umjetnost koja zahtijeva učešće gledalaca, koja polja izvođenja umjetnosti pretvara u polja političkog djelovanja (i obrnuto) i/ili koja modifikuje i kreira nove modele socijalnih relacija.<sup>402</sup> Umjetnikova uloga sada nije uloga stvaraoца djela-objekata već on postaje *koproizvođač situacija*; umjetničko djelo kao završeni proizvod – komodifikovana roba na

---

<sup>399</sup> Za Platona nije postojala Umjetnost (Art) već isključivo umjetnosti (arts) – načini djelovanja, stvaranja i izrade (Prema: Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, op. cit. 21).

<sup>400</sup> Prema: Ibid., 20–21, 86.

<sup>401</sup> Iako se ove umjetničke prakse generalno određuju kao socijalno angažovana umjetnost, Bišop smatra da je ovaj temin veoma nejasan: svaka umjetnička praksa uvijek postoji u odnosu sa svojim neposrednim socijalnim okruženjem, te je, stoga, svaka umjetnost socijalno angažovana (Prema: Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 2).

<sup>402</sup> Prema: Rancière, Jacques, “The Paradoxes of Political Art”, op. cit. 137.

umjetničkom tržištu – zamijenjeno je konceptom umjetničke *prakse*, ili, krajem 20. i početkom 21. vijeka, konceptom *projekta*. Socijalno angažovana umjetnost se, zapravo, najčešće povezuje sa pojmom projekta koji, Bišop napominje, jeste otvorena forma umjetničke djelatnosti, bez jasnog početka i kraja, u kojoj ne postoji jasna demarkacija publike kao posmatrača – postoje samo učesnici, kostvaraoci događaja (situacija). Čini se da je, kako Bišop dalje navodi, u novom društveno-istorijskom kontekstu kraja 20. i početka 21. vijeka, u vrijeme kada su emancipacijsko-utopijske projekcije ljevice odavno nestale, projekat postao eksperimentalno sredstvo kreiranja neke nove potencijalne “utopije”.<sup>403</sup>

Savremena društveno angažovana umjetnost orijentisana je na postizanje konkretnih – “realnih” – društvenih ciljeva, koji se smatraju značajnijim i vrijednijim od estetskih svojstava/“zadataka” umjetnosti. Ova umjetnost se, međutim, nikada ne uspoređuje sa “stvarnim” inovativnim, ali neumjetničkim projektima, već svoj legitimitet uspostavlja u odnosu na tradicionalne umjetničke prakse: umjetničku vrijednost crpi iz svog simboličkog poriva, ideje ili ideala koji suprotstavlja umjetničkom djelu-objektu ili tradicionalnim umjetničkim ciljevima (zaokupljenosti estetskim npr). Iako ulaze u područje socijalnog, ove umjetničke prakse ne izlaze iz “carstva” umjetničkog, te ostaju duboko “ukopane” i stabilno “situirane” u “svijetu umjetnosti”, crpeći, istovremeno, i povlastice iz tog svijeta. Postavlja se pitanje zašto se ove prakse ne poistovijete sa sličnim projektima iz domena neumjetnosti (odnosno, projektima koji imaju slične aspiracije i ciljeve – riješavanje konkretnih “problema” u konkretnim društveno-ekonomskim uslovima, na specifičnim lokacijama i u specifičnom lokalnom kontekstu)?<sup>404</sup>

Ransijer navodi da je krajem 18. vijeka, koncept “*estetičke distance*” (engl. “*aesthetic distance*”),<sup>405</sup> također, destabilisao pedagoški model *reprezentacijskog posredovanja*: *estetička distanca* prekida uspostavljenju vezu između umjetnikove namjere, umjetničkog djela/prakse, percepcije gledaoca, uloge djela i njegovih efekata unutar specifičnog društveno-istorijskog okvira. Koncept *estetičke distance* osnovno je obilježje *estetičkog režima umjetnosti* koji “napušta” logiku mimezisa i kojeg karakteriše prekid svakog predvidivog odnosa između umjetničke forme i (pred)određene društvene funkcije djela – ovaj režim implicira odsustvo specifične lokacije (konteksta) u kojoj djelo postoji, odsustvo svake funkcije umjetničkog djela, odsustvo predeterminisanih značenja, refleksije socijalne hijerarhije i određene publike kojoj se djelo “obraća”. *Estetički režim umjetnosti* posljedica je

<sup>403</sup> Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 4.

<sup>404</sup> Prema: Reinaldo Laddaga u *Ibid.*, 19.

<sup>405</sup> Rancière, Jacques, “The Paradoxes of Political Art”, op. cit. 137.



revolucionarnih previranja koja su razorila hijerarhijske strukture Starog režima (franc. *Ancien Régime*). Pojavljuje se sa romantizmom, te ukida, ne samo hijerarhiju prikazivanja, već vrši suspenziju svih fiksiranih odrednica, razara uređeni poredak značenja, modele senzorne prezentacije, a time i postojeću diobu osjetilnog: on razara podudarnost zakona reprezentacije i hijerarhijske strukture društva. Svaka tema, svaki žanr, svaki stil sada je podjednako važan: sve može biti potencijalna tema umjetnosti, sve može biti materijal umjetnosti, svako može biti gledalac umjetnosti. Materija više nije podređena fabuli: ovaj režim odbacuje racionalne narativne strukture i koncentriše se na ekspresiju jezika (vizualnog ili pisanog) koji postaje vlastita referentna tačka i sama sebi svrha. Umjetnost sada prestaje biti odrazom i manifestacijom policijskog poretka: ona je sada slobodna da interveniše unutar značenjskog poretka i rekonfigurira unutar diobe osjetilnog.

Ukoliko *estetički režim umjetnosti* vrši suspenziju uspostavljenih koordinata senzorne prezentacije i percepcije, te destabilizuje osjetilna iskustva, onda ovaj režim umjetnosti implicira postojanje autonomnog polja estetskog koje nema svoje uporište u predočenom realnom. Međutim, Ransijer navodi da se *estetički režim* zasniva na napetosti – kontradiktornosti – koja ga konstituiše: utemeljen je na simultanoj autonomiji i heteronomiji umjetnosti, odnosno, na paradoksalnoj poziciji koju umjetnosti zauzima u ovom sistemu. Ona je istovremeno i zasebna oblast odvojena od formi svakodnevnice i neraskidivo vezana za svakodnevnicu u svom estetskom “obećanju” novih formi, novog društva budućnosti. Ransijer navodi: “Umjetnost je umjetnost u onoj mjeri u kojoj je nešto drugo od umjetnosti: to je sfera odmaknuta od politike a već oduvijek politička jer u sebi sadrži obećanje o boljem svijetu”.<sup>406</sup> Ransijer ne smatra da je umjetničko djelo autonomno u odnosu na svijet, on smatra da je, u odnosu na svijet, autonomno naše iskustvo umjetnosti. Prizivajući Kanta, Ransijer navodi da senzorno iskustvo ili estetski sud “zaustavlja” dominaciju razuma (kroz moral) i razumijevanja (kroz znanje): estetski sud je zaseban i odvojen od uobičajenih formi osjetilnih iskustava. On je lišen pravila, struktura i ciljeva: estetski sud je slobodan i individualan, te stoga, svako senzorno iskustvo u sebi nosi potencijal novih formi života. Ova sloboda nagoviještava mogućnost disenzusa (politike): neizvjesnost senzornog iskustva podrazumijeva propitivanje načina na koji je svijet organizovan, što implicira mogućnost njegove promjene i rekonfiguracije. Stoga, autonomija umjetnosti ne označava

---

<sup>406</sup> “‘Art is art to the extent that it is something else than art’: that it is a sphere *both* at one remove from politics and yet always already political because it contains the promise of a better world” (Rancière u Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 27).

samodostatnost i autoreferentnost umjetničkih medija (njihovu zatvorenost u vlastite granice), već autonomiju senzornog iskustva koja u sebi nosi nove mogućnosti.<sup>407</sup>

Sa jedne strane, umjetnost je obećanje nove zajednice upravo zato što je umjetnost, zato što je objekat specifičnog iskustva koje uspostavlja separatan zajednički prostor, sa druge strane umjetnost je obećanje nove zajednice zato što nije umetnost, zato što izražava način života u novom prostoru koji nije podijeljen u separate specifične oblasti iskustva.<sup>408</sup>

U ovom smislu, umjetnost permanentno inicira pucanje uspostavljenih koordinata senzornog i perceptivnog, te omogućava stvaranje novih relacija i novih senzacija. Ova “defiguracija” podjele opažajnog i njena rekonfiguracija u iščekivanju novog, budućeg društva koje prevazilazi postojeće društvene demarkacije, inherentna je mogućnost *političnosti* upisana u *estetički režim* još od vremena romantizma – kasni 20. vijek u tom pogledu nije donio ništa novo. Stoga se nameće pitanje: da li su inherentna “svojstva” *estetičkog režima umjetnosti* sa postmodernizmom integrisana u policijski poredak?

*Estetički režim umjetnosti* kreirao je napuknuće u postojećoj diobi osjetilnog. Ovaj prekid inicirao je specifičnu mogućnost umjetničke djelotvornosti – model *estetičke distance* – koja razdvaja označitelj i označeno, remeti očekivana značenja, “sabotira” njihovu predvidivost, kao što “sabotira” i svaku predvidivost efekata umjetničkog djela. Djelotvornost koncepta *estetičke distance* manifestuje se kroz nepristrasnost, radikalni nedostatak namjere i funkcije, te suspenziju svih predeterminisanih relacija i svih uzročno-posljedičnih veza. *Estetička distanca* oblik je disenzusa – to je sukob perceptivnog, osjetilnog i propisanog režima značenja: stoga se njena djelotvornost ne bazira na *pedagoškoj djelotvornosti*, nego na mogućnostima koje disenzus otvara – na mogućnostima novih heterogenih, proizvoljnih relacija i rekonfiguracije osjetilnog. Disenzus je, zapravo, uporište *estetičkog režima* kao takvog: umjetnost koja se na njemu bazira nema predeterminisanu namjeru, funkciju, cilj ili lokaciju, u nju nisu upisana predeterminisana značenja, niti ona proizvodi predeterminisane efekte. Kao što je rečeno, disenzus je fundamentalni uslov politike: on redefiniše i rekonfiguriše perceptivne i značenjske koordinate podjeljenog osjetilnog. Politika remeti samorazumljivost prirodnog, univerzalnog poretka – poretka policije – koji determiniše uloge, funkcije i pozicije koje individue i grupacije preuzimaju i

---

<sup>407</sup> Prema: Ibid., 27–29; Rancière, Jacques, “The Paradoxes of Political Art”, op. cit. 137–138; Rancière, Jacques, “The Aesthetic Revolution and Its Outcomes”, *Dissensus on Politics and Aesthetics*, op. cit. 117–119; Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, op. cit. 22–23, 81.

<sup>408</sup> Rancière, Jacques, *Aesthetics and Its Discontents*, Polity Press, Cambridge UK, 2009, 35.

izvršavaju, predodređuje načine na koje specifična “tijela” okupiraju komunalno vrijeme i prostor, određuje njima svojstvene načine bivstvovanja, mišljenja i ponašanja.<sup>409</sup>

Kako, dakle, konceptualizovati savremenu “umjetnost koja se vratila politici”? Da li ova umjetnost anticipira moguću pojavu *političkog* disenzusa? Ukoliko *estetički režim umjetnosti* – na kojem se, prema Ransijeru, zasniva savremena umjetnička produkcija – podrazumijeva mogućnosti suspenzije svih “normalnih” koordinata senzorno-perceptivnog iskustva, “dozvoljava” hibridnost i spajanje heterogenih elemenata, “gradeći”, tako, nove iskustvene mogućnosti unutar eksperimentalne oblasti umjetnosti koje nagovještavaju nove oblike života, kako konceptualizovati umjetničku namjeru da bude (postane) *politična*?

Ova umjetnost mogla bi se odrediti kao *kritička umjetnost*: iako teži da kreira nove percepcije svijeta i, u skladu s tim, svijet kakav postoji transformiše, kritička umjetnost, prije svega, kritikuje i kritički demonstrira. Bez obzira da li se radi o umjetnosti prikazivanja ili izvođenja, kritička umjetnost se, istorijski gledano, bazira na destabilizaciji “uspostavljenog” poretka značenja i smisla: ona implementira strategije koje su još od istorijskih avangardi upotrebljavane u cilju destabilizacije okvira senzorne prezentacije i odgovarajućeg poretka značenja. Ove strategije često pripadaju domenu fikcije.<sup>410</sup> one propituju koordinate “važne” percepcije, nevidljivo dovode u okvire vidljivosti, nečujno u okvire čujnog, prekidaju veze vidljivog i značenjskog i povezuju ih na nove načine. Ukratko, ove kritičke prakse utiliziraju fundamentalne premise *estetičke separacije*. Međutim, one također usvajaju i pedagoške postulate *reprezentacijskog posredovanja* i *etičke neposrednosti*. Kritička umjetnost spaja heterogene (uobičajeno nespojive) elemente senzornog koji proizvode “sukob” značenja i percepcije (princip *estetičke separacije*), da bi, putem *reprezentacijskog posredovanja*, umjetnik “osvijestio” gladaoce i inicirao njihovu mobilizaciju (*etička neposrednost*). Umjetničke kritičke prakse, dakle, koriste model estetskog “sukoba” da bi “počuile” gladaoce i mobilizirale kolektivno tijelo zajednice u cilju transformacije stvarnosti ili korekcije ponašanja.

Ransijer naglašava da se, u kontekstu savremenih kritičkih praksi, *estetička separacija* upotrebljava kao sredstvo postizanja *pedagoške djelotvornosti* (kombinovanjem modela *reprezentacijskog posredovanja* i *etičke neposrednosti*), nikako kao metod kojim se razaraju predvidivi odnosi uspostavljeni između djela, njegovih značenja i socijalne funkcije.<sup>411</sup> Dispozitiv kritičke umjetnosti iskorištava, dakle, formalne postulate *estetičke separacije* u

---

<sup>409</sup> Prema: Rancière, Jacques, “The Paradoxes of Political Art”, op. cit. 137–140.

<sup>410</sup> Pojam fikcija Ransijer ne koristi da bi označio imaginarni svijet kao suprotnost realnom (Prema: Ibid., 140–141).

<sup>411</sup> Prema: Ibid., 137–143.

cilju pokretanja gledaoca na političku akciju, narušavajući istovremeno i fundamentalni princip *estetičke separacije* – suspenziju svake predeterminisane veze između umjetničkog djela i društvene funkcije. Na ovaj način kritička umjetnost pretpostavlja da može preuzeti ulogu inicijatora disenzusa, a time i političkog djelovanja.

Ransijer, također, primjećuje da se, prelaskom sa moderne na postmodernu paradigmu, strategije dispozitiva kritičke umjetnosti nisu promijenile: nije došlo do prelaska moderne u postmodernu paradigmu kritičke umjetnosti. Iako je kontekstualni okvir u velikoj mjeri promijenjen, strategije kritičke umjetnosti ostale su iste od vremena istorijske avangarde do danas. Međutim, efekti ovih strategija u mnogo čemu nisu isti.

Tako su, na primjer, djela (fotomontaže) Džona Hartfilda – zahvaljujući munjevitom tehnološkom napretku koji je omogućio da fotografija (foto-reportaža, fotomontaža), kao i oblici literarnog izdavaštva, dobiju izuzetan revolucionarni potencijal – postala oblik umjetničko-političke borbe: “tehnika je naslovnicu knjige pretvorila u moćno političko oružje”.<sup>412</sup> S vremenom je, međutim, revolucionarni potencijal sadržaja i značenja koji se proizvodio “potkopan” njegovim “preobražajem” u objekat kontemplacije ili uživanja.<sup>413</sup> Potrebno je, dakle, kritički impuls umjetnosti uvijek posmatrati isključivo u kontekstu vremena njegovog nastanka: revolucionarni potencijal, koji se bazirao na senzornom i značenjskom “sukobu”/neskladu unutar djela (u ovom slučaju Hartfildove montaže na naslovnoj strani), vremenom je pacifikovan, te je, pod naletom kapitalističke tržišne ekspanzije, ova kritička strategija kooptirana i pretvorena u puku formu.

Također, efekti taktika neoavangardne kritičke umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina 20. vijeka znatno se razlikuju od (ne)učinka istih strategija implementovanih unutar savremenog (umjetničkog ili opštedruštvenog) kontekstualnog okvira. Tako na primjer, referirajući na argentinsku vojnu diktaturu šezdesetih godina 20. vijeka, umjetnici Nikolas Rosa (Nicolás Rosa) i Leon Ferari (León Ferrari) proklamuju da umjetnički sadržaj mora biti manifestovan na revolucionaran načinu ukoliko umjetnost želi da apeluje na gledaočevu svijest i potakne ga na akciju. Da bi potaknula gledaoca na političko djelovanje umjetnost mora šokirati i uznemiravati, mora biti agresivna i nasilna.<sup>414</sup> Leon Ferari insistira da:

Umjetnost neće biti ni ljepota ni novotarija; umjetnost će biti učinkovita i uznemiravajuća. Ostvareno umjetničko djelo će biti ono koje je u stanju da u

---

<sup>412</sup> Benjamin, Walter, “The Author as Producer”, op. cit. 486.

<sup>413</sup> Prema: Ibid.

<sup>414</sup> Prema: Longoni and Mestman u Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 127.

umjetnikovom okruženju ostvari učinak sličan onome koji je prouzrokovao teroristički čin u zemlji koja se bori za slobodu.<sup>415</sup>

U kontekstu argentinske vojne diktature riječi Leona Ferare imaju posve drugačiju rezonancu od one koju bi njegove riječi imale u savremenom (naročito zapadnom) kontekstu. U prezentovanom slučaju mogućnost umjetnosti da šokira ili da izazove nelagodu reflektuje specifično društveno stanje, te se može smatrati oblikom otpora.

U odnosu na postojeći konsenzus – koji Ransijer određuje kao harmoniju senzorne prezentacije i njemu odgovarajućeg režima značenja – a koji, u savremenom kontekstu podrazumijeva (p)održavanje određenog poimanja “realnosti” kroz apologetski stav prema neoliberalnoj globalnoj ekspanziji,<sup>416</sup> dolazi do promjene “statusa” dispozitiva kritičke umjetnosti – dolazi do komodifikacije subverzivnih strategija, pa samim tim i komodifikacije “kritičkog”.<sup>417</sup> Kritička umjetnost se, iako možda nenamjerno, u većini slučajeva povinuje parametrima “svijeta umjetnosti”, te posljedično i zakonima globalnog tržišta: ova umjetnost uvijek anticipira (ili oponaša) vlastite efekte, koje tržišna logika kapitalizma pretvara (kao, uostalom i samu kritičku umjetnost) u komodifikovani simulakrum.

Savremena dominacija “svijeta umjetnosti”, međutim, inicirala je trend koji diktira da novi (stari) buntovnički impuls umjetnosti “napusti” svoje (pred)određeno “mjesto”, da “izađe iz vlastite kože” (engl. “*to step outside itself*”)<sup>418</sup> i interveniše u širem društvenom domenu. Ova umjetnost, u kojoj se prepliću umjetnički performansi i društveni aktivizam, ne proizvodi djela, objekte ili poruke već direktne društvene akcije u “realnom” svijetu, koje stvaraju nove oblike društvenih odnosa i nove oblike društvenih prostora. Kroz modifikaciju geografskih (često urbanih) lokacija (bilo da se radi o institucijama poput muzeja ili šireg javnog prostora poput gradskih kvartova) cilj je inicirati proizvodnju ili proizvesti nove osjećaje (ili oblike) zajedništva i načine njihove percepcije. Umjetnik postaje kokreator novih oblika društvenih odnosa, a umjetničke prakse oblici zajedništva.<sup>419</sup> Ova savremena tendencija usklađena je sa “etičkim zaokretom” (engl. “*ethical turn*”)<sup>420</sup> u savremenoj

---

<sup>415</sup> “Art will be neither beauty nor novelty; art will be efficacy and disturbance. An accomplished work of art will be that which, in the artist’s environment, can make an impact similar to the one caused by a terrorist act in a country struggling for its freedom” (Ferrari u Ibid., 127).

<sup>416</sup> Ransijer navodi da je čak i aktivistička umjetnost, koja, koristeći taktike subverzije tržišta, medijskog prostora, itd., prevazilazi ograničenja kritičke demonstracije, također zarobljena unutar parametara konsenzusa koji teži da subvertira (Prema: Rancière, Jacques, “The Paradoxes of Political Art”, op. cit. 148).

<sup>417</sup> Subverzivne strategije prisvojene su i kooptirane od strane buržoaskog društva već u prvoj polovini 20. vijeka.

<sup>418</sup> Prema: Ibid., 145.

<sup>419</sup> Prema: Ibid., 144–147.

<sup>420</sup> Rancière, Jacques, “The Ethical Turn of Aesthetics and Politics”, *Dissensus on Politics and Aesthetics*, op. cit. 184.

teorijskoj misli, koji, prema Ransijeru, ne označava pokoravanje umjetnosti i politike određenim moralnim procjenama ili vrijednostima, već “kolaps” svake mogućnosti umjetničkog i političkog disenzusa u ime konsenzualnog poretka. Racionalna i samorazumljiva priroda konsenzusa ne može se, u savremenom svijetu, osporiti niti poreći: svako preispitivanje izmiješta se u registar moralnosti i etičkog, te percipira kao nemoralno i neetično, što podrazumijeva da je politika (kao i umjetnost) prinuđena da podliježe moralnom sudu o validnosti njenih konstitutivnih principa i konsekvenci.<sup>421</sup> Po uzoru na politiku, koja je u savremenim liberalnim demokratijama transformisana u spoj konsenzusa i beskrajne pravičnosti (engl. *infinite justice*), etički trend u umjetnosti balansira između dva različita umjetnička koncepta: jedan je posvećen stvaranju oblika zajedništva, dok drugi “svjedoči” o socijalnim nepravdama. Umjetnost je stavljena u službu društvenog, te kao takva ona gubi svoj disenzusni karakter i svaki potencijal *političnog*. Ransijer zaključuje da je pojava etičkog u umjetnosti opstrukcija svakog oblika umjetničkog disenzusa.<sup>422</sup>

Disenzus je, kao što je ustanovljeno, karika koja povezuje politiku i umjetnost. Kao oblici disenzusa, i politika i umjetnost rekonfiguriraju zajedničku percepciju predložene senzornog: putem procesa političke subjektivizacije, “*estetika politike*” (engl. “*aesthetics of politics*”)<sup>423</sup> rekonfiguriraju raspodjelu “zajedničkog zajednice”. Rekonfiguracija senzornog primarni je i neminovni efekat politike – kao proces subjektivizacije *estetika politike* bazira se na demarkiranju novog kolektivnog glasa čija nenadana “pojava” (vidljivost) remeti uspostavljenju podjelu “zajedničkog zajednice” i delegiranih društvenih pozicija. “*Politika estetike*” (engl. “*politics of aesthetics*”),<sup>424</sup> pak, ne definiše novi kolektivitet, niti se zasniva na oblicima kolektivnih izražavanja: *politika estetike* rekonfiguriraju koordinate koje određuju zajedničko senzorno iskustvo (percepciju) komunalne podjele vremena i prostora. Kreirajući umjetničkim strategijama nove modele senzornih prezentacija, nove relacije između tih prezentacija i poretka smisla, *politika estetike* transformiraju zajedničko iskustvo “zajedničkog zajednice”, te uspostavlja uslove za moguću pojavu novih oblika subjektiviteta i subjektivnih izražavanja. S obzirom na to da se *politika estetike* zasniva na disenzusu, ona pretpostavlja suspenziju svih predeterminisanih veza i odnosa:<sup>425</sup> stoga, efekti koje “proizvodi” nisu, niti mogu biti, očekivani, proračunati, niti određeni predeterminisanim uzročno-posljedičnim relacijama.

---

<sup>421</sup> Prema: Ibid.

<sup>422</sup> Prema: Rancière u Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 28.

<sup>423</sup> Rancière, Jacques, “The Paradoxes of Political Art”, op. cit. 140.

<sup>424</sup> Ibid., 142.

<sup>425</sup> Prema: Ibid., 140–142.

Kao oblici disenzusa i umjetnost i politika se uvijek mogu aktualizovati – oni su uvijek prisutna mogućnost. Međutim, važno je napomenuti da je politika – *per se* – uvijek oblik disenzusa; s druge strane umjetnost, to nije, ali uvijek postoji mogućnost da postane. Umjetnost ne može biti stvarana s namjerom da bude (ili da postane) forma disenzusa: ne postoji mogućnost da se predvide i osiguraju uzročno-posljedične veze između umjetnikove namjere – aktualizovane u umjetničkom djelu/akciji/praksi – i kapaciteta tog/te djela/akcije/prakse da inicira procese političke subjektivizacije. Stoga se, *politični* efekti umjetnosti ne mogu očekivati, rekonfiguracija osjetinog ne može se anticipirati, a umjetnost se ne može intencionalno (samo)deklarirati kao *politična*. **Umjetnost (svaka umjetnost) može postati oblik disenzusa – može postati *politična* – ukoliko njeni nepredvidivi efekti “uzdrmajū” postojeću senzornu percepciju, pa samim tim i “važecu” diobu osjetilnog.**<sup>426</sup>

Kritička umjetnost se nikako *a priori* ne može odrediti kao *politična*; *politična* umjetnost, ukoliko se ovaj koncept dovede u vezu sa Ransijerovom *politikom estetike*, jeste prekid u postojećoj diobi osjetilnog, rekonfiguracija komunalnog iskustva “zajedničkog zajednice”, uslov kreiranja novih političkih subjektiviteta, te kao takva – kao oblik disenzusa – ne može biti predodređena i (samo)određena, niti može biti redukovana na umjetničku kategoriju ili žanr. Također, znanja o problemima koje savremena kritička umjetnost adresira (poput npr. problema dominacije i kontrole ili hegemonije spektakla kao robe slobodnog tržišta, itd.) globalno su dostupna i poznata; strategijama koje utilizira (npr. stvaranje “bizarnosti” koje proizvodi spajanje heterogenih senzornih formi) nemoguće je osigurati proizvodnju (pred)određenih efekata i političku mobilizaciju i/ili (pred)određene oblike intervencija u širem društvenom kontekstu. Diskursi kritičke umjetnosti ignorišu (ili ne prepoznaju) vlastitu nemogućnost da sa sigurnošću uspostave uzročno posljedične veze između umjetničke namjere, senzorne prezentacije (djelo/praksa kao reprezentacija) i proizvedenih efekata značenja umjetničkog djela (intelektualno osvještavanje gladalaca, politička mobilizacija, itd.). Međutim, s obzirom na to da je prekid unutar postojeće diobe osjetilnog uvijek prisutna (latentna) mogućnost koja se, ipak, nikada ne može predvidjeti, niti proračunati, potencijalnost kritičke umjetnosti (ili bilo koje druge umjetnosti) da postane *politična* ne može se anulirati. *Političnost* u ovom slučaju ne bi bila efekat dispozitiva

---

<sup>426</sup> Važno je napomenuti da za Ransijera umjetnost kao oblik disenzusa ne podrazumijeva “angažovanu” ili “kritički raspoloženu” umjetnost.

kritičke umjetnosti kao takve, već efekat određene situacije unutar koje bi određeno djelo ili praksa “ostvarilo” svoj disenzusni potencijal.

Kao što je već navedeno, umjetničko “činjenje” podrazumijeva sprovođenje određenih politika u odnosu na postojeće modele i pozicije subjekta – podrazumijeva određeni odnos između umjetnosti i postojećih (ili još nepostojećih) modela subjektivnosti/pozicija subjekta. Stoga je ono uvijek *političko*, ali nije nužno i *politično*. Ukoliko je umjetničko “činjenje” subverzivnog karaktera, odnosno, ukoliko ono destabilizuje postojeće pozicije subjekta i inicira stvaranje uslova za moguću pojavu novih oblika subjektiviteta i subjektivnih izražavanja, onda se svakako može smatrati *političnim*. Može li se ovakvo “činjenje” poistovijetiti sa umjetničkim *djelovanjem* kako ga određuje Hana Arent: kao destabilizaciju uspostavljenih oblika društvenosti, intervenciju unutar uspostavljenog poretka odnosa moći? Unutar postojeće konstelacije ljudskih odnosa, *djelovanje* inicira nešto novo, podstiče promjenu i stvaranje novih konstelacija, navodi Arent. Ukoliko je *djelovanje* neograničeno, ukoliko konačni ishod ili konsekvence *djelovanja* nije moguće predvidjeti, te ukoliko uvijek “uspostavlja odnose i ima inherentnu tendenciju da probije sva ograničenja i prekorači sve granice”,<sup>427</sup> onda je ono već samo po sebi *politično*. Ono pretpostavlja mogućnosti stvaranja nečeg novog, čak i uslova za pojavu novih oblika subjektiviteta (uprkos tome što Aristotelov model na koji se Arent u mnogo čemu referira pretpostavlja (pred)određene oblike subjektivizacije). **Ovako koncipirano *djelovanje* se, u kontekstu umjetnost, svakako može poistovijetiti sa *političnim* umjetničkim “činjenjem”.**

Umjetnost je *politična* ukoliko je ona emancipacijska “intervencija u raspodeli čulnog ili u javnom poretku”:<sup>428</sup> “umetnost može da se saglasi sa politikom...samo ako uspe da prelomi prethodni okvir ili način raspodele i razotkrije ili ukaže na nešto što je bilo isključeno u prethodnom poretku čulnog (javnom poretku)”.<sup>429</sup> *Politična* umjetnost podrazumijeva pomijeranje konceptualnog okvira umjetnosti, odnosno, granica koje umjetnost definišu kao umjetnost. Ovo, međutim, ne podrazumijeva napuštanje sfere umjetnosti i ulazak u sferu “realnog”, odnosno “skok iz ‘fikcije’ (ili ‘reprezentacije’) u samu realnost”,<sup>430</sup> niti oblik kolektivne akcije. *Politična* umjetnost ne “osviještava”, niti može biti intencionalni subverzivni impuls ili polazna tačka za *političku* praksu, u kolokvijalnom smislu riječi. *Politična* umjetnost uništava i reartikuliše koordinate samorazumljivog poretka smisla i

<sup>427</sup> Arendt, Hannah, *Vita Activa*, op. cit. 155.

<sup>428</sup> Kolšek, Katja, “Žak Ransijer” u Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (eds) *Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009, 664.

<sup>429</sup> Ibid., 665.

<sup>430</sup> “(...) that is making the leap from ‘fiction’ (or ‘representation’) to reality” (Rancière, Jacques, “The Paradoxes of Political Art”, op. cit. 149).



percepcije: pomjera granice vidljivosti, čujnosti i mogućnosti. *Politična* umjetnost ne anticipira vlastite efekte, niti ih “oponaša”.<sup>431</sup>

---

<sup>431</sup> Prema: Ibid.

## 2 KOLEKTIVIZMI KAO STRATEGIJE OTPORA: OD KONSTITUISANE KA KONSTITUTIVNOJ MOĆI I VICE VERSA

### 2.1 Moć, otpor i “protivsnaga”

Fukoov koncept otpora imanentan je njegovom konceptu moći: Fuko navodi da je otpor oduvijek već sadržan unutar moći kao integralni dio njenih mnogostrukih odnosa, jedna od snaga koja uvijek “pregovara” vlastitu poziciju. Za razliku od npr. marksističkih teorija – po kojima se moć definiše kao omražena represivna sila (čije je konačno otjelovljenje Država), a revolucionarni subjekat kao onaj koji teži oslobođenju od represije vladajućeg (kapitalističkog) poretka<sup>432</sup> – moć, prema Fukou, kako je već rečeno, ne prisiljava, ne nameće, ne zabranjuje, ne cenzurira: to je produktivna snaga koja pokreće društvo unutar kojeg “cirkuliše” i koje konstituiše. Odnosi moći se, dakle, nikad ne mogu odrediti kao odnosi dominacije,<sup>433</sup> niti je otpor naličje moći, reakciono dejstvo, podređena strana suprotstavljena vladavini. On nije linearan, niti jednodimenzionalan: otpor je satkan od različitih otpora, različitih mogućnosti, on je mreža heterogenih formacija, mnogostrukost tačaka, čvorišta i žarišta u kojima se kontinuirano pregovaraju pozicije moći. Ne postoji “jedno mesto velikog Odbijanja – duše pobune, žiže svih buna, čistog zakona revolucionara”,<sup>434</sup> već vremenski i prostorno rasuta, raznorodna, nezaobilazna žarišta sučeljavanja snaga moći. Ove tačke otpora – bez kojih moć kao takva nije moguća – najčešće su nestalne, pokretne i privremene. One nemaju svoje ustaljeno mjesto, one razbijaju prividna jedinstva, pokreću društvena pomjeranja, preraspodjele, regrupisanja, preoblikovanja tijela, odnosa, ponašanja, ne “poštujući” pritom nikakve uspostavljene granice ni ograničenja, zahvatajući i prolazeći kroz pojedinačne subjekte, uspostavljene hijerarhije, grupacije, institucije, aparate – cjelokupno društveno tkivo i sve ono što ga određuje i što mu pripada.<sup>435</sup> S obzirom na to da je otpor imanentan kapilarnoj strukturi moći, on isključuje svaku mogućnost “izlaska” iz moći, odnosno, emancipacije od moći u neko “*spoljašnje*” stanje

---

<sup>432</sup> Mills, Sarra, *Discourse*, op. cit. 37.

<sup>433</sup> Ibid.

<sup>434</sup> Fuko, Mišel, *Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, op. cit. 109.

<sup>435</sup> Prema: Ibid., 108–110; Oспорavanje odnosa moći “povlači” za sobom i osporavanje postojećeg režima istine: potrebno je dovesti u pitanje politički, ekonomski i institucionalni režim koji istinu proizvodi, te konstituisati novu “politiku istine”. Istinu je nemoguće emancipirati od kompleksnih odnosa moći ili od sistema tehnika moći jer moć je, naposljetku, konstitutivna za proizvodnju istine; moguće je samo dovesti u pitanje “istinitost” istine – status istine – unutar hegemonih ekonomskih, socijalnih i kulturalnih odnosa koji je (p)održavaju (Prema: Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, op. cit. 133).

izvan, ili “s one strane odnosa moći”.<sup>436</sup> Međutim, Fuko ne negira mogućnost revolucionarnog djelovanja, iako, prema mišljenju nekih autora (poput Džona Holoveja/John Holloway, npr.), njegove teorije ne ostavljaju prostor za radikalni oblik emancipacije. Polazeći od pretpostavke da su društveno tijelo i društveni odnosi sačinjeni od gustog tkanja heterogenih relacija, Fuko promišlja revoluciju kao proces rekodifikacija mnoštva kodifikovanih mikrofizika moći koje omogućavaju i osiguravaju funkcionisanje Države, odnosno, proces rekodifikacije odnosa moći koji “leže” u njenim temeljima. Stoga, Fuko revoluciju poima u pluralu, te govori o revolucijama: revolucijama koje koncipira kao različite (nebrojene) mogućnosti subverzivnih procesa rekodifikacije već uodnošenih snaga moći.

Kao što mreža veza moći čini gusto tkanje koje prožima aparate i institucije, a da nije vezana za njih, tako se i rasejanje tačaka otpora rasipa preko društvenih slojeva i individualnih jedinica. I kao što država počiva na institucionalnoj integraciji veza moći, tako strategijsko kodiranje otpornih tačaka može voditi ka revoluciji.<sup>437</sup>

Subverzivno rekodificiranje raznorodnih odnosa moguće je čak i kad relacije moći, neophodne za funkcionisanje same Države, ostaju suštinski nepromijenjene. Upravo se male, konkretne svakodnevne borbe, odvijaju na mikronivou kao lokalne “revolucije”, kao specifični prostori konfrontacije, nepodložni principima i sklopovima velikih metanarativa poput npr. sveobuhvatne klasne borbe. Ovakve mikrokonfrontacije postale su moguće u trenutku kada je individualna aktivnost pojedinca (specijalizacija pojedinca) postala objekat (i osnova) politizacije; kada su različiti oblici znanja postali fokusom politizacije.<sup>438</sup>

Reklo bi se dakle da, iako ovi mnogostruki otpori/mnogostruke “revolucije” omogućavaju široki prostor pregovaranja i rekonfiguracija, pitanje emancipacije ostaje po strani. Holovej zaključuje da Fukoova teorija ostavlja prostor “jedino za konstelaciju moći-i-otpora koja se beskonačno pomera”.<sup>439</sup> Međutim, s obzirom na to da Fuko moć ne razmatra kroz dihotomiju konstitutivne (ili kako to Holovej naziva “kreativne”<sup>440</sup> moći/“*potentia*”<sup>441</sup>) i njoj suprotstavljene konstituisane/“instrumentalne” moći/“*potestas*”,<sup>442</sup> već otpor poima kao konstitutivni faktor heterogenih odnosa moći, on rekonceptualizuje i sam pojam

---

<sup>436</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 38.

<sup>437</sup> Foucault, Michel, *The Will to Knowledge* u Ibid., 39.

<sup>438</sup> Prema: Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, op. cit. 122–127.

<sup>439</sup> Holloway, John, *Change the World Without Taking Power* u Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 38.

<sup>440</sup> Holovej kreativnom moći naziva dvije komponente: otpor i konstitutivnu moć (Prema: Holovej u Ibid., 31).

<sup>441</sup> Ibid., 33.

<sup>442</sup> Ibid., 34.

emancipacije, koja, za njega postaje “pomjeranje” pozicija različitih snaga unutar “mreže” moći. Ukoliko je moć već uvijek sveprisutna, ukoliko su sučeljavanja odnosa moći imanentna svakoj situaciji i svakom odnosu, nisu li onda otpor i emancipacija (u tradicionalnom smislu riječi) već sami po sebi apsurdni?

### 2.1.1 Država i revolucija

Ove sumnje i pitanja nameću se isključivo ukoliko se, u skladu sa tradicionalnim koncepcijama, revolucija – kao generator emancipacije – poima kao jednodimenzionalna “tačka” – događaj, preokret – “trenutak” u kojem se svrgava i preuzima dotadašnja konstituisana moć – vlast/Država. Ovakvo poimanje revoluciju redukuje na osvajanje i prisvajanje državne vlasti kao centralističke organizacione forme; revolucija je čin koji inicira stvaranje novog, boljeg društva, ali u okvirima organizacionog principa Države. Revolucija je, dakle, koncipirana kao utvrđeni, linearni, segmentovani i hijerarhizovani vremenski slijed odvojenih i nezavisnih komponenti – otpora, insurekcije (pobune) i preuzimanja (državne) vlasti – što ne dovodi u pitanje samo načelo države kao neupitne, društvene i političke forme.<sup>443</sup>

Doba modernosti karakteriše proliferacija oružanih ustanaka/insurekcija koji su bili određeni i ograničeni prostorom i suverenitetom pojedinačnih nacionalnih država, te stoga i percipirani kao građanski/nacionalni sukobi. Iako su, po svom karakteru i težnjama, kritičko-emancipacijske struje modernosti bile internacionalne i iako su, unutar teorijskog okvira “nudile” mogućnost globalne društvene emancipacije, njihovo je djelovanje bilo ograničeno nacionalnim granicama te je, u kontekstu lokalnih borbi (otpora), bilo usmjereno ka destabilizaciji nacionalnih suvereniteta i preuzimanju državne vlasti na nacionalnom nivou. Hart i Negri, međutim, primjećuju da se u slučaju antiburžoaskih ustanaka građanski sukobi neizbježno transformišu u internacionalne ratove, odnosno, defanzivne ratove protiv ujedinjenih (internationalnih) buržoaskih snaga. Stoga je u kontekstu Oktobarske revolucije (1917) pobjeda komunističkih snaga unutar zatvorenog nacionalnog prostora zapravo označila početak jednog permanentnog internacionalnog (toplog i/ili hladnog) rata koji je u

---

<sup>443</sup> Pokreti ili prakse koji su negirali pravolinijsku faznu percepciju revolucije još u 19. vijeku (samo)identifikovani su kao anarhistički (Prema: Ibid., 21, 33).

svojoj osnovi bio ideološki klasni sukob i koji je, u godinama nakon Drugog svjetskog rata, poprimio globalne razmjere.<sup>444</sup>

Unutar kontekstualnog okvira druge polovine 19. i prvih decenija 20. vijeka otpor je, dakle, pod marksističko-lenjinističkim vodstvom, koncipiran (i aktualizovan) kao potencijalni “uvod” u društvenu emancipaciju koja je moguća jedino kroz insurekciju–revoluciju. Otpor koji karakteriše kontinuirano djelovanje, “revolucionarna je strategija” ili “istorijski momenat”<sup>445</sup> koji, iako anticipira neminovni radikalni prekid/prelom, nije sam po sebi dio revolucionarnog događaja. Otpor je u ovom slučaju, poiman kao komponenta u vremenskom, kauzalno-linearnom nizu dešavanja: on je preduslov ili “uvod” u insurekciju kao radikalnu negaciju postojećeg stanja, koja prethodi izgradnji novog poretka odnosa.

Težnja ljevičarskih pokreta tog vremena svakako je bila konsolidacija nepovezanih, ustaničkih grupacija – uglavnom izolovanog seljaštva i urbanizovanog proleterijata kao revolucionarne “mase” ili “borbene” snage – u jedinstvenu centralizovanu oružanu formaciju. Ova težnja da se kreira centralizovano vojno ustrojstvo povezana je sa težnjom da se povežu različite društvene klase i uspostavi komunikacija između različito razvijenih ekonomskih prostora u cilju njihovog ujedinjenja pod zajedničkim političkim projektom. Osnovni fokus ljevičarskog promišljanja ustanka/građanskog rata bio je, dakle, prelaz sa gerilskih oblika otpora<sup>446</sup> relativno malih partizanskih skupina na organizovani oblik ustanaka vođen unifikovanom, centralizovanom i hijerarhizovanom vojnom formacijom.<sup>447</sup> Ovo, u kontekstu datog istorijskog trenutka, svakako korespondira sa organizacionim principima takozvane

---

<sup>444</sup> Hart i Negri napominju da je reprezentacija hladnoratovskog sukoba (permanentnog internacionalnog rata iniciranog Oktobarskom revolucijom koji se, u drugom obliku, nastavio i nakon Drugog svjetskog rata), prenijela ovaj suštinski klasni ideološki sukob na sve nove “oslobodilačke” pokrete (bilo da se radi o antikolonijalnim pokretima u Africi i Aziji, antidiktatorskim pokretima u Latinskoj Americi ili Afro-američkom pokretu u SAD) koji su, na ovaj ili onaj način, bili prinuđeni da se priklone ideologiji jedne od sukobljenih strana. Hart i Negri, također, zapažaju da su, prema modelu Pariske komune (1871), sve sabsekventne komunističke revolucije primjenjivale strategiju transformisanja postojećeg internacionalnog sukoba u građanski/nacionalni/međuklasni sukob – postojeći internacionalni ratovi bili su kontekstualni okvir i uslov za razvijanje revolucionarnog prevrata: prusko–francuski rat bio je, npr. uslov stvaranja Pariske komune, boljševička revolucija nastala je iz internacionalnog Prvog svjetskog rata, jugoslavenska komunistička revolucija iz Drugog, itd. Tako su upravo internacionalni ratovi koji su “omogućili” stvaranje okolnosti za nacionalne/klasne pobune postali i njihovi neminovni efekti (Prema: Hardt, Michael & Negri, Antonio, “Globalization and Democracy”, *Documenta 11*, Vienna 2001, <[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:U7KzU9IHCxsJ:www.manoafreeuniversity.org/multitudes/profiles/groups/wr/athanor/text\\_archive/hardt\\_vienna.rtf+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ba](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:U7KzU9IHCxsJ:www.manoafreeuniversity.org/multitudes/profiles/groups/wr/athanor/text_archive/hardt_vienna.rtf+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ba) > 25.4.2015.)

<sup>445</sup> Hart & Negri u Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 35.

<sup>446</sup> U ruralnim, izolovanim prostorima otpor je bio gerilski, lokalna u svom karakteru: karakterišu ga izolovanost i regionalna (lokalna) zatvorenost.

<sup>447</sup> Prema: Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 69–74.

tradicionalne ljevice – sa njenom centralističkom i hijerarhizovanom organizacionom strukturom.

Zajednički politički projekat ljevice bio je projekat modernizacije, a modernizacija ruralnih područja jedini mogući način ujedinjene pobune: heterogene gerilske oblike otpora bilo je potrebno transformisati u organizovane insurekcije/građanske ratove sa ciljem preuzimanja vlasti/*konstitusane moći*<sup>448</sup> i stvaranja novog društva.<sup>449</sup> Gerilski ustanci i građanski ratovi u ovom društveno-istorijskom trenutku bili su zapravo pokretači modernizacije, te samim tim i inicijator rekonfiguracije ekonomskih i društvenih odnosa. Oni su – bilo da se radi o ratovima pokrenutim klasnim razlikama ili borbama za nacionalna oslobođenja (koje su suštinski determinisane društveno-ekonomskom eksploatacijom) – inicirali stvaranje novih subjektiviteta, dakle, novih kolektivizama koji su ulazili u perceptivno polje vidljivosti i čujnosti.<sup>450</sup>

Međutim, iako je Oktobarska revolucija, na primjer, anticipirala društvenu transformaciju, ona nije promijenila društveno-organizacione oblike, niti modele političke reprezentacije. Nova životna praksa kreirana u Rusiji nakon Oktobarske revolucije kooptirala je postojeće društveno-organizacione modele: Država kao forma i struktura time se ne dovodi u pitanje, već se nova životna praksa prilagođava postojećoj instituciji Države. Drugim riječima, Oktobarska revolucija podrazumijeva koncept revolucionarnog prevrata čiji je cilj osvajanje političke moći države: revolucija se u ovom kontekstu redukuje isključivo na preuzimanje državne vlasti. Radi se, zapravo, o reprodukciji struktura i praksi postojećeg poretka odnosa moći, a ne o stvaranju radikalno drugačijih formi društvenog uodnošavanja: odnosno, radi se o preuzimanju postojećih društvenih oblika i struktura, a ne o rekonceptualizaciji samih odnosa moći. Građanska država – “organizacioni oblik buržoazije” inicijalno uspostavljen kao sredstvo za uspostavu nadmoći i vladavine nove klase – postala je naposljetku “osamostaljena samosvrha”.<sup>451</sup>

---

<sup>448</sup> O konceptima *konstituisana/konstitutivna moć* biti će riječi kasnije.

<sup>449</sup> S druge strane, kontrarevolucionarne tendencije bile su usmjerene na zaustavljanje modernizacije kojoj su, kao faktoru ujedinjenja, težile progresivističke lijeve struje. Kontrarevolucionarne djelatnosti se, stoga, često fokusiraju na propagiranje tradicionalnih vrijednosti i folklor (kroz naglašenu mistifikaciju ideje “zemlje” s kojom je seljak iskonski povezan), te, naglašavajući inherentnu (ideološku) nekompatibilnost ruralnog i urbanog, održavanju ruralnih dijelova izolovanim od revolucionarnih progresivnih zbivanja, što je imalo za cilj spriječavanje društvenih i političkih prestrojavanja. Hart i Negri navode da su ove taktike razjedinjenja često inicirale unutrašnje konflikte unutar revolucionarnih projekata čija je najdjelotvornija strategija, u datim društveno-istorijskim okolnostima, bilo upravo ujedinjenje na putu ka modernizaciji, odnosno, modernizacija na putu ka ujedinjenju. Također, kontrarevolucionarne taktike su, u većini slučajeva, naglašavale nepomirljivost klasnih razlika (Prema: Ibid., 71–72).

<sup>450</sup> Prema: Ibid., 69–74.

<sup>451</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 61; Radikalno lijeve grupacije u Rusiji (anarhisti, narodnjačko zavjereništvo, eseri-maksimalisti, lijevi eseri, lijevi komunisti)

Ovo se dešava čak i kada su revolucionarna djelovanja bazirana na gerilskim oblicima insurekcije (nekontrolisanim od strane određene političke partije ili organizacije), poput npr. Kubanske revolucije (1953–1959), ili, uslovno rečeno, Kineske kulturne revolucije (Velika proleterska kulturna revolucija 1966–1976).<sup>452</sup> Iako je tokom ovih revolucija, borbena djelovanje bilo organizovano po principu malih strukturalnih jedinica koje, horizontalno se umrežavajući, djeluju relativno nezavisno jedne od drugih, ono je, u postrevolucionarnoj fazi, ipak zamijenjeno centralizovanom strukturom države.

U oba slučaja, pluralistička priroda gerilskih oblika borbe redukovana je, u svojoj postrevolucionatnoj fazi, na homogenizirajući, centralizovani oblik državnog aparatusa i njemu korespondirajuće oblike političke reprezentacije.<sup>453</sup> Markuze (Herbert Marcuse) navodi da se tradicionalne revolucije obično zasnivaju na zamjeni jednog oblika dominacije drugim, te na “gušenju” svih libertarijanskih pokušaja transformacija koje bi prevazišle “kozmetičke promjene” na nivou i u okvirima koncepta socijalne stratifikacije.<sup>454</sup>

Dakle, moderne revolucije, poput Oktobarske, redukovane su na prostorno i vremenski ograničene oblike kolektivne pobune protiv uspostavljenog poretka odnosa moći i poistovjećene sa građanskim (nacionalnim) sukobom unutar određenog, ograničenog nacionalnog prostora.<sup>455</sup> Lenjinova politička teorija najbolje ilustruje ovaj proces. Prema Lenjinu, revolucija se može manifestovati u kratkom vremenskom (istorijskom) intervalu, u periodu same insurekcije. Otpor (socijalni) igra važnu političku ulogu, ali je suštinski odvojen i nezavisan od revolucionarnog prevrata (insurekcije): otpor je predrevolucionarna faza bazirana na masovnoj spontanosti koja se nakon revolucije podređuje strukturisanom obliku *konstituisane moći* – centralizovanoj diktaturi proleterijata. Preuzimanjem vlasti stvara se tako “novo” društvo koje bi prethodilo, na neodređeno vrijeme odgođenoj, decentralizaciji

---

sukobljavale su se sa boljševicima, između ostalog, po pitanjima centralizacije, hijerarhijskih organizacionih principa i birokratizacije. Također, “lijevi” odbacuju parlamentarne, partijske i sindikalne strukture, organizacione oblike i mehanizme (Prema: Caratan, Branko, “Uvod” u Massimo Teodori, *Historijat novih ljevica u Evropi (1956–1978)*, OOUR Globus, Izdavačka djelatnost /Zagreb, 1979, 10–11).

<sup>452</sup> Na osnovu propagandnih slogana kojima su se podsticale mase da napadnu centralizovani državni aparat i time “preuzmu” moć – što je predstavljalo alternativu centralizovanom i hijerarhizovanom modelu Oktobarske revolucije, čime se, pak, implicirala mogućnosti slobodnog političkog djelovanja bez centralizovanog oblika državne kontrole – Kulturna revolucija je izvan Kine percipirana kao radikalni socijalni eksperiment. Stoga je zapadna percepcija Kulturne revolucije bila percepcija pokušaja ostvarenja radikalne demokratije, odnosno, “permanentne revolucije” (Prema: Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 74–77).

<sup>453</sup> Prema: Ibid.

<sup>454</sup> Prema: Marcuse, Herbert, “Cultural Revolution” u Douglas Kellner (ed.), *Towards a critical theory of Society – Collected Papers of Herbert Marcuse*, Routledge Taylor and Francis Group, London and New York, 2001, 124.

<sup>455</sup> Prema: Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 43.

i “odumiranju države”.<sup>456</sup> Prema Lenjinovoj viziji, svaki predrevolucionarni oblik *konstitutivne moći* potrebno je nakon revolucije “prilagoditi” postojećem strukturalnom modelu “nove”/stare Države. Stoga *konstitutivna* (kreativna) moć ne može opstati kao takva jer biva transformisana u *konstituisanu* (instrumentalnu) moć: *konstituisana moć*, pak, isključuje svaku mogućnost pojave *konstitutivne moći*. Istorijski gledano, preuzimanje i afirmacija države kao društvene forme zaustavlja i spriječava sve pokušaje stvaranja alternativnih oblika društvenih uodnošavanja, pa stoga i istinske društvene emancipacije: *konstituisana moć* države anulira svaki oblik *konstitutivne moći*.<sup>457</sup>

Moć se u ovom kontekstu treba shvatiti kao nešto što se preuzima – ona je otjelovljena u Državi ili zakonu, te poistovjećena sa vlašću. Ovo je karakteristična zajednička pozicija različitih teorija moći u doba modernosti: Lenjin (jednako kao i Maks Veber/Max Weber i Karl Šmit) političkoj kategoriji moći pripisuju jedno, jedinstveno značenje, te njen lokus pronalaze u Državi/vlasti/vladajućem/“vladajućoj mašini” (engl. “*sovereign machine*”),<sup>458</sup> kojoj pripisuju transcendentalni, totalizirajući karakter. Moć je uvijek izjednačena sa suverenim, sa vladavinom: promišljanje moći ograničeno je, dakle, vladavinom “odozgo”, čak i u slučaju kada je finalni cilj proleTERSKE borbe, kako propagira Lenjin, ultimativni (vremenski neprecizni) nestanak Države. Ideja moći određena je međusobno isključujućim alternativnim pozicijama: moć/Država se ili preuzima te, stoga, “opstaje” u istoj ili modifikovanoj formi (engl. *another power*), ili se odbija preuzeti. Politički prostor određen je, dakle, konceptom moći kao vlasti/Državom bez obzira na to da li se radi o njenom preuzimanju ili njenoj apsolutnoj negaciji. Ovim je dijalektika moć kao vlast/Država održana jer je određena jedinstvenom konceptualizacijom koja pretpostavlja dva moguća ishoda: “lice” i “naličje” moći osiguravaju da “teorijski nukleus ostaje netaknut”.<sup>459</sup> S obzirom na to da u kontekstualnom okviru kasnog 19. i ranog 20 vijeka moć, izjednačena sa konceptom vlasti, podrazumijeva dvije, međusobno suprotstavljene mogućnosti organizacije političkog prostora – moć/vlast/Država se preuzima ili odbija – ne ostavlja se “prostor” za promišljanje alternativnih teorija, odnosno, posve drugačijih konceptualnih platformi koje bi Državu i državnu vlast koncipirale kao jedan od aspekata moći, nikako kao njen suštinski i osnovni element. Postoji li, dakle, u teorijskom i praktičnom smislu, pozicija izvan one koja

---

<sup>456</sup> Ibid., 22.

<sup>457</sup> Prema: Ibid., 23; Hardt, Michael & Negri, Antonio, “Globalization and Democracy”, op. cit.

<sup>458</sup> Negri, Antonio, “Modern and Postmodern: the Ceasura”, *The Porcelain Workshop: For a New Grammar of Politics*, Semiotext(e), Los Angeles, 2008, 13.

<sup>459</sup> Negri, Antonio, “Repubblica Costituente” u Paolo Virno, Michael Heart (eds), *Radical Thought in Italy, A Potential Politics*, University of Minnesota Press, 1996, 220.



konstituciju prinudno upisuje u Državu, pozicija koja odr(a)žava neku konstitutivnu praksu?<sup>460</sup>

Od kraja 19. do prvih decenija 20. vijeka državni teoretičari nisu bili u stanju da izbjegnu postojeće “ponuđene” alternative – Rajh ili Republika, s jedne, te anarhija, s druge strane – što bi im omogućilo “izlazak” iz okvira ovog dogmatski ograničenog konceptualnog političkog prostora.<sup>461</sup> Oba modela – preuzimanje i odbijanje/negacija moći – nalaze se u direktno simetričnom, ali inverznom, dakle, oprečnom odnosu (u dijalektičkoj tenziji), te kao osnovno polazište pretpostavljaju identičnu koncepciju moći. Stoga je Lenjinov koncept moći u potpunosti simetričan konceptualizacijama buržoaskih teoretičara njegovog vremena. Ovako koncipirana moć-Država se neminovno mora dovesti u vezu sa konceptom biomoći.<sup>462</sup> “Države”, još od prosvjetiteljstva, trpe preobražaj prirode moći koja počinje da upravlja totalitetom samog života: vladajući režimi zapadnog svijeta uzeli su na sebe da životom (stanovništva, nacije) upravljaju, da ga obezbjeđuju, podstiču, optimizuju, regulišu, nadziru, da na njega, kroz niz intervencija, vrše pozitivan uticaj. Moć u ovom slučaju nije otjelovljena u vladaru koju upravlja smrću i po potrebi je, posredno – zahtijevajući od podanika da učestvuju u ratnoj odbrani suverena ili države “ne računajući neposredno na njihovu smrt”<sup>463</sup> – ili neposredno – osuđujući podanika na smrt zbog povrede zakona – dodjeljuje i koji, upravljajući smrću, “raspolaze” životima svojih podanika: primjenjujući pravo da dodjeli smrt on posredno sprovodi i pravo da “dodjeli” život.<sup>464</sup> Koncept biomoći dovodi se u vezu sa nadležnostima koje država/vladajući režim ima nad individualnim tijelom svakog pojedinca i cjelokupnim tijelom populacije. U doba prosvjetiteljstva razvijaju se raznovrsne tehnike i tehnologije disciplinovanja i potčinjavanja tijela pojedinca i nadzora nad stanovništvom: moć se organizuje oko života kao biološkog i socijalnog procesa i ima za cilj da ga u totalitetu obuhvati.<sup>465</sup>

Iako se, dakle, u djelima teoretičara modernog doba (bez obzira na njihovo političko opredjeljenje) koncept moći poistovjećuje sa vladavinom/vlasti/Državom, suverenost Države

---

<sup>460</sup> Prema: Ibid.; *Konstitucija* je višeznačan pojam koji označava: 1. ustav – temeljni, neprikosnoveni zakon; 2. čin konstituisanja određenog tijela koje konstituiše ustav; 3. permanentnu praksu konstituisanja koja se prilagođava promjenama odnosa moći i društveno-istorijskih uslova, što je srodno pojmovima *konstitutivna/konstituišuća moć* i *konstitutivna praksa* (Prema: Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 46).

<sup>461</sup> Prema: Negri, Antonio, “Modern and Postmodern: the Ceasura”, op. cit. 13–14, 17–18; Negri, Antonio, “Repubblica Costituente”, op. cit. 220.

<sup>462</sup> Iako biomoć kao “pojava” na istorijsku scenu stupa puno ranije, Fuko je koncept biomoći identifikovao i teoretski razvijao od sedamdesetih godina 20. vijeka.

<sup>463</sup> Fuko, *Mišel, Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, op. cit. 151.

<sup>464</sup> U ovom slučaju moć nad smrću i nad životom sprovodi se kroz “*dosuđivanje* smrti i *ostavljanje* u životu” (Ibid.).

<sup>465</sup> Prema: Ibid., 151–157.

mora se u kontekstu kasnog 19. i ranog 20. vijeka dovesti u vezu sa ekspanzijom biomoći koja već tada prožima cjelokupno društveno tkivo. Šta više, suverenitet Države kao vrhovne vlasti ne može se odijeliti od biomoći koja neminovno postaje oblik totalitarizma: totalitarizam je prodor i okupacija totaliteta života od strane suverena, bez obzira na to da li se radi o vladaru kao individui ili aparatusu Države – može se prepoznati kako u Rajhu<sup>466</sup> tako i u Republici.

Iako moderna država biopolitičkim tehnologijama moći “okupira” cjelokupnost života individua i vrste, te na taj način postaje totalitarna instanca,<sup>467</sup> “protivsnage”<sup>468</sup> koje se razvijaju krajem 19. i početkom 20. vijeka nisu u stanju da prepoznaju potencijalnosti biopolitičkih tehnologija koje mogu preuzeti i utilizirati u samom prevazivaženju poimanja Države/vlasti kao ultimativne manifestacije moći. Antonio Negri u “Konstitutivnoj Republici” (ital. “Repubblica Costituente”) dovodi u pitanje lokaciju i prirodu konstitucije koja je “zdravorazumski” upisana u Državu, te navodi da se savremena politička misao ne može redukovati na unitarno, transcendentalno poimanje moći. Prema Negriju, alternative koje ne podliježu navedenoj paradigmi prepoznaju konstitutivni društveni potencijal,<sup>469</sup> koji nije i ne može biti upisan u državu, jer podrazumijeva kontinuirane procese “svakodnevnih insurekcije, permanentnog otpora i konstitutivne moći”.<sup>470</sup>

U Negrijevoj/Hartovoj teorijskoj vizuri dolazi do demistifikovanja pojedinačnih komponenti revolucije kao nezavisnih, izoliranih instanci: otpor, insurekcija i *konstitutivna moć* se ne mogu promišljati samostalno, već kao “trojstvo” – kao “nedjeljiv proces u kojem su ove tri komponente skovane u jednu cjelovitu protivsnagu i u konačnici novu, alternativnu društvenu formaciju”.<sup>471</sup> Tri instance moraju se posmatrati kao tri nedjeljiva elementa “revolucionarne mašine” koja se parcijalno preklapaju i često su međusobno neodređeni: stoga se, Negri/Hart konstatuju, ne može govoriti o revoluciji kao jedinstvenom događaju prekida, već o revolucionarnom “kretanju”, o “procesu koji se provlači kroz višestruko izlomljene prostore, povezujući ih na jednoj imanentnoj ravni jedne kraj drugih, jedne u drugima, tako da se ne mogu razlikovati”.<sup>472</sup> Svako redukovanje revolucije na komponentu

---

<sup>466</sup> Treći Rajh je koncept totalitarizma i biomoći, odnosno, biomoći kao oblika totalitarizma i totalitarizam kao biomoći doveo do krajnjih granica.

<sup>467</sup> Biomoć, kao moć koja okupira i prožima totalitet života individua i vrste, i totalitarizam, kao prožimanje života u svim njegovim instancama od strane države kao vrhovnog suverena veoma su bliski (Prema: Negri, Antonio, “Modern and Postmodern: the Ceasura”, op. cit. 16).

<sup>468</sup> Hardt, Michael & Negri, Antonio, “Globalization and Democracy”, op. cit.

<sup>469</sup> Prema: Negri, Antonio, “Modern and Postmodern: the Ceasura”, op. cit. 18.

<sup>470</sup> Negri, Antonio, “Repubblica Costituente”, op. cit. 220.

<sup>471</sup> Hardt, Michael & Negri, Antonio, “Globalization and Democracy”, op. cit.

<sup>472</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 36.

insurekcije, negira revolucionarnu “procesualnost i molekularnost”, te obezvrjeđuje revoluciji imanente komponente otpora i *konstitutivne moći*.<sup>473</sup>

Stoga, za razliku od konvencionalnog poimanja revolucije koji svoju paradigmu pronalazi u “velikim” revolucijama – prije svega Francuskoj i Oktobarskoj – i podliježe striktnoj strukturalizaciji, revolucionarna “protivsnaga” (engl. “*counterpower*”)<sup>474</sup> nakon modernizma – “revolucionarna mašina” – ne podrazumijeva veliki prekid, niti racionalni, fazni proces prevrata – preuzimanje vlasti/Države-državnog aparata – već mnogostrukost revolucionarnih (dakle, konstitutivnih) procesa i praksi.<sup>475</sup> Revolucija se koncipira kao “nezavršen i nezavršiv molekularan proces koji se ne dovodi u vezu sa državom kao esencijom i univerzalijom”.<sup>476</sup> Revolucionarna “protivsnaga” ili “revolucionarna mašina” je

(...) stalno pokretno prekrcavalište, u kome su irelevantni i pre i posle, početak i kraj. Revolucionarna mašina izvorno ne funkcioniše od iznenadnog preloma pa do nekog drugog kraja, ona se kreće preko i kroz sredinu.<sup>477</sup>

Stoga revolucionarno kretanje ne poznaje “onostranost” izvan postojećih odnosa moći, već njihovu rekonfiguraciju: tri pojedinačne, ali neodvojive komponente “protivsnage” – otpor, insurekcija (pobuna) i *konstitutivna moć* – “među sobom se diferenciraju i aktualizuju u svom uzajamnom odnosu”.<sup>478</sup>

*Konstitutivna moć* se ne povezuje sa konstituisanjem i institucionalizovanjem temeljnog zakona države, već označava “kolektivno subjektivizovanje...i formiranje s one strane konstituisane moći”: odnosi se na “isprobavanje alternativnih formi društvene organizacije”, kolektivno pronajenje alternativnih oblika organizovanja u kojima “iščezava aspekt političke reprezentacije”.<sup>479</sup> *Konstitutivna moć* se, dakle, razlikuje od *konstituisane moći*: ona isključuje formulisanje i institucionalizaciju vrhovnog državnog zakona – ustava – kojima se legitimizuje uspostavljeni poredak moći. *Konstitutivna moć*, prema Negriju, ne može proizaći iz *konstituisane*, ali od nje može biti kooptirana – u tom trenutku *konstitutivna moć* prestaje

---

<sup>473</sup> Prema: Ibid., 29.

<sup>474</sup> Hardt, Michael & Negri, Antonio, “Globalization and Democracy”, op. cit.

<sup>475</sup> Prema: Ibid., 19; Raunig, Gerald, “The Many AND s of Art and Revolution”, u Will Bradley & Charles Esche (eds.) *Art and Social Change – A Critical Reader*, London, Tate Publishing, 2007, 384.

<sup>476</sup> Negri, Antonio, “Repubblica Costituente”, op. cit. 220.

<sup>477</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 22.

<sup>478</sup> Ibid., 19.

<sup>479</sup> Ibid., 46.

biti *konstitutivna* i postaje *konstituisana*. Alternativa postojećoj *konstituisanoj moći*/Državi upravo su potencijalnosti koje “pruža” *konstitutivna moć*.<sup>480</sup>

Ukoliko se revolucija, dakle, shvati kao “kretanje”, kao stalno “okretanje prilika”<sup>481</sup> onda je jasna njena podudarnost sa Fukoovim konceptom otpora, gdje otpor podrazumijeva različite mogućnosti rekodifikacije odnosa moći. Hartova/Negrijeva koncepcija može se smatrati analognom Fukooviom poimanju otpora kao mnoštva revolucija – heterogenog skupa žarišta pokrenutih *mimo* institucije države.<sup>482</sup> Revolucija u ovom slučaju ne podrazumijeva jasno zacrtani oblik ili formu, ciljeve i zadatke potencijalnih insurekcija, već otvoreno “polje” pokrenutih mogućnosti u nezaustavljivim (nezaustavljenim) nizovima prevrata koji onemogućavaju svaku strukturalizaciju i/ili stabilizaciju određenih organizacionih formi: revolucija podrazumijeva stalno “novopronalaženje organizacije”.<sup>483</sup> Poput Fukoovog otpora, “protivsnaga” nije tačka Velikog Odbijanja i prelazak na “drugu stanju” moći, već njena kontinuirana preraspodjela i rekonfiguracija koja otvara nove mogućnosti i konstituiše nove “prostore” organizacije. “Protivsnaga” nije pozicija izvan/naspram postojećih odnosa moći nego pozicija unutar moći, pozicija koja postojeće odnose “pregovara” iznutra, što je teza puno bliža Fukoovoj nego što se na prvi pogled čini. U gustom heterogenom sklopu odnosa moći koje prožimaju cjelokupno društveno tkivo, otpor se, poput “protivsnage”, manifestuje kao potencijalnost novih “konstitutucija”, dakle, kao “emancipacijski” potencijal u stanju permanentnog “kretanja”.

Ovakvo poimanje “protivsnage” usaglašeno je sa Negrijevim/Hartovim poimanjem Imperije koju karakterišu “ne-mjesta”<sup>484</sup> eksploatacije. Imperij, kao “*decentraliziran* i *deteritorijalizirajući*”<sup>485</sup> sistem upravljanja, regulacije i kontrole savremenog svijeta, koji obuhvata sve sfere društvenosti i postepeno uključuje cijelokupno globalno područje (koje postaje područje otvorenih granica), podrazumijeva i “decentralizirane i deteritorijalizirajuće” odnose eksploatacije. U savremenom svijetu odnosi kapitalističke eksploatacije šire se posvuda i preuzimaju totalitet samog društvenog: društveni odnosi potpuno preuzimaju proizvodne odnose i *vice versa*, te je nemoguće demarkirati društvenu i ekonomsku

---

<sup>480</sup> Prema: Ibid., 48–49; Negri, Antonio, “Repubblica Costituente”, op. cit. 221.

<sup>481</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 20.

<sup>482</sup> Ovdje je ponovno važno naglasiti da se revolucionarni procesi ne odvijaju izvan nacionalno-geografskih odrednica i granica, ali revolucija svoj cilj “pronalaži” *izvan* države kao društvene forme i ne pretenduje da uzurpira (nacionalni) državni aparat kao otjelovljene moći (Prema: Raunig, Gerald, “The Many AND s of Art and Revolution”, op. cit. 385).

<sup>483</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 28.

<sup>484</sup> Hardt, Michael & Antonio Negri, *Intermeco: protuimperij, Imperij*, Arkzin, Zagreb, 2003, 181 (preveo sa engleskog: dr. Živan Filippi).

<sup>485</sup> Ibid., 8.

proizvodnju, nemoguće je demarkirati mjesta eksploatacije. S obzirom na to da globalne proizvodne snage, proizvode ne samo robe već i društvene odnose, one ne zauzimaju određena mjesta, već sva mjesta: “univerzalnost ljudskog stvaralaštva, sinteza slobode, želje i živoga rada odvijaju se na ne-mjestu postmodernih proizvodnih odnosa”.<sup>486</sup>

Ukoliko, dakle, ne postoji fiksno mjesto moći koja se, prema Fukou, proteže kapilarno, te ukoliko Imperij karakteriše decentralizovani oblik društvenog upravljanja/regulacije i kapilarno rasprostranjena mjesta eksploatacije – Imperij je “ne-mjesto” svjetske eksploatacije – onda su, sijedeći ovu logiku, mjesta otpora rasprostranjena posvuda, imanentna svakom društvenom aspektu i svakom kontekstu, svakom mikroprostoru,<sup>487</sup> te se “protivsnaga” – “svakodnevni otpor, permenentna insurekcija i konstitutivna moć”<sup>488</sup> – manifestuje u obliku heterogenih lokalnih mikrorevolucija. Negrijev/Hartov odnos Imperija i “protivsnage”, dakle, indirektno afirmiše Fukoov heterogeni sklop otpora i moći u kontinuiranom “stanju” pregovaranja. S obzirom na to da konstitutivna moć ne “proizvodi od same sebe odvojene konstitucije, već naprotiv samu sebe konstituiše”,<sup>489</sup> Negri implicira da se oblici “protivsnage” permanentno “protive” svakom obliku finalne konstitucije, dakle institucionalizacije, a što se svakako može tvrditi i za Fukoove oblike otpora. Ovo podrazumijeva nezaustavljivost kretanja “protivsnage”/“revolucionarne mašine”: “proces konstitucije nikad neće biti zaključen, te revolucija [nikad] ne završava”.<sup>490</sup> Ukoliko se, dakle, uzme u obzir da savremeni kontekstualni okvir nije ograničeni prostor nacionalne/nih države/a, već neograničeni suverenitet Imperija, što je, ujedno, i osnovni uslov pojave savremene revolucionarne “neograničene i neomeđene” (engl. “*unlimited and unbounded*”)<sup>491</sup> “protivsnage”, posve je jasan Negrijev/Hartov stav da su u kontekstu neoliberalnog svijetskog poretka – ili u kontekstu vladavine Imperija – stvoreni idealni uslovi za ostarivanje “permanentne revolucije”,<sup>492</sup> koja postaje moguća isključivo onda kada se

---

<sup>486</sup> Ibid., 181.

<sup>487</sup> Prema: Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 41.

<sup>488</sup> Negri, Antonio, “Repubblica Costituente”, op. cit. 220.

<sup>489</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 49.

<sup>490</sup> Negri, Antonio, “Repubblica Costituente”, op. cit. 222.

<sup>491</sup> Hardt, Michael & Negri, Antonio, “Globalization and Democracy”, op. cit.

<sup>492</sup> Iako Hart i Negri smatraju da su uslovi za nelinearnu manifestaciju tri elementa protivsnage stvoreni tek sa prelaskom moderne na postmodernu paradigmu, Raunig tvrdi da je Pariska komuna iz 1871. godine primjer simultanog postojanja i isprepletenosti tri komponente kontrasnage, iako su one naknadno redukovane na jednodimenzionalnu komponentu ustanaka/građanskog rata koji je, kao prototip insurekcije, iskorišten u svim narednim komunističkim pobunama. Uprkos određenim teorijskim pokušajima da se Komuna proglašuje “diktaturom proleterijata” – proleterijata je tek sa Pariskom komunom po prvi put u istoriji nastupio kao istinski kolektivni politički subjekat – ona se ne može smatrati centralističkim, hijerarhijskim oblikom društvene i političke organizacije, niti kooptacijom postojećeg društvenog ustrojstva i njegovih političkih manifestacija. Komuna – koja nije imala za cilj da preuzme postojeći oblik države i/ili državni aparat, niti da restaurira određeni istorijski oblik državnog uređenja – može se smatrati “kontinuiranim kretanjima preklapanja i

steknu uslovi da se tri elementa protivsnage posmatraju kao jedinstven, nedjeljiv, kontinuirani proces.<sup>493</sup>

Ovo, međutim, ne podrazumijeva da je novo doba “vlдавine” Imperija zapravo “realizacija” komunističkog ideala “oslobođenja” od Države i državnih aparata. Negri/Hart naglašavaju da Imperij nije uništio ulogu nacionalne države – u novim globalizirajućim okolnostima, države i dalje uspostavljaju, regulišu i implementiraju ekonomske, političke i kulturalne imperativе – već ju je rekonceptualizovao: Imperij je, istovremeno, i posljedica i uslov kapitalističke restrukturalizacije – njegove sve naglašenije globalne ekspanzije.<sup>494</sup> Imperij – kao konkretizacija savremenog globalnog “aranžmana”<sup>495</sup> – otjelovljuje novi oblik suvereniteta koji je zamijenio pojedinačne nacionalne suverenitete: on je novi unitarni suvereni Subjekt<sup>496</sup> koji je, ne “p(rep)oznajući” granice/fiksirana ograničenja (odnosno, “p(rep)oznajući” isključivo mobilne granice i fleksibilna ograničenja čija je uloga i važnost u velikoj mjeri relativizovana), ultimativni i finalni autoritet pozicioniran iznad autoriteta institucije države.

S obzirom na to da je, prema Fukou, otpor imanentan odnosima moći, te ne može postojati izvan tih odnosa – otpor konstituiše odnose moći – onda je, u kontekstu lokalnih mikrorevolucija, otpor već sam po sebi, jedinstveni oblik “protivsnage”.

Otpor i hegemoni poredak moći ne podliježu, dakle, dihotomiji koja “fiksira” sadašnji/postojeći i projektuje budući, utopijski svijet izvan postojećih odnosa moći. Utopija više nije ni vremenska ni prostorna odrednica, već pitanje tri komponente “protivsnage” – koje se razvijaju u odnosu na određeni društveno-istorijski kontekst – u neprekidnom preklapanju i “preljevanju”, u eksperimentalnom isprobavanju novih oblika društvenosti, alternativnih oblika socijalne organizacije. Utopija je, dakle, imanentna stvarnosti koju poznajemo,

---

preplitanja otpora, insurekcije i konstitutivne moći” (Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 51–61; Prema: Marx u Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 380).

<sup>493</sup> Zapravo, u novom globalnom kontekstu nije niti moguće koncipirati revoluciju na način na koji je bila poimana u doba modernosti. Revolucija izjednačena za insurekcijom kao kolektivnom gestom revolta unutar nacionalog prostora onemogućena je samim postojanjem hegemonog prostora Imperija (Prema: Hardt, Michael & Negri, Antonio, “Globalization and Democracy”, op. cit.).

<sup>494</sup> Važno je napomenuti da se ovdje radi o kapitalnoj promjeni isključivo gledano iz perspektive “hegemonih” nacionalnih država: “potčinjene” države nikad nisu bile suverene – iako su svakako pretendovale da to budu – s obzirom na to da su “ulazeći” u modernost, “ulazile” u kompleksne odnose ekonomske i političke subordinacije koji su inhibirali svaku mogućnost njihove nacionalne suverenosti. Uprkos ovoj konstataciji, Negri/Hart primjećuju da je prelaz ka vrhovnoj vlasti Imperija transformisao političke mogućnosti unutar totaliteta globalnih odnosa, dakle, samo promišljanje politike i političkog (Prema: Ibid.).

<sup>495</sup> Ibid.

<sup>496</sup> Hart/Negri koncept Imperija “modeluju” prema antičkom (rimskom) pojmu koji je u sebi kombinovao tri principa vladavine: monarhiju, oligarhiju i demokratiju (vidjeti više u Ibid.).

imanentna otporu i odnosima moći u stalnom sučeljavanju, neki novi “iznjedren” društveni oblik:

(...) radi se o prvim koracima po nekom naizgled novom terenu, postavljenom na stari teren, boreći se protiv tog starog terena i u isti mah ga koristeći, da bi ga se pretvorilo u nešto drugo.<sup>497</sup>

S obzirom na to da je industrijski kapitalizam pronašao svoje utemeljenje u strukturama suverenih nacionalnih prostora kao ultimativnoj referentnoj tački, a “tri elementa protivsnage” su, od Francuske revolucije pa tokom socijalističkih revolucija koje su slijedile, percipirana kao nezavisna jedan od drugoga, te primjenjivana kao zasebne i nužno nepovezane strategije ili (istorijske) faze revolucije, tradicionalna ljevica (bilo da se radi o “zapadnoj” ili boljševičkoj ljevici) otpor kapitalističkom poretku društvenih odnosa sprovodi kroz partiju – koja je subjekt otpora i insurekcije – i ima za cilj preuzimanje *konstituisane moći* (Države). Ultimativni cilj revolucije je dakle, kako to poima modernizam, preuzimanje Države od strane jedne partije, koja se, kao instanca imanentna funkcionisanju Države, već sama po sebi “*konstituiše* kao jedna moć koja isključuje svaku *konstitutivnu* moć. Konstituisana partijska moć postavlja uslov nemogućnosti da iz sebe same nastane jedna, inovativna konstitutivna moć.”<sup>498</sup> Promjena društveno-ekonomsko-istorijskih prilika šezdesetih godina 20. vijeka inicirala je i promjene u koncipiranju “prativsnaga” koje odbijaju centalističko partijsko uređenje, traže nove mogućnosti organizacije, te isprobavaju eksperimentalne oblike *konstitutivne moći*. Ove promjene strukturalne su prirode, te korespondiraju sa promjenama u načinima organizacije rada i ekonomske i socijalne produkcije. S jedne strane, promjene u samoj organizaciji ekonomskih odnosa (odnosa proizvodnje) reflektuju se u socijalnom domenu – dolazi do transformacije samih oblika otpora. S druge strane, promjene u dominantnim modelima organizacije proizvodnih procesa i odnosa u velikoj mjeri ovise upravo od promjena metoda i taktika otpora, o čemu će biti riječi nešto kasnije.

### **2.1.2 Promjena strategije: otpor *Novih ljevica***

Pedesetih i šezdesetih godina 20. vijeka dolazi do proliferacije “gerilskih” oblika otpora na globalnom nivou, “objedinjenih” zajedničkim nazivom *Nove ljevice*. Radi se o

---

<sup>497</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 31.

<sup>498</sup> Ibid., 22–23.

preplitanju tzv. političkih i socijalnih borbi (ukoliko se one uopšte mogu jasno demarkirati), odnosno, o povezivanju antikolonijalnih ustanaka za nacionalna oslobođenja i antikapitalističkih oblika otpora.<sup>499</sup> Rat u Vijetnamu savršen je primjer imperijalne, dakle, kapitalističke agresije i invazije kroz koju se visokorazvijeno kapitalističko društvo (SAD) nameće na globalnom tržištu i preuzima kontrolu resursa.<sup>500</sup>

Gerilski oblici otpora negiraju centralističku organizacijsku strukturu: inspiraciju pronalaze u Kubanskoj i Kineskoj kulturnoj revoluciji iako je krajnji (postrevolucionarni) ishod ovih “događaja,” kako je već rečeno (vidjeti str. 119), bio “de-demokratizacija”<sup>501</sup> gerilskog modela i povratak na centralistički, autoritativni oblik društvene (i državne) organizacije. “Gerilski model” primjenjen je, kako u borbama za nacionalna oslobođenja, tako i u borbama marginalizovanih društvenih skupina Zapada protiv segregacije i represije (npr. *Civil Rights Movement*, *Women Liberation Movement* u SAD). Za razliku od borbi za nacionalna oslobođenja koje su se većinski odvijale u ruralnim područjima, “gerile” industrijski razvijenog Zapada vezane su za urbani kontekst: karakteriše ih “procvat” horizontalnih, relativno autonomnih borbenih frakcija koje operišu u različitim sferama društva. Fokus decentralizovanih, policentrično strukturalizovanih urbanih pokreta nije, kao u slučaju njihovih ruralnih dvojnika, bio direktan napad na vladajuće strukture i institucije moći, već transformacija samog tkiva gradskog prostora. Tako, u urbanom kontekstu dolazi do intenzivnog “približavanja” *kontramoći* (otpora) i *konstitutivne moći*: primjer je djelovanje decentralizovanog, network pokreta *Autonomia Operaia* u Italiji sedamdesetih godina 20. vijeka kojim je privremeno redizajniran “pejzaž” velikih gradova na čijim “slobodnim” teritorijama su kreirani novi društveni oblici života.<sup>502</sup>

---

<sup>499</sup> Prema: Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 78.

<sup>500</sup> Markuze američku intervenciju u Vijetnamu naziva imperijalističkom, te je ne smatra izoliranim “incidentom” već primjerom sustavne kapitalističke globalne ekspanzije. Markuze smatra da pokreti za nacionalna oslobođenja (zemalja Trećeg svijeta) “nisu krajnja snaga oslobođenja”, ali su snaga koja “slabi svjetski imperijalistički sistem” (Marcuse u Caratan, Branko, “Uvod”, op. cit. 17.) i koja svakako može imati veliku ulogu u budućim antikapitalističkim borbama (Prema: Marcuse, “Karl Marx in the Modern World”, u Kellner, Douglas, “Radical Politics, Marcuse, and the New Left” op. cit. 16–17).

<sup>501</sup> Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 76.

<sup>502</sup> Mnogi značajni urbani pokreti nisu, međutim, prihvatili policentrični (gerilski) model već su primjenjivali starije, konvencionalnije, hijerhizovane “armijske” strukture (*The Black Panther Party*, *Front du Liberation du Quebec* u Sjevernoj Americi, njemački *RAF/Rote Armee Fraktion* i talijanske *Brigate Rosse* ili *Tupamaros* u Urugvaju) (Prema: Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 81); Više o *Autonomia* vidjeti u Lotringer, Sylvere & Marazzi, Christian (eds.), *Italy: Autonomia. Post-political Politics*, Volume III, no. 3, semiotext(e) Inc. 3, 1980.



*Nove ljevice*<sup>503</sup> – Masimo Teodori (Massimo Teodori) naglašava da se ovdje ne radi o pokretu nego pokretima – pojavile su se u kontekstu hladnog rata na globalnom nivou tokom pedesetih i šezdesetih godina. Pojavile su se kao otpor kapitalističkoj društvenoj ekspanziji i kao “šarolika” revolucionarna alternativa staljinističkom totalitarizmu i tradicionalnoj (parlamentarnoj) ljevici<sup>504</sup> – radničkim (komunističkim) partijama i socijaldemokratskoj parlamentarnoj ljevici (“desnici radničkog pokreta”).<sup>505</sup> U kontekstu hladnoratovskih društvenih previranja *Nove ljevice* se javljaju u godinama kada radnički pokret zapadnih društava zapada u krizu: profilišu se kao alternativa političkim strankama – glavnim političkim oblicima organizacije – koje nisu bile u stanju odgovoriti na sve glasnije zahtjeve za temeljnom društvenom transformacijom na globalnom nivou.<sup>506</sup> Organizacioni model tradicionalne ljevice novoljevčari smatraju kopijom građanskih partija koje zastupaju interese određene klase, te potpuno neprimjerenim oblikom organizovanja u novim društveno-istorijskim uslovima.

[*Nova ljevica*] se protivi mitu ‘države blagostanja’ sa njenim klasičnim oblikom građanske demokratije, ali i klasičnoj ljevici – socijaldemokratskim strankama koje su uspjele u svakom mogućem smislu da otupe revolucionarne ciljeve u razvijenim zapadnim društvima, kao i komunističkim strankama koje često diskredituju originalne ideje za koje su se borile, ili su ih u potpunosti izgubile u izuzetno birokratskim deformacijama.<sup>507</sup>

Također, kako navodi Markuze, kapitalizam je u sebe integrisao radničku klasu – nekada bazu revolucionarne opozicije, koja unutar novog restrukturisanog poretka, ne samo da reprodukuje uspostavljene proizvodne (i socijalne) odnose, već i vlastite konzervativne stavove – čineći ovu socijalnu bazu netrpeljivom naspram svake mogućnosti progresivne

---

<sup>503</sup> Naziv *Nova ljevica* nastao je u Velikoj Britaniji 1956–1958. označavajući one struje koje su se “ograđivale” od KP Velike Britanije – organizovane po staljinističkom modelu – i laborizma koji je sve više napuštao socijalističke ideale (Prema: Caratan, Branko, “Uvod”, op. cit. 19).

<sup>504</sup> Tradicionalna ljevica, osim KP Italije, ograđuje se od aktivnosti *Novih ljevica* (Prema: Ibid., 19).

<sup>505</sup> Ibid., 12.

<sup>506</sup> Iako je boljševičko zauzimanje vlasti predstavljalo promjenu u odnosu na poredak odnosa kapitalističkog društva, staljinizam je, nametanjem “propisanog” oblika revolucije koja je rezultirala u totalitarističkom preuzimanju Države, umanjio vjerovatnost ostvarenja revolucije u zapadnom kulturalnom krugu (Prema: Ibid.).

<sup>507</sup> “[the New Left] opposes the mythology of the ‘welfare state’ with its classical bourgeois democracy, and also the classical left parties – the social democratic parties which have succeeded by all possible means in blunting revolutionary goals in developed Western societies, as well as the communist parties which often discredited the original ideas for which they fought, frequently losing them altogether in remarkably bureaucratic deformations” (Stojanovic, S., “The Topic is Action,” *Student*, May 14, 1968, p. 4. u Perlman, Fredy, *Birth of a Revolutionary Movement in Yugoslavia*, 1969, <<https://www.marxists.org/reference/archive/perlman-fredy/1969/revolutionary-movement-yugoslavia.htm>>15.10.2015).

transformacije.<sup>508</sup> *Nove ljevice* su se sastojale od političkih grupacija situiranih “lijevo” od tradicionalnih lijevih partija.<sup>509</sup> s njihovom pojavom dolazi do izmještanja radikalne opozicije iz krugova tradicionalne (“radničke”/proleterske) ljevice u krugove novih heterogenih socijalnih grupacija koje sačinjavaju i pripadnici “srednjih” društvenih slojeva – intelektualci, studenti, pripadnici diskriminiranih i ugnjetavanih rasnih i nacionalnih manjina/naroda, društveni autsajderi i otpadnici. *Nove ljevice* su mobilisale i organizovale one snage koje su tradicionalna ljevica, kao i tradicionalna marksistička teorija,<sup>510</sup> do tad u potpunosti ignorisale. Oblici novog kolektivnog subjektiviteta, ne nalaze, dakle, svoje utemeljenje u jedinstvenom revolucionarnom kolektivitetu proleterijata, već pokušavaju premostiti ili popuniti “prazninu” koju je iza sebe ostavio proleterijat kao “istorijski agens” promjene.<sup>511</sup> Termini – “ljudi iz naroda” (fr. *gens du peuple*), “obični ljudi” (fr. “*gens ordinaires*”), “niži gradski slojevi” (fr. “*petit peuple des villes*”), “proleterijat izgnan iz sveta” (fr. “*proletariat exilé du monde*”) ili jednostavno “narod” (fr. “*peuple*”) označavaju ovu novu “univerzalnost bez identiteta”<sup>512</sup> – jedinstvo globalnog kolektivizma kao revolucionarnog agensa promjene koji nije, niti više može biti, predeterminisan (iako je, važno je primijetiti, marksistička teorija, svakako, prepoznavala transnacionalni karakter proleterske pobune: “Borba proleterijata protiv buržoazije isprva je nacionalna po obliku, premda to nije i po sadržaju.

---

<sup>508</sup> Ovo je slikovito opisano Markuzeovom izjavom da “ništa nije više ‘antiburžoasko’ od američkog studentskog pokreta, a ništa više ‘buržoasko’ od američkog radnika”/“Nothing is more un-bourgeois than the American student movement, while nothing is more bourgeois than the American worker” (Marcuse, Herbert, “USA: Questions of Organization and the Revolutionary Subject: A Conversation with Hans Magnus Enzensberger”, u Douglas Kellner (ed.), *New Left and the 1960s: Collected Papers of Herbert Marcuse*, op. cit. 140). Iako je ova buržoasko-radnička “integracija”, po Markuzeovom mišljenju, privremeno stanje, potrebno je sustavno raditi na procesu dezintegracije (Prema: Marcuse, Herbert, “On the New Left”, op. cit. 123–124).

<sup>509</sup> Prema: Marcuse, Herbert, “The Failure of the New Left?” u Douglas Kellner (ed.), *New Left and the 1960s: Collected Papers of Herbert Marcuse*, op. cit. 183.

<sup>510</sup> Prema: Ibid., 184; Markuze naglašava da je marksističku teoriju potrebno kontinuirano revidirati u cilju adekvatnog razumijevanja ekonomskih promjena i njihovih efekata na totalitet života i potencijalni projekat društvene emancipacije.

<sup>511</sup> “Od svih klasa koje danas stoje nasuprot buržoaziji samo je proleterijat zbiljski revolucionarna klasa. Ostale klase rastrojavaju se i propadaju s razvojem krupne industrije, dok je proleterijat njen vlastiti proizvod. Srednji staleži, sitni industrijalac, sitni trgovac, obrtnik, seljak, svi se oni bore protiv buržoazije kako bi osigurali od propasti svoju egzistenciju kao srednji stalež. Oni dakle nisu revolucionarni nego konzervativni. Štoviše, oni su reakcionarni jer pokušavaju okrenuti natrag kotač povijesti. Ukoliko su pak revolucionarni, onda su to s obzirom na svoj predstojeći prijelaz u proleterijat i utoliko oni ne brane svoje sadašnje nego svoje buduće interese i napuštaju svoje vlastito stajalište kako bi zauzeli stajalište proleterijata...Svi dosadašnji pokreti bili su pokreti manjina ili u interesu manjina. Proleterski pokret je samostalan pokret ogromne većine u interesu ogromne većine. Proleterijat, najniži sloj današnjeg društva, ne može se podignuti, ne može se uspraviti, a da ne dignu u zrak čitavu nadgradnju slojeva koji tvore službeno društvo” (Marx, Karl & Engels, Friedrich, *Manifest Komunističke partije*, EKONOMIJA/ECONOMICS, 15 (3), 2008, 575–576).

<sup>512</sup> Napomene iz Badju, Alen, tekst iz “Komunističke hipoteze, Lignes, 2009”, Biblioteka SVESKE, Edicija Jugoslavija, Beograd, 2009, 6.

Proletarijat svake zemlje mora se naravno najprije obračunati sa svojom vlastitom buržoazijom”<sup>513</sup>).

Rat u Vijetnamu, fokalna tačka *Novih ljevica* u Evropi i SAD, smatra se katalizatorom globalnog “ustanka” šezdesetih: do 1968. godine postojao je zapanjujući broj socijalnih pokreta u skoro svakoj zemlji svijeta koji su u početku djelovali spontano, ali solidarno, što svakako ukazuje na internacionalni karakter otpora.<sup>514</sup> Tako, u periodu od 1956. do 1968. dolazi do stvaranja masovnih (internationalnih) pokreta: pokreta za atomsko razoružanje, anti-ratnih i anti-imperijalističkih grupacija, pokreta za nacionalna oslobođenja, pokreta za ostvarivanje građanskih prava (*Civil Rights Movements* u SAD – kasnije *Black liberation movement*, *Black Power movement*), pokreta za oslobođenje žena (*Women liberation movement*), studentskog pokreta, ekološkog pokreta, omladinske kontrakulture, itd. koji se, kroz raznorodne oblike otpora, suprotstavljaju totalitetu kapitalističke i imperijalističke represije. Činjenica da hegemonu strukture i odnosi uključuju ekonomsku, političku, tehnološku i socijalnu sferu, te da se *status quo* održava reprodukcijom postojećih ekonomskih, političkih i socijalnih odnosa i institucija, objašnjava novoljevičarski poriv da totalizuje “protivnika” – da represiju i dominaciju percipira u odnosu na totalitet kapitalističkog društvenog poretka odnosa.<sup>515</sup> Dakle, percepcija totaliteta društvene represije i dominacije inicirala je novoljevičarsku “kontraofanzivu”<sup>516</sup> koja je obuhvatala totalitet ljudske – individualne i kolektivne – egzistencije i koja je dovela u pitanje hegemonu konceptualizacije uređenja totaliteta ljudskog života od strane globalno hegemonog poretka odnosa.<sup>517</sup>

*Nove ljevice* bile su obilježene nacionalnim partikularnostima (odnosno, specifičnim kulturalnim i društvenim okolnostima nacionalnih država u kojima su se pokreti javljali),<sup>518</sup> te, nisu obrazovale programski ili strateški ujedinjenu “meta grupaciju”: sačinjavale su ih raspršene, male, lokalne frakcije fleksibilne i autonomne u svom karakteru.<sup>519</sup> Važno je napomenuti da pokreti *Novih ljevica* nisu bili teorijski i programski utemeljeni u užem smislu

---

<sup>513</sup> Marx, Karl & Engels, Friedrich, *Manifest Komunističke partije*, op. cit. 576.

<sup>514</sup> Prema: Katsiaficas, George, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, South End Press, 1987, 5–13.

<sup>515</sup> Prema: Kellner, Douglas, “Radical Politics, Marcuse, and the New Left”, *New Left and the 1960s: Collected Papers of Herbert Marcuse*, op. cit. 2, 5; Marcuse, Herbert, “The Problem of Violence in the Opposition” u Douglas Kellner (ed.), *New Left and the 1960s: Collected Papers of Herbert Marcuse*, op. cit. 18; Marcuse, Herbert, “The Failure of the New Left?” op. cit. 184–185.

<sup>516</sup> Ibid., 184.

<sup>517</sup> Katsiaficas, George, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, op. cit. 68.

<sup>518</sup> Prema: Ibid., 140.

<sup>519</sup> Prema: Marcuse, Herbert, “On the New Left” u Douglas Kellner (ed.), *New Left and the 1960s: Collected Papers of Herbert Marcuse*, op. cit. 126.

riječi:<sup>520</sup> slogan “radi sada, misli kasnije”<sup>521</sup> simptomatičan je za nedostatak teorijskog i programskog utemeljenja sa fokusom na neposredne (uglavnom spontane) akcije otpora kao metode borbe. Međutim, svakako se može reći da su teorije i politički stavovi Herberta Markuzea otjelovljavale ili inspirisale mnoge novoljevičarske političke stavove, bez obzira na to u kojoj su mjeri u samoj novoljevičarskoj praksi njegove teze bile istinski shvaćene i/ili prihvaćene.<sup>522</sup> Stoga su Markuzeovi politički stavovi svakako mogli poslužiti kao teorijska i politička inspiracija i “podrška” novoljevičarskim pokretima.<sup>523</sup>

Novoljevičarsko djelovanje zasnivalo se na difuznim i “raspršenim”/razgranatim instancama otpora s fokusom na lokalizovane (regionalne) akcije.<sup>524</sup> Markuze upravo u malim grupacijama, angažovanim na više lokalnih “zadataka” istovremeno – u “političkoj gerili”<sup>525</sup> organizovanoj po principu radničkih savijeta – vidi nagovještaj libertarijanskog socijalizma. Uprkos tome fuzija ovih raznorodnih grupacija u “jedinstven hegemoni blok”<sup>526</sup> bio je neophodan korak u suprotstavljanju hegemonij logici dominantnog sistema, što demonstriraju i kulminacije novoljevičarskih borbi – insurekcije 1968. i 1970. Iako su pojedinačne instance otpora bile lokalne u svom karakteru, pobuna protiv hegemonog poretka odnosa morala je biti globalna: Markuze ovdje “potvrđuje” centralnu Marksovu tezu kojom se naglašava da je implementacija socijalističkog društva moguća isključivo na globalnom nivou.<sup>527</sup> Ono mora biti proizvod mnoštva “lokalnih” antikapitalističkih revolucija iniciranih

---

<sup>520</sup> Teorijska aktivnost razvijala se i u određenim novoljevičarskim publikacijama, poput časopisa *New Left Review*. Potrebno je, također, naglasiti da u zapadnom kontekstu dolazi do strukturalističkih i poststrukturalističkih interpretacija pokreta *Novih ljevica*/Francuska ili njenog artikulisanja kroz studije kulture/Velika Britanija (Prema: Caratan, Branko, “Uvod”, op. cit. 15).

<sup>521</sup> Ibid.

<sup>522</sup> Markuze tako navodi da postoje nevjerojatne podudarnosti između njegovih ideja u tekstu “An Essay on Liberation” iz 1969. i ideja formulisanih od strane mladih militanata (Prema: Marcuse, Herbert, “An Essay on Liberation”, 1969, < <https://www.marxists.org/reference/archive/marcuse/works/1969/essay-liberation.htm>> 26.10.2015.)

<sup>523</sup> Prema: Caratan, Branko, “Uvod”, op. cit. 15–20; Također, Markuze je bio inspirisan novim socijalnim pokretima kao novim globalnim snagama revolta, te je pokušavao teorijski artikulirati njihovo nezadovoljstvo kao i oblike djelovanja. Od sredine šesdesetih do ranih sedamdesetih Markuze je svoj cjelokupan rad (pisanje, predavanja i političke intervencije) usmjerio ka repolitizaciji kritičke teorije i teorijskoj artikulaciji djelovanja pokreta *Novih ljevica*. Zapravo, Markuzeovi političko-filozofski stavovi – on navodi da je za njega filozofija neodvojiva od politike – povezivanje kritičke teorije i političke prakse, te kontinuirano promišljanje strategija socijalne emancipacije reflektovani su (a i sami su reflektovali) u preobražajima i razvoju *Novih ljevica* (Prema: Ibid., 15; Kellner, Douglas, “Radical Politics, Marcuse, and the New Left” op. cit. 2–3, 6–7, 29; Marcuse, Herbert, “Liberation from the Affluent Society”, 1967, <[https://www.youtube.com/watch?v=bQLpqno6J\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=bQLpqno6J_g)> 01.10.2015; Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 87– 88).

<sup>524</sup> Prema: Marcuse, Herbert, “On the New Left”, op. cit. 124.

<sup>525</sup> Ibid., 126.

<sup>526</sup> Katsiaficas, George, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, op. cit. 160.

<sup>527</sup> Još su u doba industrijskog kapitalizma Marks i Engels (Friedrich Engels) prepoznali globalizirajuću prirodu kapitalističkih društvenih odnosa: “Nacionalne posebnosti i suprotnosti među narodima sve više i više nestaju s razvojem buržoazije, sa slobodom trgovine, svjetskim tržištem, jednoobraznošću industrijske proizvodnje i njoj odgovarajućih životnih odnosa” (Marx, Karl & Engels, Friedrich, *Manifest Komunističke partije*, op. cit. 582).

u visoko industrijalizovanim društvima Zapada koje bi se potom proširile na globalnu razinu.<sup>528</sup>

S obzirom na to da je kapitalizam razvio nove tehnike stabilizacije sistema i nove oblike društvene regulacije i kontrole, *Nove ljevice* su negirale ustaljeni, nametnuti politički jezik i ponašanje. Odbacuju svaki oblik hijerarhizovanog ili centralizovanog uređenja, organizacije i djelatnosti – centralizovana i hijerarhizovana forma organizovanja smatrana je inherentno represivnom manifestacijom represivnog hegemonog sistema<sup>529</sup> – te, kultivirajući ideje samoupravljanja (engl. *self-management*), samoorganizacije i oblike neposredne demokratije, kao poželjne modele socijalne organizacije, odbacuju svaki oblik autoritarnosti. Markuze prepoznaje kontrarevolucionarni karakter organizovanog (lijevog) partijskog djelovanja, nakon što je ono integrisano u strukture i poredak kapitalističkih odnosa moći: parlamentarna pozicija političkog zastupništva suštinski je, dakle, kontrarevolucionarna pozicija, a istinska revolucionarna snaga, leži isključivo u izvanparlamentarnom djelovanju.<sup>530</sup>

Kapitalistički poredak odnosa zasniva se, između ostalog, na “podjeljenom i specijalizovanom znanju” (engl. “*compartmentalization of knowledge*”)<sup>531</sup> – koje je konstitutivno prosvjetiteljskom, pa dakle i modernom, projektu racionalne organizacije svakodnevnog života<sup>532</sup> – te na ideologiji individualizma. Također, podjele/specijalizacije temeljni su uslovi društvene izolacije koja obuhvata i pretpostavlja nekoliko sfera: individualnu izolaciju pojedinaca unutar postojeće konstelacije njihovih konkretnih društvenih (dakle i proizvodnih) okolnosti – a koja se ostvaruje kroz ideološki imperativ racionalizacije i individualizacije same egzistencije – te kolektivnu, uslovima vremena svojstvenu, nacionalnu izolaciju unutar šireg globalnog konteksta. Ovo sveobuhvatno načelo izolacije, implementovano kroz fragmentaciju individualnih i kolektivnih potreba, percepcija, odnosa, uloga, itd. regulativni je princip modernog kapitalističkog poretka odnosa i uslov njegovog (samo)održanja.<sup>533</sup>

---

<sup>528</sup> Treći svijet je, prema Markuzeu, u centru globalne kapitalističke dinamike: kapitalizam može “preživjeti” isključivo kroz globalnu eksploataciju (Trećeg svijeta). Stoga su pokreti za nacionalna oslobođenja zemalja u razvoju ozbiljna prijetnja njegovoj globalnoj dominaciji (Prema: Marcuse, Herbert, “The Movement in a New Era of Repression: An Assessment” op. cit. 143–144).

<sup>529</sup> Prema: Marcuse, Herbert, “On the New Left”, op. cit. 125–126.

<sup>530</sup> Prema: Ibid., 124; Marcuse, Herbert, “The Movement in a New Era of Repression: An Assessment”, op. cit. 151.

<sup>531</sup> Katsiaficas, George, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, op. cit. 73.

<sup>532</sup> Prema: Habermas, Jürgen, “Modernity – An Incomplete Project” u Hal Foster (ed), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, The New Press, New York, 1998, 8.

<sup>533</sup> Prema: Katsiaficas, George, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, op. cit. 74.

Djelovanje *Novih ljevica*, stoga je, prije svega, podrazumijevalo pokušaje obustavljanja sveobuhvatne, “svedruštvene” regulacije bazirane na principima društvene (individualne i kolektivne) izolacije: procesi društvene “defragmentacije” zasnivali su se na ujedinjavanju i (pre)raspodjeli – ili, ransijerovski rečeno, rekonfiguraciji učešća u “zajedničkom zajednice”. Princip ujedinjavanja podrazumijevao je “kolektivizaciju” – izgradnju kolektivne svijesti o kolektivnoj odgovornosti organizacije novih društvenih (dakle, i proizvodnih) odnosa, unutar transnacionalnog globalnog konteksta – što svakako demonstrira prevazilaženje ideje individualizma kao početne i konačne referentne tačke, s jedne strane, te prevazilaženje ideje o zatvorenom nacionalnom kontekstu i nacionalnom interesu, s druge. Samoupravljanje i samoorganizovanje bazirali su se na ideji kolektivnog ujedinjavanja pojedinačnih znanja i vještina, dakle, kolektivnoj preraspodjeli uloga i učešća u zajedničkom svijetu. Samoupravljanje, samoorganizovanje, autonomija i direktna/aktivna (demokratska) participacija osnovni su novoljevičarski principi koji su imali za cilj da “omoguće slobodnu participaciju u produkciji i konzumaciji [zajedničkih dobara, zajedničkog svijeta] kroz individualnu i kolektivnu odgovornost”.<sup>534</sup>

Identiteti *Novih ljevica* bili su određeni njihovim internacionalnim, kolektivističkim karakterom, kao i jedinstvom njihovih zahtjeva: željom za radikalnom transformacijom hijerarhizovanih socijalnih, ekonomskih i političkih struktura i institucija, u širem smislu riječi, koje (p)održavaju globalni poredak odnosa baziran na dominaciji i represiji. Ovi zahtjevi podudarali su se sa Markuzeovim konceptom libertarijanskog socijalizma: Markuze smatra da su *Nove ljevice* ne samo redefinisale postojeći koncept revolucije i revolucionarne promjene, već su dovele u pitanje nametnuto poimanje (postmarksovu rekonceptualizaciju) socijalizma, bilo da se radi o real-socijalističkom (sovjetskom) modelu ili zapadnom konceptu “države blagostanja” (engl. “*welfare state*”). Marksov koncept socijalističke revolucije originalno je podrazumijevao kvalitativnu društvenu transformaciju – kreiranje radikalno novog, kvalitativno drugačijeg društvenog poretka i rekonceptualizaciju prirode ljudskih odnosa – ali je vremenom znatno preoblikovan. Dogmatski sovjetski marksizam smatrao je kulturalnu i socijalnu transformaciju neminovnom “posljedicom”, dakle efektom, transformacije “baze” (ekonomskih i proizvodnih društvenih struktura): socijalistička “revolucija” (revolucija nakon insurekcije) poistovjećena je u ovom kontekstu sa razvojem proizvodnih odnosa, sredstava i uslova proizvodnje. Tako je radikalna transformacija društva

---

<sup>534</sup> “Self-management as an economic and social system has as its goal fully to achieve free participation in production and consumption through individual and collective responsibility” (Alain Schnapp and Pierre Vidal-Naquet (eds.) *The French Student Uprising* u *Ibid.*, 72).

smatrana neminovnim (ali za dogledno vrijeme odgođenim) “rezultatom” ekonomske transformacije, koja je pak, prema dogmatskom sovjetskom uvjerenju, imanentna linearnom civilizacijskom progresu. U praktičnoj implementaciji, “transformacija” ekonomskih i proizvodnih odnosa aktualizovala se kroz institucionalizaciju “pravednijih” oblika ekonomske eksploatacije: nova (reformisana, dakle “racionalnija” i produktivnija) organizacija i strukturalizacija proizvodnih odnosa pretpostavljala je “ravnomyjerniju” distribuciju, kako proizvoda rada, tako i samog viška vrijednosti. Rosana Rosanda (Rossana Rossanda) navodi da, uprkos real-socijalističkim tvrdnjama, nikada i nigdje u 20. vijeku nisu uspostavljeni proizvodni odnosi koji bi se suštinski (dakle, radikalno) razlikovali od kapitalističkih odnosa proizvodnje: sovjetski komunistički model, označavao je, zapravo, uspostavu Državnog kapitalizma (engl. “*State capitalism*”),<sup>535</sup> što je podrazumijevalo Državno vlasništvo nad sredstvima proizvodnje, te, posljedično, i opstanak inherentno eksploatatorskih proizvodnih, a time i društvenih relacija.<sup>536</sup> Revolucionarnost real-socijalističkih “transformativnih” procesa, može se, dakle, smatrati isključivo deklarativnom, retoričkom. Ukoliko se, stoga, uzme u obzir da su dominacija i eksploatacija inherentne kapitalističkoj organizaciji proizvodnih odnosa – suštinski motivisanoj impulsom za povećanjem robne proizvodnje i akumulaciju kapitala – a koji prožimaju ne samo ekonomsku sferu, već multiple dimenzije privatnog i javnog života, onda, bez obzira na to da li je riječ o državama real-socijalizma ili “humanističkim” manifestacijama države blagostanja (engl. *welfare state*) zapadnog tipa, ove bazične kapitalističke premise ostaju u osnovi društvenih procesa.

Upravo je pojava *Novih ljevica* dovela u pitanje “realnu opravdanost” real-socijalističkog ili “zapadno-humanističkog” ekonomskog reformizma:<sup>537</sup> novoljevičarsko “redefinisanje” socijalizma impliciralo je i rekonceptualizaciju društvenog uodnošavanja radikalno drugačijeg od svih postojećih društvenih modeliteta, što je zahtijevalo negiranje ne samo političkih i/ili ekonomskih institucija i struktura, već radikalno odbijanje postojećih (nametnutih) potreba, vrijednosti, mogućnosti i obrazaca ponašanja, koji, u postojećoj konstelaciji, “ispunjavaju” represivne zahtjeve hegemonih sistema.

Ukoliko revolt ne “prodre”, smatrali su, do ovih internalizovanih, naučenih obrazaca mišljenja i ponašanja, do nametnutih želja i potreba, svaka socijalna promjena je nepotpuna,

---

<sup>535</sup> Rossanda, Rossana, “Two Hundred Questions for Anyone Who Wants to be Communist in the 1990s”, u Paolo Virno, Michael Heart (eds), *Radical Thought in Italy, A Potential Politics*, University of Minnesota Press, 1996, 73; Potrebno je napomenuti da je institucija Države već sama po sebi buržoaska instanca.

<sup>536</sup> Prema: Ibid.

<sup>537</sup> Marcuse, Herbert, “The Failure of the New Left?” op. cit. 183–184.

suštinski reakcionarna: “potrebe koje sistem generiše njegovi su inherentni stabilizatori – one su kontrarevolucionarna snaga usidrena u samu čovjekovu ‘prirodu’”.<sup>538</sup> Upravo se u ovim Markuzeovim postavkama naslućuje Fukoova teza o privremeno stabilizovanom poretku odnosa moći kome je otpor imanentan: snage moći/otpora kontinuirano regrupušu svoje pozicije, preoblikujući u tim procesima tijelo, želje, vrijednosti, odnose, ponašanja. Ovdje je implicirana diskurzivna priroda subjekta koji se uvijek iznova stvara u “pregovorima” odnosa moći; revolucionarna previranja odvijaju se, ne na nivou preuzimanja Države ili *konstituisane moći*, već na mikronivoima tijela koje je osnovna referentna tačka političkog. U novoljevičarskom buntu revolucija je tako rekonceptualizovana kao mnoštvo “lokalnih revolucija” koje se odvijaju u odnosu na disciplinovano, potčinjeno, nadzirano individualno i kolektivno tijelo. Prema Markuzeu, prekid sa fundamentalnim uslovima dominacije i represije zahtijeva:

(...) metodično oslobođenje i odbijanje Poretka, s ciljem radikalne reevaluacije vrijednosti. Takva praksa uključuje prekid s poznatim, rutinskim načinima viđenja, slušanja, osjećanja, razumijevanja stvari, tako da organizam može postati osjetljiv na potencijalne oblike neagresivnog svijeta, bez eksploatacije.<sup>539</sup>

Ovo se svakako može smatrati kao analogno radikalnoj negaciji postojeće *diobe osjetilnog* Žaka Ransijera (vidjeti str. 92) i njoj pripadajućeg poretka značenja: preraspodjela senzornog i perceptivnog implicira i mogućnost pojavljivanja novih subjektivnosti, odnosno, novih pozicija koje subjekt zauzima u novom značenjskom poretku.

Totalitet odbijanja pokazuje se, dakle, kao imperativ pobune koja podriva sve pojedinačne segmente – dakle, totalitet – cijelokupnog sistema. Markuze navodi:

Bez obzira na to koliko daleko od ovih ideja [odbijanja] pobuna može biti, bez obzira na to koliko destruktivno i samodestruktivno može izgledati, bez obzira na to kolika je udaljenost između građanskog revolta u metropolama i borbi na život i smrt očajnika ove zemlje – zajednički im je obim Odbijanja.<sup>540</sup>

Markuzeov koncept *velikog odbijanja* čini osnovu opozicione politike vremena: to je odbijanje totaliteta odnosa koji reprodukuju hegemoniju globalne kapitalističke

---

<sup>538</sup> Marcuse, Herbert, “An Essay on Liberation”, op. cit.

<sup>539</sup> “(...) methodical disengagement from and refusal of the Establishment, aiming at a radical transvaluation of values. Such a practice involves a break with the familiar, the routine ways of seeing, hearing, feeling, understanding things so that the organism may become receptive to the potential forms of a non-aggressive, non-exploitative world” (Ibid.).

<sup>540</sup> “No matter how remote from these notions the rebellion may be, no matter how destructive and self-destructive it may appear, no matter how great the distance between the middle-class revolt in the metropolises and the life-and-death struggle of the wretched of the earth – common to them is the depth of the Refusal” (Ibid.).



eksploatacije.<sup>541</sup> *Veliko odbijanje* podrazumijeva kulturalnu pobunu – istovremeno i individualnu i kolektivnu – protiv totaliteta načina života u svim njegovim manifestacijama i aspektima.<sup>542</sup> Transformacija ekonomske u kulturalnu borbu leži, dakle, u osnovi novoljevičarske pobune.<sup>543</sup> kulturalna pobuna inherentno je i politička jer ona anticipira i u sebe apsorbira političku pobunu.<sup>544</sup> *Nove ljevice* su, prema Markuzeovim riječima, izmjestile političku borbu u domen nematerijalnih i psiholoških potreba, te adresirale totalitet odnosa dominacije i eksploatacije s konačnim ciljem transcendencije postojeće subordinacije totaliteta ljudske egzistencije zahtijevima i uslovima korporativnog kapitalizma. Debor naglašava da:

Unatoč povremenim razlikama u svojim ideološkim i pravnim maskama, to je jedno te isto društvo – obilježeno otuđenjem, totalitarnom kontrolom i pasivnom spektakularnom potrošnjom – koje prevladava svugdje. Ne može se razumjeti usklađenost ovog društva bez njegove sveobuhvatne kritike utemeljene u suprotstavljenom projektu oslobođenja kreativnosti, odnosno, projektu koji zagovara kontrolu svih ljudi nad vlastitom istorijom na svim razinama.<sup>545</sup>

Istorijski prekid sa kontinuumom dominacije i represije počinje kao zahtijev/“potreba” za novim kategorijama – moralnim, političkim, estetskim – novim vrijednostima, društvenim odnosima, ideologijama. “Nova senzibilnost” je, dakle, praksa negacije cjelokupnog poretka – totaliteta njegove kulture – i potraga za novim “univerzumom u kojem senzualnost, igra, mir i ljepota postaju oblici egzistencije i stoga i Oblik samog društva”.<sup>546</sup>

Nove “protiv-vrednosti” kojima se *Nove ljevice* suprotstavljaju kapitalističkom ideološkom utemeljenju, a koje se artikulišu kroz različito “protiv-ponašanje”<sup>547</sup> (životne stilove), akutna su prijetnja stabilnosti i opstanku poretka. Stoga, kada govori o *novoj senzibilnosti*, Markuze govori o katalizatoru transformacije koji proizvodi novi revolucionarni subjekat.<sup>548</sup>

---

<sup>541</sup> Prema Markuzeu, hegemonu društvene institucije – proizvodni odnosi, školstvo, porodica, država, oblici socijalne interakcije, kultura, načini mišljenja, ponašanja, itd. – zajedničkim “snagama” reprodukuju postojeći sistem (Prema: Douglas Kellner (ed.), “Radical Politics, Marcuse, and the New Left”, op. cit. 5).

<sup>542</sup> Ibid., 10.

<sup>543</sup> Katsiaficas, George, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, op. cit. 15.

<sup>544</sup> Marcuse, Herbert, “Cultural Revolution”, op. cit. 123.

<sup>545</sup> “Despite occasional differences in its ideological and juridical disguises, it is one and the same society – marked by alienation, totalitarian control, and passive spectacular consumption – that predominates everywhere. One cannot understand the coherence of this society without all-encompassing critique informed by the opposing project of a liberated creativity, that is, the project of the domination of all men over their own history at all levels” (Debord, Guy, “The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art”, u Tom Mc Donough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International – Text and Documents*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002, 159).

<sup>546</sup> “(...) in a universe where the sensuous, the playful, the calm, and the beautiful become forms of existence and thereby the Form of the society itself” (Marcuse, Herbert, “An Essay on Liberation”, op. cit.)

<sup>547</sup> Markuze, Herbert, *Kontrarevolucija i revolt*, Grafos, Beograd, 1979, 36.

<sup>548</sup> Prema: Marcuse, Herbert, “An Essay on Liberation”, op. cit.

Novoljevičarski oblici otpora koji su kulminirali u insurekcijama 1968. i 1970. godine<sup>549</sup> bili su eksplozivni, nepredvidivi, difuzni i spontani. Spontani karakter pobune manifestovao se kroz nove oblike socijalne organizacije čiji krajnji cilj nije bio preuzeti vlast kao politički oblik moći – dakle, zadržati onu *konstituisanu* – već iniciranje *konstitutivne moći*. Odbacivanje totaliteta normativnih oblika egzistencije i simultana transformacija društvenih, političkih i kulturalnih sfera i struktura, kao i transformacija individualnog subjekta, promišljeni su kao konstitutivni samom revolucionarnom procesu: transformacija, odnosno, *konstitutivna moć*, nikako, dakle, ne može biti odgođena za neki, neodređeni postrevolucionarni trenutak<sup>550</sup> – ona je imanentna revolucionarnom trenutku. Konceptija generalne pobune – generalnog štrajka – kao “aktivnog štrajka”<sup>551</sup> upravo ukazuje na to da su procesi društvenih transformacija promišljeni kao jedinstvo otpora, pobune i *konstitutivne moći*.

Revolucionarne 1968/70., dakle, nisu pokušaji “reprodukcije struktura i praksi onoga protiv čega se bori, već [pokušaj] stvaranja željenih formi društvenih odnosa”.<sup>552</sup> Ove željene forme nisu podrazumijevale samo oblike organizovanja nego i alternativne socijalne relacije – drugačije oblike socijalne interakcije, “promjenjena iskustva društvenog života”, pronalaženje novih “socijalnih sklopova istog konteksta”<sup>553</sup> – što je, svakako podrazumijevalo, međusobno preplitanje i preklapanje, uzajamni odnos otpora i *konstitutivne moći*. Upravo u odnosu na mnogostruke specifične novoljevičarske borbe i njihove specifičnosti razvijaju se Fukoove teoretizacije otpora koje decentralizuju, detotalizuju i destrukturališu linearnu koncepciju revolucionarnih zbivanja.<sup>554</sup>

Ipak, iako se zahtijev za samoorganizacijom i samoupravljanjem činio kao dobar početak u procesu kreiranja *konstitutivne moći*, on ostaje neispunjen i nedorečen. Difuznost i spontanost otpora – karakteristike koje su se istovremeno percipirale i kao prednosti i snage *Nove ljevice* – onemogućavale su uspostavljanje jedinstva konstitutivnog djelovanja, te uskoro postaju ograničavajući kamen spoticanja. Otpor i pobuna kao eksplicitne instance

---

<sup>549</sup> Masovne insurekcije bile su globalne i uključivale su raznorodne socijalne elemente (studente, radnike, marginalizovane skupine): 1968. dešavaju se masovni protesti u Meksiku koji iniciraju ustanak širom Latinske Amerike (u Kolumbiji, Venecueli, Ekvadoru, Argentini, Brazilu, Panami, Nikaragvi i Urugvaju protesti su počeli još 1966.), zatim u Njemačkoj, Italiji, Španiji, Francuskoj, Engleskoj, SAD, potom Pakistanu, Istočnom bloku, Jugoslaviji, itd. Ustanak koji se, pogotovo u SAD, nastavlja i tokom maja 1970. godine, prerasta u političku, ekonomsku i kulturalnu krizu globalnih razmjera (vidjeti više u George Katsiaficas, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, op. cit. 11–137).

<sup>550</sup> Prema: Ibid. 11, 137.

<sup>551</sup> Ibid., 68.

<sup>552</sup> Holovej u Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 31.

<sup>553</sup> Ibid., 32.

<sup>554</sup> Prema: Delez u Ibid., 37.

radikalne negacije uspostavljenih društvenih imperativa, normativa, vrijednosti, institucionalizovanih praksi i internalizovanih oblika ponašanja stvorili su prostor za moguću pojavu *konstitutivne moći* – uslove za radikalnu transformaciju postojećeg (konstituisanog) stanja – ali nisu, u konačnici, doveli do stvaranja novih oblika života.

Nakon insurekcija 1968. i 1970. godine dolazi do preispitivanja efektivnosti i legitimiteta spontanih i nehijerarhijskih oblika otpora-revolta, separacije i specijalizacije njihovih “interesa” – pojavljuju se “specijalizovani” pokreti, poput npr. pokreta protiv nuklearnog naoružavanja, ekološkog pokreta, feminističkog pokreta itd. koji, “opijeni” pluralnošću “interesa”, vlastitom samodostatnošću i samoproklamovanim radikalizmom, čak i desetljećima nakon revolucionarne 68. odbijaju prihvatiti svaku mogućnost totalizirajuće centralizovane antikapitalističke borbe ili aktikulacije centralizovanog revolucionarnog subjektiviteta.<sup>555</sup> Također, kontrarevolucionarna logika nalagala je sistemsku depolitizaciju pokreta:<sup>556</sup> tako je njihov difuzni, nehomogeni karakter potpomogao njihovoj efikasnoj integraciji u dominantne sistemske strukture ili, u pojedinim slučajevima, potpunom gašenju.<sup>557</sup> U razvijenom zapadnom kontekstu (posebice u SAD) *Nove ljevice* kooptirane su od strane parlamentarnog sistema, a njihove utopijsko-emancipacijske aspiracije su podjeljene i profesionalizovane – transformisane u “pragmatično-antirevolucionarne političke aktivnosti.”<sup>558</sup> U skladu sa ideološkim osnovama hegemonog sistema, “revolucionarni” zahtjevi za radikalnom transformacijom totaliteta globalnog poretka odnosa su fragmentisani, a njihovi pojedinačni segmenti su dislocirani u kulturalnu arenu.<sup>559</sup> Pored toga, zbog nemogućnosti da razviju vlastite adekvatne organizacione oblike, zbog internih sukoba, i/ili izolacije od velikog dijela stanovništva (radničke populacije) – neki novoljevičarski pokreti, do kraja sedamdesetih godina, jednostavno “odumiru”.<sup>560</sup>

---

<sup>555</sup> Prema: Rossanda, Rossana, “Two Hundred Questions for Anyone Who Wants to be Communist in the 1990s”, op. cit. 68.

<sup>556</sup> Prema: Marcuse, Herbert, “The Failure of the New Left?” op. cit. 186; Kellner, Douglas, “Radical Politics, Marcuse, and the New Left”, op. cit. 6; George Katsiaficas, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, op. cit. 137; Interesantno je primijetiti da su snage tradicionalne ljevice ostale vjerne svojim zahtjevima za mirnim parlamentarnim, dakle, reformističkim, društvenim preobražajem (Prema: Ibid., 142).

<sup>557</sup> Ovdje se u slučaju razvijenih društava Zapada radi o preventivnim kontrarevolucionarnim mjerama, i o brutalnim, nasilnim oblicima represije u nerazvijenim zemljama i zemljama u razvoju (Prema: Ibid., 42).

<sup>558</sup> Prema: Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 89.

<sup>559</sup> Prema: George Katsiaficas, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, op. cit. 144, 151.

<sup>560</sup> Upravo je difuznost i spontani karakter pobune (kao, npr. u slučaju generalnog štrajka u Francuskoj, gdje nije postojao konsenzusni zahtjev radnika) u konačnici bio osnovni uzrok povratka na “predrevolucionarno” stanje, a time i restauraciju i reafirmaciju hegemonog poretka – što je demonstrirala i reakcionarna reakcija mnogih radnika da se vrate na posao (Prema: Ibid., 40, 139–140; Cauter, David, *The Year of the Barricades, A Journey Through 1968*, New York: Harper & Row Publishers, Inc., 1988, 462).

U konačnici, može se reći da je “nova ljevica uspjela politizirati depolitizirano društvo Zapada”.<sup>561</sup> *Nove ljevice* inicirale su “kulturalno buđenje” (engl. “*cultural awakening*”)<sup>562</sup> koje je pratilo, i svakako nadživilo “politički” revolt. Njihovi dalekosežni efekti su kulturalni u širem smislu riječi.<sup>563</sup> *Nove ljevice* su “omasovile” i institucionalizovale vrijednosti koje su u vremenu nakon 1968. postale opšta, “zdravorazumska” mjesta (od formalne građanske jednakosti i prava glasa, do kulturalnih praksi). Habermas navodi da je revolucija 1968. godine:

Prvi građanski revolt protiv načela građanskog društva koji skoro pa da uspješno funkcioniše u okviru vlastitih standarda.<sup>564</sup>

Revolucionarne 1968/1970. bile su kulminacija nezadovoljstva kontrakulturalnih pokreta i *Novih ljevica* globalnim društveno-političkim previranjima i događanjima vremena. One su izrazi kolektivne ogorčenosti, te manifestacije kolektivne svijesti i kolektivne vjere u društveno-istorijski progres i mogućnost ostvarenja utopijskog projekta.

Kolektivna vjera u emancipacijsko-utopijsku novu budućnost upravo je ono što povezuje društveno-političko djelovanje u širem smislu riječi i političke djelatnosti (i potencijal) avangardnih i neoavangardnih umjetničkih praksi. Zapravo, avangardni umjetničko-politički “angažmani” mogu se smatrati konstitutivnim elementima projekata šire društvene emancipacije.

## **2.2 Emancipacijski potencijal umjetničkih avangardi**

### **2.2.1 Avangardni politički projekat**

Istorijski gledano, od Francuske revolucije pa do tridesetih godina prošlog vijeka umjetnička avangarda je uvijek implicirala oblik političkog radikalizma. Sen-Simon je 1825. godine avangardnom umjetniku dodijelio ulogu “konstruktora idealne države i novog zlatnog

---

<sup>561</sup> Caratan, Branko, “Uvod” op. cit. 19.

<sup>562</sup> George Katsiaficas, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, op. cit. 1.

<sup>563</sup> Caute, David, *The Year of the Barricades, A Journey Through 1968*, op. cit. 462.

<sup>564</sup> “The first bourgeois revolt against the principles of the bourgeois society that is almost successfully functioning according to its own standards” (Habermas, Jürgen u Caute, David, *The Year of the Barricades, A Journey Through 1968* u Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 86).

doba budućnosti”,<sup>565</sup> povezavši ovaj koncept sa civilizacijskim progresom. Prema Sen-Simonu, umjetnost, nauka, industrija i obrt generisali su novi tehnološki i industrijski razvoj, koji bi, posljedično, trebao generisati pojavu novog društva i nove stvarnosti. Nova budućnost je budućnost razvoja gradova, nove kulture masa kojoj [masi], u novom svijetu, “pripadaju” i nove životne mogućnosti. Tako je, prema Sen-Simonu, umjetnička avangarda (kao što su to i avangardni inženjeri i naučnici) uvijek i politička avangarda: pojam konotira kolektivni progres, novu, zlatnu budućnost koja će, kroz avangardno djelovanje, biti osigurana masama. Projekat društvenog progresa i procvata, a time implicitno i emancipacije, za Sen-Simona, jasno je određen kolektivnim načelom:

U društvu koje je uređeno s pozitivnim ciljem da pomoću znanosti, umjetnosti, privrede i proizvodnje radi na svome procvatu najvažnija je politička dužnost; dakle da ona dužnost koja se sastoji u tome da se odredi pravac kojim se društvo mora kretati ne pripadne više ljudima koji se bave društvenim poslovima nego da tu dužnost obavlja sama društvena zajednica.<sup>566</sup>

Avangardni projekat društvenog progresa stoga je projekat kolektivne društvene emancipacije – emancipacije društva kao zajednice kojom se nadilaze individualni interesi pojedinaca.

Tokom cijelog 19. vijeka ideja avangarde ostala je vezana za radikalno političke ideje: one su – od utopijskih projekata do socijalnog anarhizma krajem 19. vijeka – imale enorman odjek u umjetničkim krugovima, dosežući svoj vrhunac upravo u vrijeme formiranja istorijske avangarde početkom 20. vijeka. U ovom istorijskom trenutku avangardni umjetnici inkliniraju prema anarhizmu: novostvoreni “savez” u direktnoj je suprotnosti sa Sen Simonovim koncepcijama umjetnosti koja bi, kako navodi, trebala biti važan faktor generisanja nove budućnosti mladog i prosperitetnog buržoaskog društva. U vrijeme kada je nova buržoaska klasa konačno uspostavila svoju dominaciju i pronašla u modernoj umjetnosti sredstvo vlastite kulturalne legitimizacije, mnogi umjetnici okreću se anarhističkoj političkoj opciji, negirajući tako ne samo opresivni buržoaski (kapitalistički) poredak društvenih odnosa i njegov kulturalni, politički i socijalni konzervativizam, već i naučno-tehnološki determinizam marksizma nakon Druge internacionale, koji se sada poistovjećuje sa drugim

---

<sup>565</sup> Saint-Simon, Claude-Henri de, *Opinions, littéraires, philosophiques et industrielles* u Huyssen, Andreas, “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1986, 4.

<sup>566</sup> Saint-Simon, Claude-Henri de, *Dvije karavane* u Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umjetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 24.

licem (odrazom u ogledalu) nove buržoaske stvarnosti.<sup>567</sup> Upravo je kroz negiranje centralističkog oblika društvene organizacije (i njegovog paradigmatškog otjelovljenja u birokratizovanoj Državi) anarhizam insistirao na emancipacijskom samoorganizavanju “odozdo”, odnosno, na decentralizovanom komunalnom proleterskom samoupravljanju.<sup>568</sup>

Rejmond Viliijams (Raymond Williams) – govoreći doduše, ne samo o avangardama već o cjelokupnom pokretu modernizma u umjetnosti u razdoblju od 1890. pa do prvih decenija 20. vijeka – primjećuje:

Na prvoj historijskoj razini, [avangardni i moderni] pokreti su proizveli promjena u javnim medijima. Ovi mediji, tehnološka ulaganja koja su ih mobilisala i kulturalni obrasci koji su usmjeravali ova ulaganja i izražavali njegove interese, uzdigli su se u novim velikim gradovima, centrima novog imperijalizma, koji se postali transnacionalne metropole umjetnosti bez granica. Pariz, Beč, Berlin, London, Njujork preuzeli su novi oblik Grada stranaca, najprikladnije mjesto za nespokojne mobilne emigrante ili izbjeglice, međunarodne antiburžoaske umjetnike. Od Apolinera i Džojasa do Beketa i Joneska pisci su stalno dolazili u Pariz, Beč i Berlin, sastajući se sa izbjeglicama Revolucije, koji su, dolazeći iz drugog pravca, donosili sa sobom manifesta post-revolucionarnih formacija.<sup>569</sup>

Tako su avangardni umjetnici, dosljedno njegujući svoja antiburžoaska uvjerenja, “slijedili” ili ideje o umjetnosti – kao “svetom području”<sup>570</sup> uzdignutom iznad profane sfere novca i tržišta (futuristi) – ili revolucionarne ljevičarske ideje koje su umjetnost smatrale generatorom i pokretačem kolektivnog (narodnog) osvještavanja.<sup>571</sup> I jedni i drugi – kroz

---

<sup>567</sup> U “slučaju” Rusije, upravo je Lenjin uništio vitalnu dijalektiku između političke i umjetničke avangarde, institucionalizujući Partiju kao političkog predvodnika revolucije (*Šta da se radi?*, 1902.): tako je Partija od 1905. (kada izlazi Lenjinov tekst “Partijska organizacija i partijska literatura”) nadređena svakom obliku kulturalne produkcije koja postaje puki instrument u političkoj klasnoj borbi. Lenjinove teze o ulozi umjetnosti u velikoj socijalističkoj revoluciji poslužile su kao baza na koju su se kasnije nadogradili institucionalizovani progoni avangarde, koji su počeli ranih dvadesetih godina i kulminirali uspostavljanjem službene umjetnosti SSSRa od 1934. godine – socijalističkog realizma (Prema: Huyssen, Andreas, “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, op. cit. 4–5).

<sup>568</sup> Do raskida između marksizma i anarhizma dolazi u periodu Prve internacionale (Prema: Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umjetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 31).

<sup>569</sup> “The movements are the products, at the first historical level, of changes in public media. These media, the technological investment which mobilized them, and the cultural forms which both directed the investment and expressed its preoccupations, arose in the new metropolitan cities, the centers of the also new imperialism, which offered themselves as transnational capitals of art without frontiers. Paris, Vienna, Berlin, London, New York took on a new silhouette as the eponymous City of Strangers, the most appropriate locale for the restlessly mobile emigre or exile, the internationally antibourgeois artist. From Apollinaire and Joyce to Beckett and Ionesco writers were continuously moving to Paris, Vienna and Berlin, meeting there exiles from the Revolution coming the other way, bringing with them the manifestos of post-revolutionary formation” (Williams, Raymond, “When Was Modernism?” u *Politics of Modernism*, Verso, London/New York, 2007, 33–34).

<sup>570</sup> *Ibid.*, 34.

<sup>571</sup> Iako bi se za mnoge avangardne umjetnike moglo reći da su pripadali političkoj ljevici i “progresivnim” društvenim snagama vremena, sam termin avangarda ne implicira nužno i “vrstu” političkog opredjeljenja. Negacija i otuđenje od etablirane buržoaske kulture (umjetnik boem) ne podrazumijeva nužno i pripadnost

napade na instituciju umjetnosti, ali i kroz direktno političko djelovanje – ustajali su protiv cjelokupnog poretka društvenih odnosa koji je hegemonu instituciju umjetnosti (p)održavao, te, istovremeno, i sam od nje bio (p)održavan. Stoga je avangarda sebe percipirala kao militantnu kreativnu snagu koja ima zadatak da “probudi i oslobodi čovječanstvo”.<sup>572</sup> Avangardisti su direktno pozivali na revoluciju: futuristički poziv na uništenje “tradicije” koincidira sa ljevičarskim (socijalističkim, anarhističkim) pozivom na uništenje postojećeg poretka. Ovaj radikalno-opozicioni stav, prema Vilijamsu, osnovna je razlika između modernizma i avangarde: dok su modernisti radikalno-inovativne eksperimente u umjetnosti smatrali svojom osnovnom preokupacijom,<sup>573</sup> te produkciju, distribuciju i publicitet pronalazili mimo dominantnih kulturalnih institucija vremena, avangardne djelatnosti imale su politički predznak – avangarda je težila destabilizaciji, sabotazi i uništenju cjelokupnog hegemonog sistema odnosa moći. Avangarda je, po uzoru na vojno značenje riječi korišteno u političkoj i društvenoj teoriji još od 1830-ih godina, implicirala ljudski progres, čak i kad su neki od ovih pokreta porekli vlastite progresivističke tendencije.<sup>574</sup> Važno je, također, spomenuti da su avangardni pokreti (odnosno, modernizam u cijelosti) u velikoj mjeri reflektovali galopirajući tehnološki napredak. Kraj 19. vijeka je vrijeme do tad neviđenih promjena u kulturalnoj i umjetničkoj produkciji: umjetničke prakse su utilizirale mogućnosti koje je pružao ubrzani razvoj štampe, fotografije, kinematografije, radija itd., te su, u konceptualnom i tehnološkom smislu, “internalizovale” sve prisutnije i sve rasprostranjenije procese industrijalizacije. Težnja ka modernizaciji koja može donijeti napredak (što implicira i neko/u novo/u društvo/ životnu praksu) postala je sveprisutna “karakterna crta” stvaralaštva ovoga doba.

Andreas Hajszen (Andreas Huyssen) tvrdi da je tehnološki napredak jedan od ključnih faktora koji je uticao na samu pojavu avangardne umjetnosti – pojava tehnologije u svakodnevnom životu inspirisala je avangardna djelovanja – te je jedan od najznačajnijih faktora u njenom pokušaju da prevaziđe dihotomiju umjetnost–život i rekonceptualizuje umjetnost kao vodeću produktivnu snagu u procesima transformacije postojeće životne prakse. Integrišući tehnologiju i “tehnološku imaginaciju”<sup>575</sup> u umjetnost, avangarda je

---

određenoj političkoj opciji (Prema: Buck-Morss, Susan, “Vanguard/Avant-garde”, 2006, < <http://falcon.arts.cornell.edu/sbm5/Documents/Vanguard%20Avant-garde.pdf> > 07.06.2015).

<sup>572</sup> Williams, Raymond, “The Politics of the Avant-Garde” u *Politics of Modernism*, op. cit. 51.

<sup>573</sup> Za modernizam koji se “začinje” u drugoj polovini 19. vijeka karakteristično je istraživanje umjetnosti kao jezika, dakle, “preusmjerenje od jezika kao sredstva na jezik umjetnosti kao cilj”, pri čemu dolazi do “razbijanja i negiranja ustaljenih sintaksičkih i semantičkih pravila i oblika” (Erjavec, Aleš, *Ideologija i umjetnost modernizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1991, 156).

<sup>574</sup> Prema: Williams, Raymond, “The Politics of the Avant-Garde” u *Politics of Modernism*, op. cit. 51–52.

<sup>575</sup> Huyssen, Andreas, “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, op. cit. 10.

“oslobodila” tehnologiju od njene isključivo utilitarne funkcije, te “potkopala” predodžbu o umjetničkom djelu kao “organskoj”, “prirodnoj” i aureatičnoj (dakle, jedinstvenoj i autentičnoj) cjelini. Stoga su, uvodeći tehnologiju u umjetnost, avangardisti razorili isključivu buržoasku maksimu o tehnologiji kao instrumentu razvoja života, s jedne strane, i umjetnosti kao separatoj, estetskoj sferi odvojenoj od tehnološke, industrijske, a time i ekonomske realnosti, s druge.<sup>576</sup> Ili, kako, navodi Benjamin, ne samo da je tehničko-tehnološki progres – mehanička reproduktivnost – promijenila načine i uslove umjetničke proizvodnje, distribucije i konzumacije, već je radikalno transformisala i samu prirodu umjetnosti.<sup>577</sup>

Djelovanje istorijske avangarde zasniva se na pokušaju razaranja postojeće dihotomije život-umjetnost: posljedično, to je i bunt protiv ideologije koja ovu dihotomiju (p)održava, pa stoga i radikalna kritika i/ili totalna negacija hegemonog poretka koji ova ideologija reprodukuje. Avangarde su, dakle, neminovno politički motivisane i određene: integrisane su u političke projekte globalne emancipacije. Ova avangardna pozicija ne samo da podrazumijeva kritičko “raspoloženje” prema postojećem poretku odnosa moći, već i umjetničko-političku djelatnost usmjerenu na kreiranje nove budućnosti – radikalnu društvenu transformaciju.<sup>578</sup>

Moguće je, dakle, prakse istorijskih avangardi odrediti kroz dva aspekta: prvi – kritički momenat – bazira se na nezadovoljstvu/otporu spram postojećeg totaliteta društvenih odnosa i drugi – koji se samo uslovno može odrediti kao utopistički – podrazumijeva projektivnu dimenziju, naglašeno “konstruktivno načelo”, koje upućuje na avangardnu okrenutost “budućnosti u ime koje je moguće prevrednovati prošlost i nijekati sadašnjost”.<sup>579</sup> U kontekstu ovog drugog aspekta, primjerenije je, možda, upotrijebiti pojam *optimalne projekcije* koji jugoslovenski teoretičar Aleksandar Flaker dovodi u vezu sa praksama istorijskih avangardi. Prema Flakeru, optimalna projekcija je pojam donekle blizak pojmu utopije; međutim, za razliku od utopije – koja već na etimološkom nivou označava “mjesto” ili “zemlju” koja ne postoji, i koja je teorijsko-istorijski oblikovana kao zamišljena, zatvorena i izolovana lokacija s idealnim društvenim poretkom i strukturom, te, stoga, suprotstavljena realnim društvenim odnosima – optimalna projekcija ne definiše idealni “čvrsto strukturiran

---

<sup>576</sup> Prema: Ibid., 9–11.

<sup>577</sup> Prema: Benjamin, Walter, “Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije”, op. cit. 132.

<sup>578</sup> Međutim, svakako teba imati na umu da su politička određenja avangardi uslovljena modernizmom kao megakulturom: iako su istorijske avangarde (kao i kasnije neoavangarde) suprotstavljene hegemonim odnosima moći koji su konstitutivni buržoaskom kapitalističkom društvu one su, u širem smislu, i same određene progresivističkim projektom modernosti – dakle, prosvjetiteljskim humanizmom i esencijalizmom.

<sup>579</sup> Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja*, Nolit, Zagreb, 1984, 66.



prostor budućnosti”,<sup>580</sup> već označava “*kretanje kao biranje* ‘optimalne varijante’ u prevladavanju zbilje.”<sup>581</sup> Optimalna projekcija, stoga, podrazumijeva samo jednu od mogućih vizija budućnosti, mogućnost izbora između više mogućih projekcija.<sup>582</sup>

U biti je avangarda u svojim reprezentativnim tekstovima suprotna utopiji i odbacuje svako postvarenje ideala, vršeći uvijek i iznova vlastiti, individualni, pjesnički izbor, pa prema tome i mijenjajući svoju strategiju.<sup>583</sup>

Umjetnost avangarde je, dakle, određena “zahtevom za prelaskom sa prikazivanja sveta na njegovo preobražavanje”.<sup>584</sup> Ukoliko su avangardni umjetnički projekti istovremeno i politički projekti koji su njihovi efekti? Ukoliko su umjetnička “mjest” otpora ujedno i mjesta društvene emancipacije, na koji se način ona ostvaruje? Gdje se, zapravo, nalazi mjesto “dodira” umjetnosti i otpora/revolucije/projekta emancipacije? Kako promišljati umjetnički otpor u nekom širem, društvenom smislu? Kako promišljati ulogu umjetnosti u društveno-emancipacijskom projektu oslobođenja?

Preplitanja, preklapanja i “ukrštanja” umjetnosti i života, odnosno, umjetnosti i projekata društvene emancipacije u ovom slučaju nikako ne treba razumijevati kao projekat uklanjanja granice između umjetnosti i života, niti kao podređivanje jednog domena drugom: Gerald Raunig govori o temporalnim preklapanjima i “*transferzalnom* preplitanju umjetničkih i revolucionarnih mašina”<sup>585</sup>, no nikako s ciljem njihove permanentne sinteze i integracije, već konkretne, temporalne razmjene. Raunig svoj pojmovni aparat razvija prema Delezovom i Gatarijevom (Gilles Deleuze, Félix Guattari) konceptu mašine: mašine podrazumijevaju kompleksne sklopove koji prožimaju i povezuju individue i kolektive, ljude, stvari, raznorodne strukture koje, posredstvom i unutar mašine, dolaze u odnose razmjene. Mašine su prije svega socijalni sklopovi koji, za razliku od državnih aparata – “državne mašine”<sup>586</sup> – nisu strukturalizovani, hijerarhizovani i segmentirani: one nisu zatvorene i predvidive, već su koncipirane kao agenti komunikacije i razmjene, kao otvorena “strujanja”. Ukoliko se revolucionarni (umjetnički) projekti posmatraju kroz prizmu mašine moguće je uvidjeti prirodu razmjene između određenih umjetničkih i emancipacijsko-revolucionarnih praksi – preklapanja i približavanja estetičkih i političkih strategija – odnosno, načine na koji

---

<sup>580</sup> Ibid., 68.

<sup>581</sup> Ibid.

<sup>582</sup> Prema: Ibid., 66.

<sup>583</sup> Ibid., 69.

<sup>584</sup> Grojs, Boris, *Umetnost utopije*, Plavi krug/Logos, Beograd, 2011, 28.

<sup>585</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 13.

<sup>586</sup> Marx u Raunig, Gerald, “The Many AND s of Art and Revolution”, op. cit. 384.

umjetničke i revolucionarne mašine oblikuju, preoblikuju i postaju sastavni dijelovi jedne drugih.<sup>587</sup>

## 2.2.2 Obnova političkog projekta: neoavangarda

Po završetku Drugog svjetskog rata, kako je već je navedeno (vidjeti str. 78), umjetničko-političke aktivnosti anti-tradicijski orijentisane istorijske avangarde integrisane su, kao institucionalizovano umjetničko naslijeđe Zapada, u hegemonne diskurse (o) umjetnosti. U ovom razdoblju centar umjetničkih zbivanja premiješta se iz Evrope u SAD čija se pozicija u hladnoratovskom sukobu, dakle u odnosu na Staljinov (ideološki) totalitarizam, (samo)definiše kao demokratska – dakle, “post-ideološka”.<sup>588</sup> Formalizam i internacionalni stil – kanonizovane kulturalne paradigme “slobodnog i demokratskog” svijeta – postaju kulturalno zaleđe političkom i ekonomskom usponu SAD.<sup>589</sup> Stoga se u kontekstu kulturalne dominacije SAD i demokratske, “postideološke” pozicije koju zauzima – a uzimajući u obzir bipolarnu svjetsku podjelu u kojoj svaka afilijacija sa “demokratskom” stranom podrazumijeva prihvatanje i njene kulturalne politike – na američkom tlu “zaboravljaju” političke konotacije avangardnih impulsa čime se izvorno značenje termina znatno modifikuje.<sup>590</sup>

Upravo želja da prikrije istoriju prekida modernističkog estetskog razvoja čini sadašnji program muzeja koji je Alfred Bar pomogao uspostaviti... Muzej savremene umjetnosti je američkoj javnosti, a posebno umjetnicima unutar te javnosti predstavio istoriju moderne umjetnosti, bez da je ikada u potpunosti artikulisao istinsku avangardnu poziciju. Taj je položaj uključivao razvoj kulturalnih praksi koje bi kritički otkrile ograničavajuću institucionalizaciju umjetnosti u modernom građanskom društvu. U isto vrijeme, te prakse su imale namjeru da društveno funkcionišu izvan tog institucionalizovanog sistema. U MOMA-i, međutim, kako u svom ranijem razdoblju, tako i danas, djela sovjetske avangarde, Dišana i njemačkih dadaista su pripitomljena. Prikazana su, koliko je to moguće, kao konvencionalna remek djela likovne umjetnosti. Radikalne implikacije ovih praksi su iskrivljene od

---

<sup>587</sup> Prema: Ibid., 384; Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 13–15;

<sup>588</sup> Huyssen, Andreas, “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, op. cit. 6.

<sup>589</sup> Prema: Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 223.

<sup>590</sup> Važno je napomenuti da u američkom kulturalnom kontekstu buržoaska institucija umjetnosti ili buržoaska umjetničko naslijeđe nisu imali ključnu ulogu u legitimizovanju dominacije buržoazije kao klase, te stoga kulturalna produkcija na tlu SAD nije bila podložna političko-umjetničkom uticaju istorijske avangarde u vrijeme njenog aktivnog evropskog postojanja (Prema: Huyssen, Andreas, “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, op. cit. 6).

strane institucija tako da ne dopuste preispitivanje [institucionalnog] prikaza moderne umjetnosti kao ravnomjernog razvoja apstraktnih i apstrahovanih stilova.<sup>591</sup>

Kao što je već navedeno, neoavangardne umjetničke prakse nastaju u okruženju u kojem dominira Grinbergova paradigma visokog modernizma<sup>592</sup> koja se, u kontekstu hladnoratovske političke borbe, može smatrati kulturalnom manifestacijom kapitalističkog poretka društvenih odnosa. Uvriježeno poimanje modernizma od četrdesetih godina 20. vijeka naovamo, u velikoj mjeri je određeno formalističkom dogmom Klementa Grinberga, uprkos činjenici da su umjetnička djelovanja istorijske avangarde također konstitutivni dio modernističkog naslijeđa. Odnosno, kako Habermans navodi, originalno opozicioni modernizam koja se suprotstavljao kulturalnom poretku buržoazije i njenoj “lažnoj normativnosti” (engl. “*false normativity*”)<sup>593</sup> postao je oficijelna kulturalna paradigma, redukovana na stil (npr. formalizam ili internacionalni stil).<sup>594</sup>

Iako je Grinbergov formalizam<sup>595</sup> inicijalno bio usko vezan za američki kontekst (tačnije, prvo za apstraktni ekspresionizam, a potom za slikarstvo obojenog polja), njegovo određenje visokog modernizma je paradigma u odnosu na koju se (samo)određuju diskursi (o)

---

<sup>591</sup> “For it is precisely the desire to dissemble the history of disruptions of the modernist aesthetic development that constitutes the present program of the museum that Alfred Barr helped to found...the Museum of Modern Art had presented the history of modern art to the American public, and more particularly to the artists within that public, that never fully articulated the true avant-garde position. For that position included the development of cultural practices that would critically reveal the constricting institutionalization of art within modern bourgeois society. At the same time, those practices were intended to function socially outside that institutionalized system. At MOMA, however, both in its earlier period and still more today, the works of the Soviet avant-garde, of Duchamp, and of the German dada artists have been tamed. They are presented, insofar as it is possible, as if they were conventional masterpieces of fine art. The radical implications of this work have been distorted by the institution so as not to allow interference with its portrayal of modern art as a steady development of abstract and abstracting styles” (Crimp, Douglas, “The Art of Exhibition”, *October* Vol. 30 (Autumn, 1984), 68).

<sup>592</sup> Iako su tokom pedesetih i šezdesetih godina 20. vijeka Grinbergove teze često bile osporavane, institucionalna podrška koju je imao (podrška umjetnika, kolekcionara, istoričara umjetnosti, kustosa, kritičara i direktora muzeja) omogućila je da njegove kritičko-teorijske pozicije opstanu i postanu širokoprihvatarena i uvažavana – operativna – paradigma/definicija modernizma i baza diskursa (o) umjetnosti tokom pedesetih i šezdesetih godina, ne samo u američkom kontekstu. Ova Grinbergova “rekonceptualizacija” zanemarivala je druge istorijske aspekte modernističke umjetnosti – prije svega avangardne tendencije dade, konstruktivima i nadrealizma koje su svakako njen najradikalniji segment, koji je svoje uporište nalazio u društvenom i/ili psihološkom kontekstu (Prema: Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 3).

<sup>593</sup> Foster, Hal, “Introduction”, u Hal Foster (ed), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, The New Press, New York, 1998, x.

<sup>594</sup> Prema: Habermas, Jürgen, “Modernity – An Incomplete Project”, op. cit. 3–4.

<sup>595</sup> Formalističku paradigmu baziranu na specifičnostima pojedinačnih medija inicirali su istoričari umjetnosti Rodžer Fraj (Roger Fry) i Klajv Bel (Clive Bell) u odnosu na umjetnost postimpresionizma, dok su je, u poslijeratnom kontekstu Njujorške škole (the New York School), usavršili Grinberg i Majkl Frid (Michael Fried) (Prema: Foster, Hal, “Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde? ”, *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 1996, 4).

umjetnosti Zapada sve do sredine sedamdesetih godina 20. vijeka (iako je čak i onda Grinbergovo određenje modernizma postalo glavna “meta takozvanog postmodernizma”<sup>596</sup>).

Grinbergova teorija bazirala se na uvjerenju da je progres – vodeći princip moderne umjetnosti – istorijska nužnost: stoga umjetnost, određena i diktirana linearnim istorijskim razvojem, neminovno vodi ka formalističkoj paradigmi (i apstrakciji). Kao što je već rečeno, ovaj progres se manifestuje kroz autonomni društveni status umjetnosti, koji se pak aktualizuje kroz progresivno “pročišćenje” svake pojedinačne discipline (medija), tako što se anulira sve ono što je toj disciplini (mediju) strano ili izvanjsko – poput npr. sadržaja ili značenja, kontekstualnih uticaja ili karakteristika drugih medija (taktilnost je npr. odlika vajarstva). Odbacivanje “stranih” komponenti osigurava umjetnosti nezavisnost od “zahtijeva” spoljašnjeg svijeta: npr. odbacivanjem svih procesa mimetičkog oblikovanja (stvaranje iluzije trodimenzionalnosti) i redukcijom slikarskog postupka i slikarske površine na slikarstvu inherentnu karakteristiku plošnosti,<sup>597</sup> dolazi do “čistoće” i “samodefinisanja” (engl. “*self-definition*”)<sup>598</sup> slike/slikarstva, što osigurava i potvrđuje njenu/njegovu poziciju u autonomnom domenu estetskog. S obzirom na to da Grinberg posebnu pažnju posvećuje slikarstvu i muzici (medijima koji se jednostavno mogu “očistiti” od vanjskih elemenata), oni postaju centralne discipline njegovog teorijskog diskursa.

Grinbergovo “iskorijenjivanje” svake prepoznatljive reprezentacije (sadržaja i značenja u konvencionalnom smislu riječi) podrazumijeva i “iskorijenjivanje” *političkog/političnog* potencijala umjetnosti. Ili, drugim riječima, transcendentalne, univerzalne estetske vrijednosti “razriješile” su buržoaski subjektivitet svake odgovornosti da kroz umjetnost i u umjetnosti problematizira društvenu stvarnost.<sup>599</sup> Tako se ideja univerzalnog progressa koja leži u srži modernizma – ideja o neminovnom razvoju čovječanstva – u Grinbergovoj interpretaciji i u odnosu na umjetnost, nije manifestovala kroz socijalni angažman, niti približavanje umjetnosti i života, već kroz individualni progres svakog pojedinca (buržoaskog subjekta) koji je moguće dosegnuti kroz transcendentalna estetska iskustva, a putem istorijski determinisanog razvoja same umjetnosti – razvoja koji svakako podrazumijeva njenu autonomiju od društvenih kretanja.

---

<sup>596</sup> Ransijer, Žak, *Politike vremena. Novi osvrt na modernost*, Biblioteka SVESKE, Edicija Jugoslavija, br. 6, Beograd, 2015, 4 (prevod Edicija Jugoslavija).

<sup>597</sup> Grinberg smatra da su slikarstvu inherentni plošnost, pravugaoni oblik slikarske podloge i boja: plošnost (dvodimenzionalnost) je, ipak, karakteristično i najvažnije svojstvo slike, odnosno, ono što sliku čini slikom (Prema: Greenberg, Clement, “Modernist Painting” in Charles Harrison, Paul Wood (eds.) *Art in Theory 1900–1990: An Antology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford UK & Cambridge, USA, 1999, 755–256).

<sup>598</sup> Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 2.

<sup>599</sup> Prema: Storr, Robert “No Joy in Mudville” u *Ibid.*, 7.

Paradigma “visoke” umjetnosti odbacivala je svaku mogućnost figurativne prepoznatljivosti: prema Grinbergu mimetički model prikazivanja “kontaminira” primarno obilježje slike – njenu inherentnu dvodimenzionalnost – kao osnovni uslov njene autonomije (a time, posljedično, i autonomije umjetnosti). Grinberg navodi da mimetički sistemi reprezentacije uvijek referiraju na trodimenzionalne “objekte” koji postoje u trodimenzionalnom prostoru, te svaki, pa i najmanji nagovještaj prepoznatljivosti, po automatizmu, poziva gledaoca da “prepozna” ili mentalno nadomijesti kontekstualni okvir na koji slika referira – dakle, javni svijet, odnosno, određene društveno-istorijske uslove.<sup>600</sup>

Ipak, ultimativni cilj radikalne dekontekstualizacije umjetničkog djela postignut je popularizacijom idealne lokacije za prezentaciju “visoke” umjetnosti – “bijeke kocke” – koja postaje izložbeni normativ 20. vijeka. “Bijela kocka” umjetničko djelo izolira od društvenog, historijskog i geografskog konteksta u kojem egzistira:

Galerija je konstruisana po strogim zakonima, poput onih prema kojima se gradila srednjovjekovna crkva. Spoljašnji svijet ne smije prodrijeti u prostor, tako da su prozori obično zapečaćeni. Zidovi su bijele boje. Strop postaje izvor svjetlosti... Umjetnost je slobodna da, kao što se kaže, ‘uzme svoj život u svoje ruke’... Bez sjenki, bijel, čist, vještački – prostor je posvećen tehnologiji estetike. Artefakti su montirani, okačeni, razmješteni da bi bili studirani. Njihove neukaljane površine su netaknute vremenom i njegovom nestalnosti. Umjetnost postoji u nekoj vrsti izložbene vječnosti, i iako postoji mnogo ‘razdoblja’ (kasne moderne), vrijeme ne postoji. Ova vječnost daje galeriji status limba; trebalo bi da ste već umrli da biste bili tu. Zaista, prisustvo tog čudnog komada namještaja, vašeg sopstvenog tijela, čine se suvišnim, kao smetnja.<sup>601</sup>

Ovom idealnom i neutralnom izložbenom kategorijom sugerise se prostorna i kontekstualna “podređenost” izloženom umjetničkom djelu. Zbog svojih “inherentnih” karakteristika – društveno-istorijske “nezasićenosti” i ideološke “neopterećenosti”<sup>602</sup> – “bijela kocka” se

---

<sup>600</sup> S obzirom na to da je trodimenzionalnost osnovno obilježje skulpture, slikarstvo – u cilju postizanja vlastite autonomije – mora odbaciti sve, njemu nesvojstvene elemente: mora odbaciti svaki oblik mimetičkog sadržaja (reprezentacije) i postati apstraktno (Prema: Greenberg, Clement, “Modernist Painting”, op. cit. 756).

<sup>601</sup> “A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light... The art is free, as the saying used to go ‘to take on its own life’... Unshadowed, white, clean, artificial – the space is devoted to the technology of esthetics. Works of art are mounted, hung, scattered for study. Their ungrubby surfaces are untouched by the time and its vicissitudes. Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of ‘period’ (late modern), there is no time. This eternity gives a gallery a limbo-like status; one has to have died already to be there. Indeed the presence of that odd piece of furniture, your own body, seems superfluous, an intrusion” (O’Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica/San Francisco, 1986, 15).

<sup>602</sup> “Ultimately, what makes a white cube a white cube is that... ideology and form meet and all without our noticing it... Exhibitions, by their forms, entangle the viewer in a space at once physical and intellectual, but also ideological” (Filipović, Elena, “The Global White Cube”, iz Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic (eds),

nameće kao kategorija “univerzalnosti”, koja podržava i reprodukuje osnovnu premisu “visokog modernizma”: autonomnu, transcendentalnu, “univerzalnu” sferu estetskog.

Kategorija “bijele kocke” je “univerzalni označitelj modernosti”<sup>603</sup> koji svojom nenametljivošću i neutralnošću, ideološki indoktrinira izložbene manifestacije, te samu recepciju umjetničkog djela. Ideologija je, prema Altiseru, uvijek “maskirana” prividnom neutralnošću:

(...) ono što izgleda da se događa izvan ideologije (tačnije na ulici), događa se stvarno u ideologiji. Ono što se događa stvarno u ideologiji, izgleda da se događa izvan nje. Zbog toga oni koji su u ideologiji veruju po definiciji da su izvan ideologije: upravo jedan od učinaka ideologije jeste praktično *poricanje* putem ideologije ideološkog karaktera ideologije – ideologija nikada ne kaže ‘ja sam ideološka’.<sup>604</sup>

Grinbergovu koncepciju autonomnog estetskog (kvaliteta, iskustva) osporavale su neoavangardne prakse pedesetih i šezdesetih godina – internacionalni pokret fluksus, neokonstruktivizam, op-art, neodada, popart, novi realizam, hepeninzi, različiti oblici tekstualnih istraživanja i hibridnih/intermedijalnih oblika umjetnosti. U ovom razdoblju nastupa kriza modernosti, koja se često naziva postmodernim “prelomom”: u kontekstu umjetnosti on je vodio ka dekonstrukciji modernog umjetničkog poretka baziranog na prosvjetiteljskoj podjeli na autonomne discipline i “čiste” medije,<sup>605</sup> koje/i, kao istorijski determinisane kategorije tada postaju “beskrajno rastegljive”.<sup>606</sup> Estetički prekid (engl. “*aesthetic break*”) – “prekid” u domenu reprezentacije – kako Daglas Krimp (Douglas Crimp) sugerije, signalizira i epistemološki prekid sa ustrojstvom modernog znanja, odnosno, sa velikim modernističkim metanarativom koji uslovljava sisteme reprezentacije. S jedne strane, dakle, dolazi do “krize reprezentacije”<sup>607</sup> – što, prema riječima Rozalind Kraus (Rosalind Krauss), podrazumijeva da, unutar kontekstualnog okvira u kojem dominira modernistička paradigma, umjetnici “preuzimaju” različite umjetničke uloge, utiliziraju različite medije i/ili praktikuju intermedijalni pristup, odnosno, podrazumijeva organizaciju

---

*The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, The MIT Press, 2005, 64–65).

<sup>603</sup> Ibid., 63.

<sup>604</sup> Althusser, Louis, “Ideologija i državni ideološki aparati”, op. cit. 111.

<sup>605</sup> Prema: Foster, Hal, “Introduction”, op. cit. xiv; Striktne demarkacije medija podrazumijevala je i striktnu specijalizaciju umjetnika koji djeluje u tom mediju (Prema: Krauss, E. Rosalind, “Sculpture in the Expanded Field”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/ London, England, 1986, 288).

<sup>606</sup> Ibid., 277.

<sup>607</sup> Foster, Hal, “Introduction”, op. cit. xiv.

umjetnosti “prema principima koji su, unutar date kulturalne situacije, međusobno suprotstavljeni”<sup>608</sup> – a s druge, do obnavljanja utopijskog projekta.

Po uzoru na istorijsku avangardu i koristeći se avangardnim strategijama, neoavangarda, prije svega, negira buržoaske principe autonomije umjetnosti i koncept “ekspresivnog” umjetnika. Upotreba svakodnevnih objekata (redimejd) i zastupanje ideje o “estetičkoj indiferentnosti” (engl. “*aesthetic indifference*”)<sup>609</sup> približava domene umjetnosti i svakodnevnog života, dok upotreba industrijskih materijala transformiše ulogu umjetnika i približava ga industrijskom proizvodnom procesu – ovo su strategije koje predstavljaju alternativu dominantnom grinbergovskom modelu. Neoavangardni umjetnici su, prije svega, privučeni dadaističkim i konstruktivističkim/produktivističkim taktikama prevazilaženja (doduše samo prividne) autonomije umjetnosti – preispitivanjem utemeljenosti uspostavljenih estetičkih kategorija (dada), negiraju se formalne konvencije u skladu sa revolucionarnom društvenom praksom (konstruktivizam). Iako su, kako Foster (Hal Foster) navodi, neoavangardni umjetnici pedesetih u većini slučajeva samo reciklirali strategije istorijske avangarde, umjetnici šezdesetih razradili su te strategije u kritičkom smislu: neoavangarda je produbila avangardnu kritiku umjetnosti. Odnosno, Foster zaključuje, iako je prvi neoavangardni val reciklirao avangardne strategije – što je, prema Birgerovom stanovištu znak njihove ultimativne kooptacije i institucionalizacije, te posljedično i afirmacije institucije umjetnosti – neoavangarda nije “poništila” avangardni projekat već je po prvi put doprinjela njegovom razumijevanju. Foster se u ovom slučaju poziva na Birgerovu tezu (koja se pak naslanja na Marksova razmatranja) o neupitnoj uslovljenosti razumijevanja određenog “predmeta” (ideje, znanja, sfere, itd.) – mogućih (sa)znanja o predmetu – samim njegovim razvojem. Dakle, razumijevanje umjetnosti može biti onoliko napredno koliko je napredna i sama umjetnost. Avangardna (samo)kritika umjetnosti mogla je nastupiti samo u trećoj fazi razvoja kada – nakon što je krajem 18. vijeka uspostavljena autonomna umjetnička sfera, koja je na kraju 19. vijeka postala sam sadržaj/značenje umjetnosti, odnosno, kada se sa esteticizmom umjetnost “povlači” iz svijeta – zahtijeva rekonceptualizacija funkcija i statusa umjetnosti. S obzirom na to da se, po istom principu, razumijevanje avangardne umjetnosti može ostvariti isključivo retroaktivno, dakle, nakon nebrojenih umjetničkih i kritičkih osvrti i

---

<sup>608</sup> Krauss, E. Rosalind, “Sculpture in the Expanded Field”, op. cit. 289.

<sup>609</sup> Foster, Hal, “Who’s Affraid of the Neo-Avant-Garde?”, op. cit. 4.

sa određene istorijske distance, razumljivo je da su tek pokreti neoavangarde ostvarili suštinsko razumijevanje svojih prethodnika.<sup>610</sup>

Uspostavljajući analogiju sa Dišanovom praksom koja nije težila apstraktnoj negaciji umjetnosti ili restrukturisanju njenih veza sa životnom praksom, već neprekidnom preispitivanju konvencija života i umjetnosti, Foster neoavangardne aspiracije posmatra u istom svijetlu: neoavangardni umjetnici preispitivali su “okvire i forme” specifičnog estetskog iskustva definisanog i uslovljenog specifičnim društvenim okolnostima,<sup>611</sup> a time i pozicije subjekta koje ovo iskustvo određuje. Dok su se, prema Fosteru, pokreti istorijske avangarde, u svom pristupu i taktikama, uglavnom fokusirali na negiranje umjetničkih konvencija – umjetničkih ograničenja – neoavangarde su “zaokupirane” dekonstrukcijom institucija koje ove konvencije “okružuju”. Elaborirajući prakse istorijske avangarde – koje kroz negaciju registruju i demonstriraju parametre i ograničenja buržoaske umjetnosti – neoavangardne prakse (posebno prakse umjetnika poput Marsela Brutersa/Marcel Broodthaers, Birana/Daniel Buren, Ašera/Michael Asher, Hakea/Hans Haacke) sprovode sistematsku analizu i kritiku “institucionalnog umjetničkog neksusa”.<sup>612</sup> Ukratko, “obnavljajući” straterije istorijske avangarde (pogotovo dada),<sup>613</sup> neoavangardni umjetnici pedesetih i ranih šezdesetih (poput Raušenberga/Robert Rauschenberg ili Kaprova/Allan Kaprow) razvijaju kritiku umjetničkih konvencija i ograničenja, koju umjetnici šezdesetih elaboriraju u analizu “perceptualnih i kognitivnih, strukturalnih i diskurzivnih parametara”<sup>614</sup> institucionalnog umjetničkog okvira – *institucionalnu kritiku*. Ovaj neoavangardni kritički odnos prema institucionalnom poretku umjetnosti podrazumijeva i kritičku poziciju prema postojećoj modernoj epistemi. Umjetnici, kroz umjetnost i sredstvima umjetnosti, teže drugačijoj organizaciji moći/znanja. Ili, kako Fuko sugeriše, zamjeni humanističkog teorijskog “jezgra” – jedinstva humanističke teorijske misli otjelovljene u konceptima poput razvoja, napretka, izvora, porijekla – konceptima kao što su diskontinuitet, prekid, transformacija.<sup>615</sup>

---

<sup>610</sup> Foster ovdje govori isključivo o razumijevanju avangardnog projekta nikako o njegovom finalizovanju. Po uzoru na Buhloha, Foster, također, dovodi u pitanje osnovu premisu Birgerove teze koja pokrete istorijske avangarde unifikuje jedinstvenim projektom – uništavanjem autonomije umjetnosti buržoaskog društva – smatrajući da se raznolikost avangardnih praksi ne može redukovati na zajednički denominator (Prema: Ibid., 8–9, 15).

<sup>611</sup> Prema: Ibid., 4–5, 16–17.

<sup>612</sup> Ibid., 20.

<sup>613</sup> Foster navodi da efekat ovih “obnavljanja” nije “transformacija institucije umjetnosti, već transformacija avangarde u instituciju” (Ibid., 21).

<sup>614</sup> Ibid., 20.

<sup>615</sup> Prema: Crimp, Douglas, “On the Museum’s Ruins”, u Hal Foster (ed), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, op. cit. 51.



Reflektujući društvena strujanja vremena (djelovanja *Nove ljevice*) i kontekstualizujući se, uglavnom, ali ne i nužno, u odnosu na različite marksističko-anarhističko-maoističke teorijske platforme, neoavangarde kritikuju temeljne premise hegemonog poretka moći – nametnuti univerzalizam zapadnih, hegemonih vrijednosti i ideologiju individualizma (individualni subjekat kao ultimativna referentna tačka umjetnosti i društva) promovisanih kroz/u umjetnost/i. U kontekstu novoljevičarskog “velikog odbijanja” i kontrakulturalnog napada na društvene imperitive, neoavangarde odbijaju uspostavljene sisteme reprezentacija koji preuzimaju funkcije zastupanja i izvođenja hegemonog poretka odnosa moći. Neoavangarde obnavljaju politički mandat umjetnosti operišući, u većini slučajeva, u sklopu utopijskih projekata: umjetnost je, u ovom smislu, smatrana kritičko-emancipacijskom snagom koja negira aktualnu društvenu stvarnost i njene konstitutivne vrijednosti, interveniše u svakodnevnom životu i insistira na njegovom radikalnom preobražaju, te kroz spoj umjetnosti i svakodne životne prakse anticipira (i/ili inicira) stvaranje novog društva.<sup>616</sup> Pojava neoavangardnih umjetničkih praksi se može smatrati posljednjim valom projektivnih, utopijsko-emancipacijskih tendencija umjetnosti: nakon 1968. emancipacijsko-utopijski projekti zamjenjeni su “postutopijskom ‘post’ avangardnom paradigmom”.<sup>617</sup>

“Alternativne” teorijske struje ovog doba prepoznaju kritičko-emancipacijski, dakle, politički potencijal umjetnosti. Tako, Markuze umjetnosti dodjeljuje centralno mjesto u realizaciji projekta nove budućnosti – spoj umjetnosti i revolucije ogleda se upravo u tome što je umjetnost, već sama po sebi, utopijsko-emancipacijska snaga. Markuze vjeruje da je umjetnost kao “emancipacija čulnog”<sup>618</sup> inherentno “obećanje” nepostojeće egzistencije, projekcija nekih novih mogućnosti vođenih “senzualnošću, igrom, mirom i ljepotom”.<sup>619</sup> Umjetnost, izdvojena iz svijeta društvenih odnosa, posjeduje inherentne mehanizme da negira aktualnu društvenu stvarnost i njene konstitutivne vrijednosti: ona je vodeća snaga u pokušajima definisanja i realizaciji novog nerepresivnog društva, nove civilizacije. Ona je, već sama po sebi, utopijska projekcija.

Umjetnost je, prema Markuzeu, aktivnost koja proizilazi iz nerepresivnog nagonskog. Ona je “povratak potisnutog”,<sup>620</sup> snaga oslobođenja koja se suprotstavlja institucionalizovanoj represiji – represivnim stegama društvenog koje, prema Frojdu (Sigmund Freud), potiskuju nagonsko, kao preduslov svakog društvenog (civilizacijskog)

---

<sup>616</sup> Prema: Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 10, 85–86.

<sup>617</sup> Ibid., 88.

<sup>618</sup> Markuze u Ibid., 10, 96.

<sup>619</sup> Marcuse, Herbert, “An Essay on Liberation”, op. cit.

<sup>620</sup> Marcuse, Herbert, *Čovjek jedne dimenzije. Rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, Veselin Masleša/Svjetlost, Sarajevo, 1989, 220.

napretka. Realnost ili postojeće društveno konstituiše se kroz represivni princip racionalnosti:<sup>621</sup> umjetnost oslobađa potisnuto čulno od represivne dominacije racionalnog uma, jer jedino se kroz umjetnost želja za oslobođenjem “može nekažnjeno formulirati”.<sup>622</sup> Umjetnost se tako suprotstavlja i individualnom i “institucionalizovanom potiskivanju”,<sup>623</sup> kao organizacionom principu kolektivne represije – dominaciji racionalnog društvenog/civilizacijskog. Iako je, dakle, Markuzeova teorija u kontinuitetu sa modernističkom koncepcijom umjetnosti kao sferi čulnosti koja je odvojena od racionalnosti uma<sup>624</sup> (a koji uređuje sferu proizvodnih odnosa i društveni realitet), Markuze, za razliku od Grinberga, umjetnosti dodjeljuje kritičko-projektivni potencijal koji ljudsku egzistenciju oslobađa od represije.<sup>625</sup> Markuze, tako, naglašava umjetničku “sposobnost da ‘projektira’ nepostojeću egzistenciju, da odredi još nerealizirane mogućnosti”,<sup>626</sup> te zanemaruje ulogu umjetnosti u procesima reprodukcije buržoaskog subjektiviteta svojstvenu “autonomnoj” poziciji umjetnosti.

Umjetnost je zahvaljujući svojoj direktnoj odvojenosti i otuđenosti od sfere proizvodnje (dakle, i odnosa proizvodnje) u prošlosti imala potencijal da zauzme kritički stav naspram društvenog realiteta. Mogućnost umjetnosti da kritikuje “izvana” bila je uslov antagonističkog odnosa između “više kulture”/umjetnosti i profane sfere nužnosti. Umjetnička alijenacija bila je “svjesna transcendencija otuđene egzistencije”,<sup>627</sup> a umjetnost prostor “velikog odbijanja” – “pobuna protiv onoga što jest”.<sup>628</sup> Proizvodno-politički totalitarizam razvijenog kapitalizma – koji manipuliše potrebama i željama i čije zadovoljenje osigurava reprodukciju i regeneraciju postojećeg poretka odnosa – konvergirao je u sebi kritičko-projektivnu sferu umjetnosti i sferu nužnosti svakodnevnog života, odnosno, integrisao sferu kulture u sferu društvenih odnosa. Tehnološka civilizacija je podvrgla umjetnost “tehnološkom racionalitetu”,<sup>629</sup> koji je, potom, anulirao antagonizam između “visoke” kulture/umjetnosti i društvene stvarnosti: integriranjem umjetnosti u poredak

---

<sup>621</sup> Princip nagona pripada nesvjesnom, dok društvenu organizaciju – koja podrazumijeva represiju nagonskog – konstituiše racionalno.

<sup>622</sup> Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umjetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 95.

<sup>623</sup> Ibid., 94.

<sup>624</sup> Prema: Ibid., 97.

<sup>625</sup> Potrebno je napomenuti da Grinbergova autonomija omogućava samokritiku umjetnosti (datog medija): ovo je kritika koja dolazi “iznutra” i koja koristi elemente i procedure konstitutivne predmetu kritike, dakle, odbacuje sve mimetičke elemente s ciljem njegovog [predmetovog] kontinuiranog progresa, odnosno, progresa modernizma kao megakulture (Prema: Greenberg, Clement, “Modernist Painting”, op. cit. 755).

<sup>626</sup> Marcuse, Herbert, *Čovjek jedne dimenzije. Rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, op. cit. 221.

<sup>627</sup> Ibid., 70.

<sup>628</sup> Ibid., 73.

<sup>629</sup> Ibid., 67.

društvenih (i proizvodnih) odnosa, nadvladana je umjetnička alijenacija i likvidirana njena kritička pozicija – sama njena suština. Markuze govori da se u novom društveno-istorijskom trenutku, umjetnost, kroz reprodukciju i izlaganje, redukuje na formu robe, na “prometnu”<sup>630</sup> vrijednost.<sup>631</sup>

Apsorbirajuća moć društva ispražnjuje umjetničku dimenziju time što asimilira njene antagonističke sadržaje. U domeni kulture se manifestira novi totalitarizam baš u pluralizmu koji harmonizira, pa najkontradiktornija djela i istine mirno koegzistiraju u indiferentnosti.<sup>632</sup>

Stoga bi, Markuze dalje navodi, ukidanje autonomne sfere estetskog i njeno spajanje sa sferom svakodnevnog – što zagovara novoljevičarska kulturalna revolucija koja teži prevazilaženju buržoaske “visoke” kulture<sup>633</sup> – slijedilo apsorbirajuću logiku hegemonog sistema i lišilo umjetnost njene osnove – kritičke alijenacije, dakle kritičkog potencijala – što bi dodatno doprinjelo integraciji umjetnosti u postojeći poredak odnosa.

Da bi se vratila svojoj suštini umjetnost mora razoriti svoje veze sa tehnološko-racionalnom sferom društvenih (proizvodnih) odnosa: “jedini izlaz umetnosti je u prelomu sa jezikom racionalne komunikacije”,<sup>634</sup> koji se u umjetnosti (arhitekturi) najdosljednije manifestovao u hiperracionalnom jeziku funkcionalizma.<sup>635</sup> Prelom sa jezikom racionalne komunikacije podrazumijeva povratak nagonskom koje se aktualizuje kroz iluziju, privid, fikciju koja “podsjeća na neku stvarnost koja jest kao prijetnja i obećanje onoj postojećoj”.<sup>636</sup> Ovo svakako anticipira Ransijerovu tezu o fikciji: dakle, ne fikciji koja je akt stvaranja imaginarnih svijetova, već fikciji kao rekonceptualizaciji “realnog” – osjetilno/perceptivnih koordinata i značenjskog poretka koji im “pripada” – fikciji koja razara uspostavljene reprezentacije i stvara neočekivane odnose između percepiranog senzornog i značenjskog. Za Markuzea, dakle, umjetnost zauzima središnje mjesto u realizaciji novog nerepresivnog poretka, odnosno, emancipacijskog projekta oslobođenja. Svoju subverzivno-kritičku i

---

<sup>630</sup> Ibid., 68.

<sup>631</sup> Prema: Ibid., 67–71, 220–221.

<sup>632</sup> Ibid., 71.

<sup>633</sup> S obzirom na to da u kontekstu visokorazvijenog kapitalizma, buržoaski subjektivitet više nije vladajući subjektivitet, a buržoaska klasa nije vladajuća klasa koja reprodukuje kulturalna utemeljenja svojih jedinstvenih društvenih pozicija, više nije moguće govoriti o homogenoj buržoaskoj “visokoj” kulturi. Vladajuća buržoaska kultura je u funkcionalnom i hronološkom smislu predtehnološka kultura Zapada čije je “važenje proizilazilo iz iskustva svijeta koji više ne postoji...jer je u striktnom smislu obezvrijeđen tehnološkim društvom” (Ibid., 69).

<sup>634</sup> Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 94.

<sup>635</sup> Prema: Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivizam, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, u Blejk Stimson, Gregori Šolet (eds), *Kolektivizam posle modernizma*, Clio, Beograd, 2010, 38.

<sup>636</sup> Marcuse, Herbert, *Čovjek jedne dimenzije. Rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, op. cit. 220.

emancipacijsku ulogu, međutim, ona zadržava isključivo kao autonomna estetska sfera, nikako kroz integraciju sa savremenim životom. Za Markuzea umjetnost i revolucija povezani su u “estetskoj dimenziji u samoj umjetnosti”.<sup>637</sup> kritička pozicija ujedno je projektivna pozicija – pozicija koja anticipira neke nove mogućnosti. Umjetnost je, dakle, produktivna emancipacijska snaga: “iskustvo druge, potisnute realnosti”.<sup>638</sup>

U odnosu na umjetnost, Markuzeovo “veliko odbijanje” je revolt protiv postojećih kulturalnih (a samim tim i socijalnih) formi; to je odbijanje postojećih načina mišljenja i gledanja – kriza postojećih sistema reprezentacija i oblika subjektiviteta koje ti sistemi proizvode. U umjetničkom smislu “veliko odbijanje” je istovremeno i kritičko i emancipacijski-projektivno: ono nagovještava mogućnosti novih perceptivnih i značenjskih koordinata (nove fikcije) i novih organizacionih oblika. U odnosu na Fukoovu teoriju, umjetnost kao “fiktivno” potisnuto samo je još jedan aspekt realnosti “involviran” u pregovaranje i “nadmetanje” snaga moći – otpor imanentan postojećem poretku.

### 2.3 Kolektivismi kao strategije otpora

Pojam *kolektivism* označava raznorodne, često privremene i promjenjive, oblike društvenog udruživanja i zbližavanja unutar specifičnih društveno-istorijskih okolnosti. Kolektivism se može odrediti kao “zamišljena zajednica” združena mišljenjem, djelovanjem, pamćenjem; “dio koji zamjenjuje cjelinu...simbolička nadpojava koja zamjenjuje pojavnu stvarnost ili proživljeno iskustvo”,<sup>639</sup> govor kolektivnim glasom.

Iako heterogene u svojim manifestacijama, umjetničke prakse modernizma bile su obilježene zajedničkom težnjom da se u korist zajedničkog prevaziđe lično, subjektivno, individualno, odnosno, nastojanjima da se kulturalnim sredstvima interveniše u odnose postojeće društvene datosti. Ovaj modernistički kolektivism bazirao se na ideji zajednice koja “nije apstraktna, uopštena sila protivna izolovanom pojedincu, nego biće svakog pojedinca, njegova delatnost, njegov život, njegova radost, njegovo bogatstvo”.<sup>640</sup> Iako je kolektivni glas modernista “imao različite porive i namere, pa i posledice” bio je utemeljen u stalnom zajedničkom cilju: bio je to “prvi” stvarni pokušaj da se “kulturalnim sredstvima

---

<sup>637</sup> Markuze u Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 97.

<sup>638</sup> Marcuse, Herbert, “The Failure of the New Left?”, op. cit. 184.

<sup>639</sup> Stimson, Blejk & Šolet, Gregori, “Uvod: periodizacija kolektivizma”, op. cit. 17.

<sup>640</sup> Marks u *Ibid.*, 22.

uobličeni neka vrsta grupnog postojanja”.<sup>641</sup> Zadatak umjetničkog modernističkog kolektivizma “bio je da izrazi modernost”,<sup>642</sup> te su, stoga, ovi umjetnički napori imanentni širem, sveobuhvatnijem “kolektivizmu” koji “univerzalnim naporima” teži ostvarenju modernističkog utopijskog projekta.<sup>643</sup> Modernizam kao “megakultura” generiše utopijski projekat budućnosti koji treba da “čovečanstvo oslobodi bede, religijskih predrasuda, iracionalnosti svih vrsta, i da ga povede ka slobodi, sreći i stalnom napretku”.<sup>644</sup> Modernizam se, tako, može uslovno odrediti kao kolektivitet racionalističkog načina mišljenja industrijalizovanih zapadnih društava koji “objektivno”, naučno znanje uspostavlja kao preduslov “civilizacijskog rasta” i razvoja. Iako modernističke umjetničke prakse reflektuju njegov “univerzalizam” i “kolektivizam” – kolektivizam i internacionalizam smatraju se osnovnim diskurzivnim načelima umjetnosti modernizma<sup>645</sup> – važno je napomenuti da se umjetnički modernizam “ne može vezivati za bilo kakve ‘totalitarne’ intencije, koje je filozofski postmodernizam smatrao osnovnom karakteristikom modernizma”.<sup>646</sup> Također, načela kolektivizma i internacionalizma najjasnije su artikulisana u avangardnim i neoavangardnim kritičko-utopijskim projektima koji su se aktualizovali kao oblici otpora ideologiji individualizma i racionalizma.

Projekat nove budućnosti je u svojoj namjeri kolektivistički projekat; u svojoj izvedbi on podrazumijeva postojanje kolektivnog tijela zajednice (kolektiviteta) i kolektivno emancipacijsko djelovanje. U ovom kontekstu pojam emancipacije podrazumijeva neprihvatanje postojećeg *stanja* poretka odnosa moći, te ne pretpostavlja emancipaciju u etičko-moralnom smislu – te shodno tome i u naturalističkom, antropološkom smislu (emancipacija same ljudske “suštine” ili “prirode”)<sup>647</sup> – ili emancipaciju ljudske “egzistencije”, u generalnom smislu riječi, ili pokušaj univerzalnog “prevalizaženja” ili “izlaženja” iz uspostavljenog “režima” istine/moći/znanja (postojeće *episteme*), već transgresiju i rekonceptualizaciju postojeće konstelacije odnosa snaga moći unutar važećeg

---

<sup>641</sup> Ibid., 20–21.

<sup>642</sup> Ibid., 20.

<sup>643</sup> Koncept konstantnog, sveopšteg društvenog progressa osnovna je modernistička ideja-vodilja koja ga određuje kao utopijski projekat. On je, međutim, istovremeno i hegemon, “logocentričan” i “etnocentričan” jer proizvode racionalnog, jedinstvenog (zapadnog) uma – istine, znanja i sisteme vrijednosti – nameće kao univerzalne i objektivne. Modernizam nameće univerzalno (kolektivno) prihvatanje i usvajanje zapadnih modela mišljenja, vjerovanja i ponašanja (Prema: Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 202–203).

<sup>644</sup> Ibid., 202.

<sup>645</sup> Prema: Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivizam, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, op. cit. 33.

<sup>646</sup> Feri u Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 222.

<sup>647</sup> Prema: Matejić, Bojana, *Emancipacijske prakse u savremenoj teoriji umjetnosti* (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2015), 52.

epistemološkog režima. U određenom smislu (i u određenim segmentima ovog izlaganja koji su vezani za početak 20. vijeka, te, donekle, i njegovu sedmu i osmu deceniju), ideja emancipacije je usko povezana sa idejom revolucije – radikalnom negacijom i transgresijom postojeće konfiguracije odnosa moći – i idejom utopije, koja se u svom “vemenskom” određenju, teorijski konstruiše kao društveni i politički projekat koji slijedi linearnu/istorijsku putanju kretanja<sup>648</sup> i “opredmećuje” se u budućnosti. Ovako profilisana emancipacija pretpostavlja, također, i određeno metanarativno “utemeljenje” koje emancipaciju situira unutar šire humanističke, prosvjetiteljske ideje, a koja, već sama po sebi i u generalnom smislu riječi, progres konceptualizuje kao oblik društvene emancipacije.

Prema definiciji utopija “(...) dovodi u pitanje postojeće društvo i postojeće društvene odnose, tako što nudi protivpredlog koji obuhvata društvo u celini”.<sup>649</sup> utopijska težnja za sveopštim društvenim preobražajem je uvijek određena kolektivnom dimenzijom kojom se uslovljava obećanje nove budućnosti zajednice. Ukoliko se emancipacijska umjetničko-politička djelovanja istorijskih avangardi, a kasnije i neoavangardi mogu, barem parcijalno, nazvati utopijskim – u ovom slučaju svakako je primjerenije upotrijebiti srodan Flakerov koncept *optimalne projekcije* (vidjeti str. 144–145) – svakako ih treba promišljati i kroz njihovu naglašenu kolektivističku dimenziju.<sup>650</sup>

U odnosu na umjetnost istorijske avangarde koncept kolektiva se treba razmatrati u širem smislu riječi: kao “idejno zajedništvo” koje je prekoračivalo nacionalne granice, te povezivalo i ujedinjavalo umjetnike različitih afiniteta, a koji su, u većini slučajeva, individualno izvodili svoje prakse. Tako je avangardno djelovanje, iako prisutno u različitim nacionalnim kontekstima, potrebno poimati kroz njeno, uslovno rečeno, “jedinstvo”: avangardna stremljenja imala su internacionalni karakter, a avangardni umjetnici težili su stvaranju jednog novog internacionalnog političkog prostora mimo prostora vladajućeg poretka. Ujedinjavali su ih, ne samo negacija i poriv za demistifikacijom buržoaske institucije umjetnosti, već, u većini slučajeva, i “lijeva” politička afilijacija – kolektivistička komunistička i/ili anarhistička ideologija. Međutim, iako su avangarde podrivale temelje buržoaske subjektivnosti i stvarale internacionalni prostor djelovanja, ipak su, u određenom smislu, ostale ograničene specifičnim nacionalnim okvirima.

---

<sup>648</sup> Prema: Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umjetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 17–18.

<sup>649</sup> Gustavson, Laš, *Utopije* u Ibid., 18.

<sup>650</sup> U kontekstu ovog izlaganja isključena je ideja ekonomskog utopizma koji se krajem 18. i početkom 19. vijeka rađa iz ranog liberalizma – teorijske paradigme koja se zasniva na jednakim individualnim slobodama, pravima i odgovornostima pojedinaca. Liberalizam se kasnije konstituiše kao sistem vrijednosti i teorija koja zagovara opšti ekonomski prosperitet i radikalni individualizam (Prema: Ibid., 25).

Može se svakako reći da su raznorodna umjetnička djelovanja istorijske avangarde bila povezana zajedničkim političkim projektom emancipacije kolektiviteta sveobuhvatnog socijalnog tijela. Tako je, na primjer, i predrevolucionarna i postrevolucionarna ruska avangarda djelovala u sklopu šireg projekta kolektivne emancipacije, u odnosu na i u sklopu “kolektiva naroda” (engl. *the people*): kolektiv u ovom smislu podrazumijeva sveobuhvatni narodni kolektivitet, kolektivno tijelo naroda.<sup>651</sup>

U ovom radu ću se koncentrisati na umjetničko-politička djelovanja čija se konceptualna polazišta zasnivaju na kolektivističkoj, utopijskoj projekciji budućnosti/kolektivnoj emancipaciji. Pojam *kolektivizam* u ovom slučaju podrazumijeva duh kolektivizma i nikako nije ograničen konceptom isključivog, neposrednog grupnog djelovanja određene (limitirane) skupine individua: ovaj tekst se, dakle, fokusira na kolektivno djelovanje koje podrazumijeva širi spektar subjekata koje, nužno, direktno ne povezuju umjetničko-programski (u užem smislu riječi) ili lični afiniteti.

U kontekstu umjetničkih praksi istorijske avangarde, koncept kolektiva podrazumijeva više značenja. Kao prvo, može se reći da se kolektiv definiše u odnosu na **zajedničke programske ideje** (često otjelovljenje u manifestima) koje povezuju individualne umjetnike: zajedničke ideje, u ovom slučaju, uslovljavaju i definišu određeni oblik kolektivnog udruživanja (npr. Dada, nadrealisti, futuristi), iako su, u većini slučajeva, umjetnici svoje aktivnosti koncipirali i sprovodili samostalno i individualno (npr. nadrealisti). Kao drugo, članovi Dade, na primjer, djelovali su uglavnom kao grupacija: njihove djelatnosti utilizirale su one umjetničke žanrove koji su, već sami po sebi, uslovljeni kolektivnom “formom” ili zahtijevima za participacijom (poput predstava), te su se često zasnivale na ravnopravnom učešću gledalačke ili čitalačke publike – dakle, kolektivnom autorstvu. Ovako koncipirane kolektivne manifestacije destruiraju koncept individualnog stvaranja, te kao takve, predstavljaju oblik umjetničko-političkog protesta. Piter Birger naglašava da se kategorije relevantne u diskursima (o) umjetnosti – poput funkcije i upotrebne vrijednosti umjetničke produkcije i recepcije – istorijski znatno razlikuju. Promjena u recepciji umjetničkog djela dešava se tek sa pojavom institucije građanske umjetnosti. Tako je, na primjer, za razliku od

---

<sup>651</sup> Istorijski gledano ovaj pojam imao je odlučujuću ulogu u modernim pokretima otpora i revolucijama: ideja o narodu koji iskazuje svoju volju davala je legitimnost revolucijama, a i postrevolucionarnim strukturama vlasti i porocima odnosa moći. U slučaju Oktobarske revolucije na primjer, narod (radnici i seljaci) je uzurpirao vlast i preuzeo Državu. Upotreba ovog koncepta, međutim, u većini slučajeva ima za cilj da legitimizuje procese preuzimanja *konstituisane moći*: pod izgovorom “volje naroda” legitimizuju se vladajući autoriteti, strukture i poredak koji tu “vladavinu” (p)održava. Vladajući autoriteti reprezentuju volju naroda – volju kolektiva – iako je njihov stvarni odnos suštinski neodređen (Prema: Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 79).

sakralne umjetnosti poznog srednjeg vijeka – koja je stvarana i konzumirana kolektivno i koja, kao dominantni “umjetnički” izraz konkretnih društveno-istorijskih okolnosti, ima za cilj da umjetničko-kultni predmet u potpunosti uključi u religiozne obrede tj. u životnu (religijsku) praksu – ili dvorske umjetnosti feudalnog društva – koja, kao umjetnost reprezentativnog karaktera u potpunosti integrisana u dvorski život, ima funkciju da reprezentuje monarha i dvorsko društvo, i čija recepcija se odvija u okviru dvorskih društvenih svečanosti i podrazumijeva kolektiv<sup>652</sup> – priroda umjetničke proizvodnje i recepcije građanskog društva u potpunosti individualne prirode. Iako u velikom broju slučajeva sadržaj djela referira na aspekte svakodnevnog života, umjetnost građanskog društva je u potpunosti “istisnuta” iz životne prakse, te postaje oblik “građanskog samorazumijevanja”.<sup>653</sup> i umjetnik i gledalac “samotno uranjaju”<sup>654</sup> u djelo koje je objekat kontemplacije. Birger navodi da se individualna proizvodnja u građanskoj umjetnosti ne zasniva na umjetniku kao medijatoru – prenosniku nečega većeg od njega samog – već je djelo manifestacija “radikalno ličnog”.<sup>655</sup> ono je jedinstveni izraz nadarenog pojedinca, njegovog individualnog genija. Prema Birgeru, bunt evropskih avangardi usmjeren protiv institucije umjetnosti građanskog društva, posebice je usmjeren protiv “institucije” umjetnika-demijurga, kao individualnog subjekta umjetničkog stvaranja. Tako se, proizvodeći serijske objekte koje “obilježava” svojim potpisom – markerom individualnosti – Dišan izruguje “instituciji” individualne proizvodnje: redimejds, dakle, nisu individualno proizvedena umjetnička djela, već manifestacije Dišanovog protesta protiv specifičnog modela buržoaskog subjektiviteta, koji svoj odraz savršeno pronalazi u konceptu individualnosti u umjetnosti. Zagovarajući kolektivnu proizvodnju i recepciju (negirajući individualno čak i kada su u pitanju umjetnički “objekti”) avangarde su transformisale (a ne u potpunosti uništavale) kategoriju umjetničkog djela. Kontekstualizujući ih [djela] unutar umjetničkih “manifestacija”, zamagljivali su granice između umjetnika-kreatora i publike-recipienta. Zapravo, koncipirajući procese stvaranja kao kolektivne, avangardisti teže potpunom “preklapanju” pozicija umjetnika i publike, odnosno, potpunom “pevazilaženju” ovih uloga. Tako su, na primjer, mnoga dadaistička djela bila u formi “recepata” koji su zamišljeni kao “uputstva za moguću aktivnost recipienta”.<sup>656</sup> Bretonova (André Breton) uputstva za stvaranje dadaističkih pjesama ili automatskih tekstova ili pjesnički tekst “Sto

---

<sup>652</sup> U ovom periodu dolazi do razvoja svijesti o individualnom, jedinstvenom stvaraocu i jedinstvenosti njegovog djela, te je umjetnost ovog doba individualno proizvedena.

<sup>653</sup> Birger, Peter, *Teorija avangarde*, op. cit. 74.

<sup>654</sup> Ibid.

<sup>655</sup> Ibid., 79.

<sup>656</sup> Ibid., 82.



pedeset milijuna” Vladimira Majakovskog (Vladimir Mayakovsky), koji je anonimno “stavljen u opticaj s namjerom da ga svatko dopisuje i popravlja”,<sup>657</sup> pokušaji su stvaranja posve novih ideja o umjetnosti. Kategorije proizvođač i recipijent sada se “preklapaju i gube svoj smisao” i s njihovim nestankom “ostaje samo onaj koji se [umjetnošću] služi kao instrumentom za savlađivanje života”.<sup>658</sup> Na ovaj način umjetnička produkcija trebalo je da bude shvaćena kao “deo oslobođene životne prakse”, odnosno, da “postane središte oko kojeg se [životna praksa] organizuje”.<sup>659</sup> Umjetnost, tako, postaje **participatorna**, te “prožimajući” životnu praksu, postaje sam život.

Iako se bunt koji avangardama pripisuje Birger (doduše retroaktivno) dešava na nivou i u odnosu na instituciju umjetnosti građanskog društva, on – s obzirom na avangardnu težnju ka promjeni funkcije (autonomije) umjetnosti – ima šire društvene i političke implikacije: tako na primjer, kategorija građanskog društva nadilazi nacionalne granice, te Birger avangardni otpor razmatra kao internacionalan, transnacionalan.

Avangardno načelo kolektivismu dobiva svoju teorijsku manifestaciju u tekstovima Valtera Benjamina, koji se, iako napisani kasnije, mogu interpretirati kao teorijski okvir avangardnim umjetničko-političkim praksama. Benjaminov autor-proizvođač – učesnik u kolektivnoj umjetničkoj proizvodnji – konceptualizacija je djelatnog/ih subjekta/ata, a time i fundamentalan uslov kolektivističkog umjetničko-političkog djelovanja, odnosno, umjetničko-političke intervencije u strukturi poretka društvenih (dakle, i ekonomskih) odnosa. Prema Benjaminu, koncept autora-proizvođača implicira “zahtijev” za političkim progresom: oslanjajući se na marksističke postulate, Benjamin intelektualnu proizvodnju smatra politički korisnom isključivo ukoliko je ona “izuzeta” iz buržoaske specijalističke podjele kompetencija koja, prema buržoaskim standardima, predstavlja osnov “uređenja” cjelokupnog intelektualnog proizvodnog aparata. Specijalističkom podjelom kompetencija (p)održavaju se, također, distinkcije između proizvođača i konzumenta, umjetnika i gledaoca/čitaoca, autora i posmatrača. Ukoliko se, kako zagovara Benjamin, nadiđe i ukine ovako demarkirana sfera kompetencija, dolazi do nadilaženja i samog buržoaskog (kapitalističkog) strukturalnog ustrojstva. S obzirom na to da tehnički progres omogućava ovo “nadilaženje”, on je, posljedično, uslov političkog progressa.

---

<sup>657</sup> Horvat Pintarić, Vera, *Od kiča do vječnosti*, Naklada CDD Saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1979, 17.

<sup>658</sup> Ibid., 82.

<sup>659</sup> Ibid., 77.

Autor-proizvođač, dakle, ne “opskrbljuje” postojeće tržište, niti (p)održava postojeće socijalne relacije (koje su prema marksističkoj vizuri refleksija i manifestacija postojećih odnosa proizvodnje), već teži ka njihovoj suštinskoj strukturalnoj transformaciji. Autor-proizvođač ne teži proizvodnji gotovih djela – robi koja se konzumira – već su njegov fokus sami odnosi proizvodnje. Umjetnik ili pisac, Benjamin tvrdi, mora razviti “aparatus” koji će podsticati participaciju, mora usavršiti kolektivistički (kolaborativni) model umjetničke proizvodnje, koji ima za cilj da što više čitalaca i/ili gledalaca iz pasivnih korisnika transformiše u aktivne učesnike – koautore. Za Benjamina, ultimativni model ovog “aparatusa” je Brehtov (Bertold Brecht) epski teatar. Autor-proizvođač unifikuje sredstva i načine intelektualne proizvodnje: on “nadilazi” svoju (pred)određenu povlaštenu poziciju i ulogu specijaliste, transformišući se iz “saučesnika” u postojećoj (strogo podjeljenoj) proizvodnoj strukturi – onoga koji svojom “robom” postojeću strukturu (p)održava – u “inžinjera”/učesnika u kolaborativnom/kolektivnom procesu stvaranja umjetnosti, a time i postojećih životnih odnosa.<sup>660</sup> Benjaminovi pojmovi umjetnik-proizvođač i proizvodni “aparatus” demonstriraju društveno-političke implikacije avangardnih umjetničkih gesti, koje su otjelovljene npr. u filmu *Čovjek sa kamerom* (1928), Dzige Vertova. Ovaj film, koji jasno i direktno evocira Benjaminove koncepte, Ransijer naziva revolucionarnim iako on, zapravo, ne govori o “društvenom događaju koje se naziva Revolucija.”<sup>661</sup> njegova se revolucionarna priroda manifestuje kroz njegovu aspiraciju da “premosti” specijalističke, a time i hijerarhizovane podjele kompetencija i znanja kao osnove buržoaskog intelektualnog proizvodnog aparata, pa samim tim i poretka društvenih odnosa. Ovaj film briše granice između umjetnosti i svakodnevnog života, između umjetnika (glumaca, scenarista, itd.) i neumjetnika (radnika), između umjetničkih i neumjetničkih aktivnosti, te inicira nove vizure (u) umjetnosti:

... [film] je aktivnost koja je deo svih aktivnosti koje čine komunizam ne kao politički sistem već kao novo tkanje zajedničkog čulnog iskustva. Stoga ovaj film nema priču, nema likove, nema reči koje bi objašnjavale ono što se dešava na platnu. To je čisto povezivanje onih aktivnosti koje čine svakodnevnicu u savremenog gradu, od buđenja ujutro do večernje zabave preko aktivnosti rada u fabrici, kupovine, javnog saobraćaja, itd.<sup>662</sup>

---

<sup>660</sup> Prema: Benjamin, Walter, “The Author as Producer”, op. cit. 487–489.

<sup>661</sup> Ransijer, Žak, *Politike vremena. Novi osvrt na modernost*, Biblioteka SVESKE, Edicija Jugoslavija, br. 6, Beograd, 2015, 9.

<sup>662</sup> Ibid.

Čovjek sa kamerom anticipira Benjaminove koncepte umjetnika-proizvođača i proizvodnog “apratusa” na način da kroz umjetnost pokušava stvoriti novi, kolektivistički orijentisani, realitet: fokus nove umjetničko-životne proizvodnje nisu artefakti u kojima bi uživali poznavaooci ili ljubitelji umjetnosti, **već stvaranje novih društvenih formacija, odnosa, oblika uodnošavanja – novi oblici kolektivnog života**; nije autonomno estetsko nezavisno od “zahtijeva” profane stvarnosti, već demonstracija “jednakosti svih pokreta u velikoj egalitarističkoj simfoniji novog sveta”.<sup>663</sup>

Ovaj film je, kako Ransijer navodi, aktivnost koja manifestuje i koja je sama po sebi “deo svih aktivnosti”; on nije dokumentarac, već djelo fikcije koje manifestuje i demonstrira koegzistenciju:

Fragmentacija svih aktivnosti u ekvivalentne jedinice pokreta rezultira u naletu kontinuirane homogene sadašnjosti...Ona plete duhovnu nit koja povezuje sve aktivnosti...bez obzira na to da li su one plemenite ili prizemne, savremene ili arhaične, buržoaske ili proletherske.<sup>664</sup>

Utopijsko-umjetnički projekti u velikoj mjeri reflektuju i aktualizuju kolektivističku doktrinu šireg društvenog kritičko-emancipatorskog projekta u kojoj se kolektivismi manifestuju kao oblici aktualizacije revolucionarnog subjektiviteta – agensi društvene transformacije – te sama forma ove transformacije. **Kolektivna emancipacija aktualizovana je, dakle, kroz kolektivizam kao aktivni princip nove konstitutivne moći.**

Istorijski gledano, kolektivistički “zaokreti” u umjetnosti – umjetnički pokušaji da se redefiniše uloga i pozicija umjetničkih praksi u odnosu na kolektivitet zajednice i kolektivitet društva – vezani su za dva revolucionarna historijska momenta: Oktobarsku revoluciju 1917. godine, kada je umjetnička produkcija bila konstitutivna stvaranju novog boljševičkog kolektivismu i 1968., kada je umjetnost kao konstitutivni dio sveobuhvatne kritike represivnog, autoritativnog, globalnog poretka odnosa participirala u kolektivnom pokušaju stvaranja novog nerepresivnog društva. Oba ova momenta, kako navodi Kler Bišop, korepondiraju sa kolektivističkom vizijom društva, odnosno, kolektivnim (internacionalnim) impulsom fokusiranim na radikalnu društvenu transformaciju.<sup>665</sup>

U određenim konkretnim društveno-istorijskim uslovima, umjetnost je imanentna “revolucionarnoj mašini”: kao takva ona se, međutim, ne smije redukovati na “sredstvo” u službi određenog političkog cilja. Umjetnost i revolucija, prema Raunigu, nikada nisu

---

<sup>663</sup> Ibid., 11.

<sup>664</sup> Ibid.

<sup>665</sup> Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships* op. cit. 3.

predeterminisane singularnosti ili zaokruženi entiteti, već potencijalnosti različitih oblika uodnošavanja “ulančavanja” (engl. “concatenation”)<sup>666</sup> umjetničke i “revolucionarne mašine”. Na ovaj način kreiraju se mnoštva novih i neočekivanih oblika, odnosa i razmjena koji nikada nisu “finalizovani”, već predstavljaju fluidnu razmijenu umjetničkih i političkih konstitutivnih praksi.

Kolektivitet ruskog postrevolucionarnog umjetničko-političkog djelovanja – kolektivitet analogan proleterskom revolucionarnom subjektu – najjasnija je manifestacija kolektivističkog impulsa u umjetnosti ranog 20. vijeka.

Ruski postrevolucionarni kolektivizam obrazovao se u odnosu na širi revolucionarni kontekst vremena, modele i mogućnosti širih društvenih manifestacija otpora/revolucije, te je bio aktualizacija djelovanja revolucionarnog (kolektivnog) subjekta: avangardna umjetnost postrevolucionarne Rusije (umjetnička) je konkretizacija kolektivističkog projekta izgradnje nove društvene realnosti. Umjetnost je konstitutivna izgradnji novog društva, te u većini slučajeva (ruske avangarde, Proletkult), nije podređena politici, već je ravnopravna, dakle, konstitutivna komponenta, izgradnje nove životne prakse. Kolektivizam se ovdje aktualizuje kao oblik organizovanja (sredstvo radikalne društvene transformacije) i kao finalni cilj – *optimalna projekcija* radikalne društvene transformacije zasniva se na kolektivističkom društvenom ustrojstvu.

### 2.3.1 Ruski umjetnički eksperiment

Postrevolucionarna umjetnost Rusije ili “ruski umjetnički eksperiment”<sup>667</sup> pokušaj je aktualizovanja utopijske težnje ka kolektivnoj društvenoj emancipaciji. Ova umjetnost je u svojoj srži nosila ideju kolektiviteta, kolektivnog djelovanja, kolektivne transformacije, kolektivne produkcije kulture i kolektivno kreirane nove životne prakse. Postrevolucionarna umjetnost Rusije – “rezultat” bliske predrevolucionarne veze ruskih umjetničkih stremljenja i progresivnih modernističkih tendencija zapadne Evrope – primjer je ostvarenja prve kolektivno koncipirane umjetničke prakse u širem smislu riječi. Kolektiv se u ovom slučaju ne razmatra kao pojedinačna, “izolirana”, veća ili manja grupacija umjetnika-istomišljenika koji zajednički koncipiraju, praktikuju i izvode svoje umjetničke djelatnosti (što u kontekstu ovog teksta smatram kolektivom u užem smislu riječi), već iz ugla kolektivizma kao

<sup>666</sup> Raunig, Gerald, “The Many AND s of Art and Revolution”, op. cit. 384.

<sup>667</sup> Složenica koju koristim preuzeta je iz istoimene knjige Kamile Grej (Calilla Gray).

društvenog totaliteta, koji se u svojoj ideološkoj opredjeljenosti pozicionirao nasuprot globalno hegemonog (kapitalističkog) poretka društvenih odnosa. Tako se u ovom slučaju ne može govoriti o umjetničko-političkom kolektivizmu (grupaciji) koji djeluje unutar kapitalističkog društvenog okvira,<sup>668</sup> već o posebnom obliku šireg (“narodnog”) kolektivizma koji je kreiran “izvan”, ali u odnosu na kapitalistički poredak odnosa. Također, iako se u sklopu ruskog postrevolucionarnog projekta mogu “pronaći” manje djelatne grupacije (u užem smislu riječi), poput recimo Proletkulta, one djeluju u sklopu totaliteta postrevolucionarne ruske kolektivne ideologije društva, definisanog kao suprotnost kapitalističkom “internacionalizmu”.

Unutar kontekstualnog okvira ranog 20. vijeka umjetnici predrevolucionarne Rusije pokušavaju:

(...) jedinim oružjem koje su posedovali dovesti do izmirenja umetnosti i društva, koje je umetnost oteralo u njenu kulu od slonovače. U njihovim šegačenjima i javnom komedijanju može se otkriti intuitivan, naivan pokušaj da se umetniku vrati njegovo mesto u običnom životu; da mu se dozvoli da postane aktivan građanin...<sup>669</sup>

Ova pozicija negira postojeću (buržoasku) autonomiju umjetnosti i pokušava je rekoncepualizovati uklanjanjem granica između umjetnosti i života: “jezik stvaralaštva” prenosi se na ulicu i svakodnevni život. Umjetnost više ne može biti ograničena platnom, te samim tim ni vlastitom nesvršishodnošću ili autonomnim društvenim položajem: ona mora biti dostupna, otvorena svima, nediskriminatorna, neelitistička, te u svojoj produkciji i recepciji kolektivna.

Ruski predrevolucionarni eksperimenti mogli su se, u određenom smislu, odrediti kao kolektivni: iako su umjetničke prakse uglavnom bile individualne i ograničene samom prirodom dominantnih medija (slikarstvo, vajarstvo), umjetnici ovog perioda često učestvuju u zajedničkim, inherentno kolaborativnim “projektima” (npr. teatarskim predstavama u kojima kreiraju scenografije ili kostimografije). Inspirisani, istovremeno, revolucionarnim idejama kolektivne (narodne) emancipacije, ovi kolaborativni (kolektivni) oblici stvaralaštva anticipiraju stvaranje nove umjetničko-životne prakse i nove društvene odnose.

U godinama nakon Oktobarske revolucije politička avangarda prepoznala je revolucionarnost djelovanja umjetničke avangarde i njen politički potencijal. Umjetnost je

---

<sup>668</sup> Na ovaj način djelovala je npr. berlinska dada koja je integrisala svoja umjetničko-politička djelovanja sa borbom radničke klase (Prema: Huyssen, Andreas, “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, op. cit. 11).

<sup>669</sup> Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, Jugoslavija, Beograd, 1987, 116.

bila “vodilja” u projektu ostvarenja novog socijalističkog poretka, a sami umjetnici smatrali su da su njihove revolucionarno-umjetničke ideje prethodile i na neki način čak posredno i uslovile ove društvene preobražaje.<sup>670</sup> Unutar novoobrazovane životne prakse, koja se zasnivala na industrijalizaciji i sveopštoj društvenoj “kolektivizaciji”, umjetnost je imala značajnu ulogu, ne manje važnu od, recimo, ekonomije ili politike: tako je umjetnička avangarda dobila ulogu bez presedana – “ovo je nesumnjivo bilo prvi put u historiji da je grupi tako mladih umetnika dato da u takvim razmerama praktično ostvare svoje vizije”.<sup>671</sup>

Mladi ruski avangardisti vidjeli su u kontekstu Rusije nakon Revolucije i dvogodišnjeg građanskog rata koji je potom uslijedio, aktualizaciju avangardne maksime: revolucionarni preokret imao je za cilj da stvari izmjesti iz ustaljenih pozicija i odnosa, “očuđujući” ih i “deautomatizujući njihovu recepciju”,<sup>672</sup> čineći ih time uočljivim i primjetnim. Svijet je bio preokrenut naopačke: to je bila stvarnost u kojoj su mladi ruski avangardisti vidjeli, ne samo potvrdu svojih teoretizacija (poput Maljeviča), već i njihovu potencijalnu aktualizaciju u novom svijetu i životnoj praksi. U novom projektu izgradnje socijalističkog poretka avangardisti su prepoznali mogućnosti koje pruža revalorizacija društvene funkcije umjetnosti, te društvene pozicije umjetnika.<sup>673</sup> Također, Ransijer navodi da je umjetnička postrevolucionarna avangarda jasno prepoznala nemogućnost postojanja novog društva ukoliko ono nije “anticipiralo sebe stvaranjem zajedničkog čulnog sistema”.<sup>674</sup>

Revolucija je najavljivala novi oblik životne prakse koji se zasnivao na kolektivnoj doktrini i industrijalizaciji: ruski futuristi su entuzijastično prihvatili poziv vlasti da izgrade novi svijet i novo društvo u kojem će umjetnici biti punopravni kreatori (vlastite) stvarnosti.

Revolucija je njihovoj delatnosti dala realnost a njihovoj energiji dugo traženi smer, jer oni nisu oklevali da svoja revolucionarna otkrića na polju umetnosti poistovete sa ovom ekonomskom i političkom revolucijom.<sup>675</sup>

Tako su avangardisti, dajući potpunu podršku novoj boljševičkoj vlasti, pozvani da igraju važnu ulogu u stvarnju novog svijeta, te su zauzeli ključne pozicije u novih organima zaduženim za kulturalnu (a time i društvenu organizaciju) zemlje. U novom, mladom

---

<sup>670</sup> Prema: Horvat Pintarić, Vera, *Od kiča do vječnosti*, op. cit. 15; Godine 1919. Kazimir Maljevič (Kazimir Malevic) proglašava da su “kubizam i futurizam bili revolucionarni umetnički pokreti koji su nagoveštavali revoluciju političkog i ekonomskog života iz 1917” (Maljevič u Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, op. cit. 219).

<sup>671</sup> Ibid., 221.

<sup>672</sup> Grojs, Boris, *Umetnost utopije*, op. cit. 37.

<sup>673</sup> Prema: Horvat Pintarić, Vera, *Od kiča do vječnosti*, op. cit. 16.

<sup>674</sup> Ransijer, Žak, *Politike vremena. Novi osvrt na modernost*, op. cit. 19.

<sup>675</sup> Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, op. cit. 219.

socijalističkom društvu, kultura je uz ekonomiju i politiku bila okosnica cijelokupne Revolucije: stoga je, prema Buharinu, budućnost države počivala na rekonstrukciji kulture (koncept kulture obuhvatao je literaturu, nauku i umjetnost). U postrevolucionarnom periodu i politička<sup>676</sup> i umjetnička avangarda stremile su ka ostvarenju istog cilja: s obzirom na to da je umjetnost u ostvarenju ovog projekta imala punopravnu ulogu, bila je “podjednako aktivna kako u polju umetničkog, tako i u polju političke borbe”.<sup>677</sup> Stoga je, služeći i vodeći proleterijat u aktivnom građenju novog društva, avangrada svoje umjetničko-političko angažovanje poistovjećivala sa aktivnom realizacijom novog poretka, nikako pukim dokumentovanjem revolucije.<sup>678</sup>

Reorganizacija “umjetničkog života zemlje” podrazumijevala je i rekonceptualizaciju i reorganizaciju samog poimanja umjetnosti:

Sad, objavili su, nije vreme za dokono malanje slika – kvadrat platna je, na kraju krajeva, slabašno i nebitno sredstvo komunikacije (s gnusnim asocijacijama na buržoaski sistem) kad možete da bojite ulice, kad su trgovi i mostovi očigledna arena delatnosti.<sup>679</sup>

Tako, Majakovski proklamuje da su “ulice...naše četke i trgovi naše palete”,<sup>680</sup> što, prema riječima Ivana Punija, oponaša futurističku aspiraciju napuštanja “zatvorenog”, samodostatnog umjetničkog djela i terminaciju “umjetnosti kao autonomne discipline”.<sup>681</sup>

S obzirom na to da su avangardisti (najpoznatiji avangardni pokreti ruskog postrevolucionarnog perioda – futuristi, konstruktivisti, a kasnije i produktivisti) zastupali stanovište o tijesnoj povezanosti umjetnosti i politike, tradicionalne oblike buržoaske umjetnosti (mimetičko slikarstvo i skulpturu npr.) smatrali su prirodnom manifestacijom buržoaskog poretka, te samim tim i kontrarevolucionarnim. Nova, revolucionarna umjetnost zasnivala se na povezanosti umjetnosti i organizacije životne prakse: izgradnja novog društva shvaćena je kao “totalna proizvodnja umetnosti, kao umetnička organizacija samog života prema jedinstvenom planu.”<sup>682</sup> Tako je sama realnost postala “materijal umjetničke konstrukcije” avangardnog umjetnika kojim on “raspoložuje pri realizaciji svoje umetničke

---

<sup>676</sup> Boljševička partija revolucionarne radničke klase koju je predvodio Lenjin smatrala je sebe političkom avangardom.

<sup>677</sup> Vilenica, Ana, *Teorije i prakse aktivizma u umetnosti druge polovine XX veka* (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2010, 14).

<sup>678</sup> Buck-Morss, Susan, “Avant-Garde Art and Bolshevik Time”, 2006, <<http://susanbuckmorss.info/media/files/art-and-bolshevik-time.pdf>> 07. 06. 2015.

<sup>679</sup> Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, op. cit. 219.

<sup>680</sup> Maiakovskii, “Order to the Army of Art,” u Buck-Morss, Susan, “Avant-Garde Art and Bolshevik Time”, op. cit.

<sup>681</sup> Puni, *Isskusstvo kommuny*, no. 19 u Ibid.

<sup>682</sup> Prema: Grojs, Boris, *Umetnost utopije*, op. cit. 36.

namere”:<sup>683</sup> novi svijet se, dakle, organizovao prema avangardnim idejama i projektima. Avangardno umjetničko djelovanje je, stoga, političko u punom smislu riječi: od njega zavisi cjelokupna organizacija novog poretka društvenih odnosa. Tako je, Grojs navodi, avangarda prvih godina nakon revolucije “formirala i specifični tip umetničko-političkog diskursa gde se svaka odluka u vezi sa estetičkom konstrukcijom umetničkog dela ocenjuje kao politička odluka i obrnuto, svaka politička odluka se ocenjuje polazeći od njenih estetičkih posledica”.<sup>684</sup>

Također, avangardisti su rekonceptualizovali tradicionalno uspostavljeni odnos između umjetnika/autora, umjetničkog djela i publike: ideja je bila da se kulturalna proizvodnja (koja je podrazumijevala vizualne i dramske umjetnosti, te muziku) približi i usaglasi sa boljševičkom kolektivističkom doktrinom: kolektivistička kulturalna produkcija postrevolucionarne Rusije trebala je biti aktualizacija i afirmacija ideja na kojima su bili utemeljni procesi društvene transformacije.<sup>685</sup> Do tada hegemonu buržoaska kultura bila je utemeljena u konceptu individue/individualnog: kreirana je i konzumirana individualno, te, iako je pripadala autonomnoj (nesvršishodnoj) sferi estetskog, svakako je bila određena ukusom i afinitetima buržoaskih patrona umjetnosti. Nova kolektivistička socijalistička doktrina “zahtijevala” je kulturalnu produkciju koje se zasnivala na kolektivnom autorstvu: odbacuju se “individualne” umjetničke forme (one koje “zahtijevaju” individualnu proizvodnju, poput slikarstva) koje su u velikom mjeri uslovljene ukusom i potražnjom umjetničkog tržišta, a favorizuju mediji koji mogu biti integrisani u industrijsku proizvodnju.

Kulturpolitika postrevolucionarne Rusije fokusirala se, prije svega, na reorganizaciju edukativne sfere, te je u ovoj transformaciji obrazovanja partijsko rukovodstvo avangardistima omogućavalo potpunu slobodu djelovanja. Također, organizacija Muzeja umjetničke kulture – dva glavna uspostavljena su u Moskvi i Petrogradu – bila je utemeljena na ideji opštenarodnog likovnog obrazovanja s ciljem upoznavanja stanovništva sa razvojem, načinima i metodama kreativnog stvaranja i primjene umjetnosti u životnoj praksi.<sup>686</sup>

---

<sup>683</sup> Prema: Ibid., 38.

<sup>684</sup> Ibid., 39.

<sup>685</sup> Kao što je već navedeno, ideja prevazilaženja umjetnosti kao autonomne sfere ljudske djelatnosti osnovna je polazišna tačka pokreta istorijske avangarde u cjelini. Također, važno je napomenuti da je dramska umjetnost bila medij najpogodniji za kolektivnu participaciju (Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships* op. cit. 49).

<sup>686</sup> Pored toga što su otvarali muzeje i umjetničke škole, kreirali teatarske predstave i ulične spektakle, umjetnici su organizovali i ulične skečeve – inscenirane situacije – kroz koje su pružali poduke iz različitih domena, a s ciljem obrazovanja novog, zdravog, cjelovitog sovjetskog čovjeka – radnika. Tako su se npr. javno demonstrirala pravila higijene, načini sijanja kukuruza, pravilan način disanja, kroz inscenirana ulična “sudenja” prikazivala se sovjetska “pravda”, itd. (Prema: Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, op. cit. 221).



Reprogramiranje obrazovnih struktura i šema svakako su pokazatelji postrevolucionarne posvećenosti kolektivističkim idealima i težnji ka dehijerarhizaciji i deindividualizaciji strukturalnih društvenih mehanizama.

Iako boljševičko političko rukovodstvo prepoznaje politički potencijal avangardnog umjetničkog djelovanja, neposredno nakon 1917. godine dolazi do nesuglasica između suprotstavljenih struja po pitanju karaktera nove sovjetske kulture: s jedne strane zagovaralo se stavnovište da je Revolucija prekretnica i inicijator stvaranja potpuno nove kulture koja treba da bude proizvedena od strane proleterijata i za proleterijat. Stvaranje “čiste” proleterske kulture, podrazumijevalo je negaciju (i “eliminaciju”) umjetničkog naslijeđa koje je bilo u uskoj vezi sa aristokratskim i buržoaskim hegemonim strukturama: negacija kulturalnog naslijeđa implicirala je, također, i negaciju diskurzivnih parametara koji (p)održavaju buržoasko poimanje umjetnosti. Nadalje, novi “avangardni” oblik proleterske umjetnosti podrazumijevao je njenu “demitizaciju i desakralizaciju”,<sup>687</sup> te implementaciju avangardnih ideja koje su propagirale potpunu integraciju umjetnosti i života, kao idealnog rješavanja složenih zadataka izgradnje novog društva. Kao što je rečeno, avangardna koncepcija umjetnosti novog doba podrazumijevala je aktivnu umjetničko-političku izgradnju novog poretka društvenih odnosa, nikako njegovu refleksiju.

Druga teorijska struja smatrala je da se nova kultura treba izgraditi na temeljima predrevolucionarnog kulturalnog naslijeđa, što je svakako podrazumijevalo održavanje veza sa prošlosti, bez obzira na ideološku neusaglašenost novog sovjetskog i prošlog buržoasko-aristokratskog društva. Iako je, u skladu sa maksimumom neminovnog istorijskog progresa, kulturalna revolucija bila u potpunosti usaglašena sa političkom revolucijom, opravdanost postrevolucionarnog radikalno-umjetničkog djelovanja u daljem razvoju nove sovjetske kulture sve je češće dovođena u pitanje. Drugim riječima, iako su avangardni umjetnici bili najrevolucionarnija snaga u pogledu prekida sa tradicionalnim poimanjima umjetnosti (a time i impliciranim društvenim obrascima koji ih uslovljavaju), sada se preispitivala njihova sposobnost i legitimnost stvaranja nove proleterske kulture.<sup>688</sup>

Nastojeći da obezbijedi što veću podršku u krugovima stare inteligencije, Partijsko rukovodstvo je zagovaralo pluralnost umjetničkih pravaca i formi, pružajući tako otvorenu podršku tradicionalnim estetskim obrascima, te posredno, i njima bliskim ideološkim (i

---

<sup>687</sup> Horvat Pintarić, Vera, *Od kiča do vječnosti*, op. cit. 16.

<sup>688</sup> Da li su avangardisti snaga koja anticipira novu proletersku kulturu ili su dekadentni “ogranak” evropskog modernizma koji je ukorijenjen u buržoaskoj tradiciji i koji ne može biti inicijator socijalističke revolucije? (Prema: Buck-Morss, Susan, “Vanguard/Avant-garde”, 2006, < <http://falcon.arts.cornell.edu/sbm5/Documents/Vanguard%20Avant-garde.pdf> > 07.06.2015; Ransijer, Žak, *Politike vremena. Novi osvrt na modernost*, op. cit. 5).

diskurzivnim) postulatima.<sup>689</sup> Iako su Boljševici prihvatili angažman avangardnih umjetnika, nisu vjerovali u proletersku kulturu koja počinje od nule, te ih je zabrinjavao “prospekt” potencijalne avangardno-umjetničke “diktature” koja je svakako podrazumijevala isključivanje “drugačijih” (tradicionalnijih) umjetničkih metoda i tradicionalnih sistema reprezentacije.<sup>690</sup> Avangardisti (konstruktivisti) su ovo Partijsko stanovište tumačili kao boljševičku nesposobnost da na sebe preuzme organizaciju novog društvenog poretka koji je, smatrali su, u uzajamnoj i neraskidivoj vezi sa novom umjetničkom organizacijom nove životne prakse: duboko vjerujući u svoju intelektualnu superiornost nad boljševicima, avangardisti su sebe smatrali voditeljima estetsko-političke organizacije zemlje, te su držali da je politička saradnja sa boljševicima – silom koja je srušila stari poredak – tek nužna etapa razvoja.

Sukob koji se pojavio u domenu umjetnosti može se shvatiti kao diskurzivni sukob različitih shvaćanja revolucije. Neminovno se nametalo pitanje validnosti očuvanja pretpostavki i parametara (a time i ideoloških odrednica) na kojima se bazirala buržoaska umjetnost, dok se istovremeno negirao sam poredak odnosa koji je tu umjetnost (p)održavao: očuvanje buržoaskog koncepta autonomije umjetnosti bilo je, već samo po sebi, ideološka suprotnost komunističkoj kolektivističkoj doktrini.

Kao što je već rečeno, tradicionalno poimanje revolucionarne protivsnage svedeno je na insurekciju kojom se zauzima i preuzima konstituisana moć (Država/državna vlast); čini se da su avangardne ideje novog društva (pa samim tim i njihov odnos prema konstitusanoj i konstitutivnoj moći) u mnogo čemu odstupale od ovog tradicionalnog poimanja revolucije (insurekcije). Avangardisti su težili konstituisanju nove životne prakse, dakle, novim

---

<sup>689</sup> Tako su Lenjin, jednako kao i Anatolij Lunačarski (Anatoly Lunacharsky) – narodni komesar prosvjete i Lenjinov glavni savjetnik po pitanjima prosvjete i kulture, te pristalica pluralizma u umjetnosti – smatrali da se nova proleterska kultura mora graditi na temeljima postojećih (buržoaskih) umjetničkih standarda. Vjerujući da je politička predanost važnija od umjetničkog stila, Lunačarski je podržavao i podsticao međusobno nadmetanje raznolikih umjetničkih grupacija po različitim pitanjima: po pitanju umjetničke autentičnosti, posvećenosti proleterskim ciljevima, političke revolucionarnosti i progresivnosti. Konačni cilj je bio da se od svih grupacija, a bez obzira ne njihove umjetničke afinitete i metode koji su zastupali, osigura kulturalna produkcija koja bi legitimizovala boljševički režim (Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships* op. cit. 51, 55; Buck-Morss, Susan, “Avant-Garde Art and Bolshevik Time”, op. cit.).

<sup>690</sup> Tako, u svom govoru 1921. Lunačarski anticipira pojavu socijalističkog realizma. On smatra da proleterijat treba nastaviti tekovine “zdrave” umjetnosti prošlosti, poput npr. umjetnosti renesanse. Smatra da je klasična (ili “tradicionalna”) umjetnost “prirodni” oblik proleterske umjetnosti: umjetnost koja je jasna, koja počiva na “zdravom ubjedljivom realizmu i elokventnom transparentnom simbolizmu” i koja se ostvaruje kroz “dekorativne i monumentalne forme” (Lunačarski iz Cooke, “Socialist Realist Architecture”, *Art of the Soviets*, u *Ibid.*).

alternativnim socijalnim formacijama, novim oblicima društvenog uodnošavanja – novoj konstitutivnoj moći.<sup>691</sup>

Iako je “futuriste” – kako je Lenjin nazivao sve eksperimentalne grupe – povezivala negacija buržoaske koncepcije umjetnosti, njihov fokus i “problemi” kojima su bili zaokupirani bili su različiti, ponekad čak i oprečni. Tako su u Institutu umjetničke kulture (INHUK) – bastionu “lijevih”<sup>692</sup> umjetnika koji je organizovan u cilju razrade teorijskog pristupa umjetnosti – postojali radikalno drugačiji stavovi koji su prouzrokovali kontinuirane tenzije.

Prva frakcija (Maljevič/Kazimir Malevich, Kandinski/Wassily Kandinsky, braća Pevzner/Pevsner) zastupala je stanovište o duhovnom karakteru umjetnosti, te smatrala da je njen osnovni zadatak “da uredi čovekovu sliku sveta”.<sup>693</sup> Ova frakcija je vjerovala da je uplitanje umjetnosti u praktični život zanatski rad: “Postajući korisna, umjetnost prestaje da postoji. Postajući utilitarni konstruktor, umetnik prestaje da obezbeđuje izvor novih oblika”.<sup>694</sup> Stoga, umjetnici-suprematisti nastavljaju da koriste tradicionalne umjetničke medije: njihova djelatnost trebala je biti uzor industrijskom oblikovanju, koje se, kako smatraju, treba izvoditi iz apstraktne umjetnosti pozicionirane iznad svake direktne funkcionalnosti i svrsishodnosti u životnom procesu. Može se, dakle, reći da ovo stanovište podržava autonomnu poziciju (buržoaske) umjetnosti, bez obzira na “lijevu” političku orijentaciju umjetnika koji su je zagovarali i uprkos njihovoj formalnoj negaciji predrevolucionarnih hegemonih umjetničkih obrazaca. Ideologija ove struje svakako implicira “uzvišenu” poziciju nadarenog pojedinca-umjetnika – predvodnika revolucionarnih

---

<sup>691</sup> Iako su podržavali Oktobarsku revoluciju, mnogi avangardni umjetnici su gajili anarhistička politička opredjeljenja. Ovo je posebno postalo vidljivo kada je u proljeće 1918. godine, pod pritiskom rata sa Njemačkom, Lenjin pokrenuo hajku na anarhiste. Nakon što se s početkom Rusko-njemačkog sukoba ogradio od svojih ranijih antidržavnih komentara, intezivirale su se i kritike upućene na račun ove promjene, te kritike usmjerene na sve prisutniju i sve intenzivniju državnu kontrolu – ovo je zauzvrat, posebno u gradovima, iniciralo državni progon anarhističke intelektualne i kulturalne djelatnosti. Suzan Bak-Morss (Susan Buck-Morss) navodi nekoliko primjera umjetničkih javnih protesta: Tatlin u novinama *Anarkhiia* poziva da se “krene na put anarhizma” (citirano u Hubertus Gassner u “The Constructivists: Modernism on the Way to Modernization”, *Great Utopia*, str. 302); Maljevič u istim novinama proklamuje: “Kad god se gradi država, čim se ona uspostavi bit će podignut zatvor...[Revolucija mora] uništiti sve temelje starog, tako da se države ne podižu iz pepela” (Ibid., 304); Majakovski 1918. pak izjavljuje da je “Futurizam” estetski kontrapunkt “anarhizama” (citirano iz prvog i jedinog izdanja *Gazeta futuristov* u Ibid., str. 303). (Prema: Buck-Morss, Susan, “Vanguard/Avant-garde”, op. cit.).

<sup>692</sup> Umjetnička scena postrevolucionarne Rusije dijelila se na “lijevu” i “desnu” struju, odnosno, struju koja je zagovarala potpuno odbacivanje buržoaske kulture i onu koja je zagovarala njeno integrisanje u novo društvo (Prema: Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, op. cit. 230).

<sup>693</sup> Ibid., 246.

<sup>694</sup> Ibid., 246–247.

procesa; u diskursima (o) umjetnosti (a time i stvarnosti) ona “zanemaruje” kolektivističku doktrinu otjelovljenu u načelu kolektivnog autorstva.

Druga – “proizvodna” – struja (Rodčenko/Aleksandr Rodchenko, Tatlin/Vladimir Tatlin) – koja je nezvaničko i odnijela “pobjedu” u INHUKu – imala je za cilj da ujedini umjetnosti i industriju. Konstruktivisti, pa zatim i produktivisti, “smiještali” su svoje umjetničke aktivnosti u domen industrijske proizvodnje: umjetnost i proizvodnja/rad, “oslobođeni” od svojih nekadašnjih, striktno demarkiranih uloga, razvijali su u novom svijetu posve novi, revolucionarni odnos.<sup>695</sup> “Proizvodna” struja, zapravo, problematizuje nove proizvodne odnose karakteristične za postrevolucionarne procese masovne industrijalizacije<sup>696</sup> do tad agrarne Rusije. Industrijalizacija i standardizacija umjetničke proizvodnje kojom su ovi umjetnici bili opčinjeni imala je radikalno drugačije konotacije od kapitalizmu svojstvene standardizacije i “amerikanizacije”<sup>697</sup> i bila usko povezana sa novim društvom koje je Revolucija obećavala.

Konstruktivistički program “laboratorijske umjetnosti” aktualizovao je prelaz na aktivnu proizvodnju:<sup>698</sup> umjetnost, “koja je neraskidivo povezana s teologijom, metafizikom i mistikom”, negira se kao “spekulativna delatnost” koju je potrebno zamijeniti “društveno usmerenim umetničkim radom”.<sup>699</sup> Iznoseći teoriju konstruktivizma, na predavanju održanom u decembru 1921. godine, Varvara Stepanova proklamuje:

Konstruktivizam je nova ideologija u području ljudske djelatnosti koja se do sada zvala umjetnost...To nije umjetnički trend koji bismo mogli predstaviti kao novi tretman umjetničkih oblika...To je pokret protiv estetike koja se manifestuje u različitim područjima ljudske djelatnosti...Konstruktivizam je proizvod revolucionarne potrage za novom svijesti u umjetnosti...Realizacija idealne ljepote kao funkcije umjetničke kreativnosti je time eliminisana, što prisiljava umjetnika da se preseli u sferu industrijske proizvodnje da bi tamo primijenio svoje objektivno znanje o oblicima i konstrukcijama. Njegova djelatnost koja se odvija izvan stvarnog

---

<sup>695</sup> Prema: Huyssen, Andreas, “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, op. cit. 12.

<sup>696</sup> “Mašina kao izvor energije u modernom svetu oslobodiće čoveka od mukotrpnog rada, preobražavajući rad u umetnost. Zar radni proces ne objedinjuje umetnika i inženjera?...Inženjer mora razviti svoje osećanje za materijale – metodom “kulture materijala” – a umetnik mora naučiti da upotrebljava oruđa mehaničke proizvodnje” (Gan, Aleksej, *Konstruktivizam* u Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, op. cit. 248).

<sup>697</sup> Huyssen, Andreas, “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, op. cit. 12.

<sup>698</sup> Prema: Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, op. cit. 249–250.

<sup>699</sup> Gan, Aleksej, *Konstruktivizam* u Ibid., 275–276; Grojs navodi da će kasnije konstruktivističke reinterpretacije suprematističkih kompozicija (prije svega interpretacije Aleksandara Rodčenka) biti potvrda koncepta umjetnika-inženjera i njegovih organizatorskih sposobnosti (Prema: Grojs, Boris, *Umetnost utopije*, op. cit. 36).

života (refleksije i razrade konkretnih oblika) gubi svaki smisao u odnosu na stalni tehnološki napredak, koji od umjetnosti ni ne očekuje formalne kanone.<sup>700</sup>

U skladu sa jedinstvenim konstruktivističkim principima, ovi umjetnici svoje konstrukcije ne smatraju umjetničkim djelima koja, po maksimi “umjetnost radi umjetnosti”, postoje za sebe i po sebi, već “modelima novog organizovanja stvarnosti i laboratorijske razrade jedinstvenog plana ovladavanja svetskim materijalom”.<sup>701</sup> Teoretičar Aleksej Gan (Aleksij Gan) tvrdi:

Mi ne treba da reflektujemo, odražavamo ili interpretiramo stvarnost, već da skicirane ciljeve nove aktivne radničke klase, proleterijata, praktično ovaploćujemo i izražavamo...majstor boje i linije, na isti način kao i organizator masovnih akcija – svi oni treba da postanu konstruktivisti radi opšteg zadatka organizacije i pokretanja višemilionskih ljudskih masa.<sup>702</sup>

Ideje ruske avangarde nisu bile nove i datirale su iz predrevolucionarnog vremena: konstruktivizam je, zapravo, bio prirodni nastavak ideja o ulasku umjetnosti u život, koju je na Zapadu, na prelazu iz 19. u 20. vijek, inicirao pokret *Arts and Crafts* (engl. *Arts and Crafts Movement*), uvodeći u umjetnost industrijski proizvedene dekorativne elemente. Razlika je bila u tome što u kontekstu postrevolucionarne Rusije umjetnost ulazi u sam proces industrijske proizvodnje, te u potpunosti negira robnu vrijednost umjetnosti kao umjetnosti – kao specifične sfere estetskog iskustva i kao artefakata vezanih za umjetničko tržište. U konstruktivističkom programu iz 1921. godine se eksplicitno navodi da umjetnici treba da “uđu u fabrike”,<sup>703</sup> da se direktno uključe u modernu industrijsku proizvodnju,<sup>704</sup> te posljedično, i u neposredne procese stvaranja novog društva. Ovo podrazumijeva da umjetnik postaje integralni dio industrijskog proizvodnog procesa, a novi proleterski kolektivitet aktivni učesnik u proizvodnji i u konzumaciji umjetnosti. U ovim novim okolnostima, dakle,

---

<sup>700</sup> “Constructivism is a new ideology in that area of human activity which until now has been called art...It is not an artistic trend that we might present as a new treatment of artistic forms...It is a movement against aesthetics as manifested in the various fields of human activity...Constructivism is the product of the revolutionary search for a new consciousness in art...The realisation of ideal beauty is thereby eliminated as a function of artistic activity, forcing the artist to move into industrial production in order to apply his objective knowledge of forms and constructions. For his activity that takes place outside real life (the reflection and elaboration of concrete forms) loses its meaning in the face of constant technological progress, which expects no formal canons from art” (Stepanova, Varvara, “A General Theory of Constructivism” u Will Bradley & Charles Esche (eds.) *Art and Social Change – A Critical Reader*, op. cit. 69–70).

<sup>701</sup> Grojs, Boris, *Umetnost utopije*, op. cit. 40.

<sup>702</sup> Gan, Aleksej u *Ibid.*, 43.

<sup>703</sup> Buck-Morss, Susan, “Avant-Garde Art and Bolshevik Time”, op. cit.

<sup>704</sup> Može se reći da se nova umjetnost svakako rađa iz razvoja tehnologije: “Novi pristup umjetnosti proizilazi iz novih tehnologija i inženjeringa i kreće se prema organizaciji i konstrukciji...prava konstrukcija je utilitarna nužnost” (Rodchenko iz Christina Lodder, “The Transition to Constructivism”, u *Ibid.*)

***kolektivno tijelo proleterijata, nikako individualni proizvođač/potrošač, postaje primarni stvaralac/konzument umjetnosti.***<sup>705</sup>

Unutar ovih konkretnih društveno-istorijskih okolnosti, umjetnik postaje radnik/proizvođač; direktnim spajanjem umjetnosti i industrijske proizvodnje spajaju se umjetnost i rad – jedinstvo koje inicira harmoniju “novog” života, u širem smislu riječi. Umjetnost, tako, postaje rad, a rad umjetnost:<sup>706</sup> umjetnost direktno “prodire” u život, te nestaje granica koja umjetnost dijeli od životne prakse i umjetnika od proletera. Umjetnička uloga postaje utilitarna, što je i u teorijskom i u praktičnom smislu značilo odbacivanje autonomne, nesvrshodne pozicije umjetnosti u društvu, te posljedično, impliciralo i restrukturalizaciju društvenih relacija. Vještačka buržoaska barijera koja je razdvajala produkciju (rad) i umjetnost (slobodno vrijeme) trebala je biti eliminisana: ovo je bio način da se svakodnevni život rekonceptualizuje i oslobodi od svih buržoaskih materijalnih, kulturalnih i ideoloških restrikcija. Revolucionarna umjetnost bila je neophodni generator revolucije svakodnevnog života.<sup>707</sup>

U teorijskom smislu, Benjaminove ideje o umjetniku-proizvođaču utemeljene su u umjetničko-političkim praksama postrevolucionarne Rusije: ove prakse generišu nove društvene forme i odnose, nikako društveno izolirane umjetničke artefakte.

Stoga je potrebno ponovno referirati na film *Čovjek s kamerom*, Dzige Vertova. Vertov predstavlja komunizam kao:

oblik života u kome su ‘mehanički ljudi’ postali slobodni ljudi jer su sredstva i ciljevi rada postali jedna ista realnost. To je ta vrsta komunizma u kojoj pokreti balerina, fabričke preslice na točak, radnika na pokretnoj traci ili zaposlenih u telefonskoj centrali razmjenjuju užitak, jer su povezani u okviru istog zajedničkog pokreta...Vertov ne ‘predstavlja’ komunizam kao rezultat planirane organizacije i hijerarhije poslova. On stvara komunizam kao zajednički ritam svih aktivnosti.<sup>708</sup>

Potpunim poništavanjem granica (a time i implicirane hijerarhije) između umjetnika i radnika – industrijskog proizvođača i proizvođača umjetnosti – Proletkult je do krajnosti doveo avangardne ideje o kolektivnom umjetničkom djelovanju. Odnosno, u kontekstu postrevolucionarne Rusije, dva specifična oblika performativne umjetničke produkcije – Proletkult teatar i masovni spektakli – su najjasnije otjelovili avangardne maksime **kolektivnog autorstva i kolektivne recepcije umjetnosti.**

---

<sup>705</sup> Prema: Ibid.

<sup>706</sup> Prema: Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, op. cit. 247–248.

<sup>707</sup> Prema: Huyssen, Andreas, “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, op. cit. 13.

<sup>708</sup> Ransijer, Žak, *Politike vremena. Novi osvrt na modernost*, op. cit. 18.

Cilj Proletkulta (akronim za Proleterska kulturno-obrazovna organizacija) bio je stvaranje nove proleterske kulture u skladu sa revolucionarnom komunističkom doktrinom, koja bi “usmerila ideje radničke klase ka kolektivističkim, pre nego individualističkim ciljevima”.<sup>709</sup> Aleksandar Bogdanov (Aleksandr Bogdanov) – Proletkultov teoretski utemeljitelj, a ujedno i najznačajniji teoretičar – smatrao je da je kultura “najsnažnije oružje za organizovanje kolektivnih snaga u klasnom društvu – klasnih snaga”,<sup>710</sup> odnosno, da je kultura sredstvo organizovanja radničke klase u borbi za socijalizam. Kao takva, smatrao je, ona ne može i ne smije biti podređena Partiji i zavisna od Partije. Potčinjavanje “umjetničke mašine” (engl. “*art machine*”)<sup>711</sup> Revoluciji (u ovom slučaju Partiji), odnosno, hijerarhijski odnos umjetnosti i revolucije (u ovom slučaju revolucija se određuje kao jednoznačno preuzimanje vlasti/Države) “dodjeljuje” umjetnosti poziciju agitatorske Partijske snage što potčinjava njenu kreativnu moć – kao potencijalnog generatora *konstitutivne moći* – *konstituisanoj moći* Države.<sup>712</sup> Stoga je Bogdanov, prepoznajući nemogućnost proleterijata da u konkretnom istorijskom trenutku samostalno preuzme ulogu kreatora novog društva, promovisao edukaciju kao “tehnologiju” stvaranja radničke intelektualne snage koja bi zamijenila Partijsko vodstvo.<sup>713</sup>

Proletkult je, kao “istinski predstavnik proleterske kulture”, kultivisao ideje kolektivnog djelovanja i kolektivne kreativnosti. Ideja o nepostojanju razgraničenja između procesa kreacije i rada, prema Bogdanovu, podrazumijevala je, prije svega, rekonceptualizaciju umjetnosti kao najkompleksnijeg oblika rada (umjetnost kao takva ni u kom slučaju ne može bila autonomna aktivnost), a potom i rekonceptualizaciju kreativnosti

---

<sup>709</sup> Vilenica, Ana, *Teorije i prakse aktivizma u umetnosti druge polovine XX veka*, op. cit. 14; Iako je Proletkult (kao koalicija raznorodnih radničkih grupa) oformljen 1906. godine, tek je 1918. postao nacionalna organizacija posvećena definisanju nove proleterske kulture u skladu sa kolektivističkom komunističkom doktrinom (Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 50).

<sup>710</sup> Bogdanov, Aleksandr, “The Proletarian and Art” u *Ibid.*

<sup>711</sup> Raunig, Gerald, “The Many AND s of Art and Revolution”, op. cit. 386.

<sup>712</sup> Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 50; U prilog ovoj tvrdnji ide i činjenica da su se 1922. godine Proletkultu pridružili i konstruktivisti, što je bila (in)direktna posljedica Lenjinove Nove ekonomske politike (NEP). Ovi umjetnici odbili su da se povinuju ukusu novostvorene buržoazije koja je zamijenila Državu u sponzorisanoj umjetnosti, i koja je gajila afinitet prema tradicionalnim (buržoaskim) umjetničkim vrijednostima, te avangardu smatrala estetski (i politički) dalekom. Također, Lenjin je u decembru 1920. naredio da se Proletkult potčini autoritetu Narkomprosa (Narodni komesarijat prosvjete). Iako je Proletkult za vrijeme građanskog rata postao “masovni pokret” koji je brojao pola miliona “članova”, upravo je njegova percipirana autonomija bila osnovi uzrok ukidanja njegove nezavisnosti. Pod napadima Partije, Proletkultove radionice i umjetnički ateljei dezintegrirani su 1921–22. godine, te su pozorišne grupe preostale kao njegov jedini aktivni “odjeljak” (Prema: Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, op. cit. 245–246; Grojs, Boris, *Umetnost utopije*, op. cit. 41–42; Buck-Morss, Susan, “Avant-Garde Art and Bolshevik Time”, op. cit.).

<sup>713</sup> Бродский, Н. & Сидоров, Н. u Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, op. cit. 244; Suprotno Bogdanovljevom stavu o neophodnosti autonomnog umjetničkog djelovanja izvan i mimo partijske kontrole, Lenjin je smatrao da sve umjetničke grupacije moraju biti potčinjene Partiji, pa samim tim i državnom rukovodstvu (Prema: *Ibid.*, 245; Buck-Morss, Susan, “Avant-Garde Art and Bolshevik Time”, op. cit.).

kao inherentnog poriva kolektiva, nikako kao unutrašnjeg “nagona” pojedinca. “Kultivisanje” kolektivističke “energije” koja generiše kulturalnu produkciju koja, pak, prožima totalitet života treba se, prema teoretičarima Proletkulta, “izgrađivati” i odvijati u području rada (tako što bi radnik postao umjetnik i obrnuto), životnog stila (kako u slobodno, tako i u radno vrijeme) i na nivou emocionalnog života (stvarajući revolucionarnu svijest).<sup>714</sup> Na ovaj način kulturalna produkcija – umjetnost, književnost, pozorište i muzika – prožima i konstituše novi kolektivistički modalitet života.<sup>715</sup>

Koncept originalnosti u novom društvu je, dakle, “izraz [pojedinčeve] aktivne participacije u kreiranju i razvoju kolektivnog života”.<sup>716</sup> autorstvo, stoga, prestaje biti individualno “vlasništvo” i postaje aktualizacija kolektivne participacije i manifestacija kolektivne svijesti.

Iako su aktivnosti Proletkulta bile raznorodne, fokus njihovih djelatnosti gravitirao je prema inherentno kolektivističkim (kolaborativnim) umjetničkim granama: teatar – radničkoj klasi najbliža umjetnička forma – smatran je najadekvatnijim oblikom umjetničkog izražavanja. Proletkult adaptira antihijerarhijski oblik djelatnosti koji karakteriše dehijerarhizovana participacija svih članova kolektiva u svim organizacijskim, kreativnim, tehničkim, produkcijskim i izvođačkim aktivnostima (dakle, kolektivna participacija u svim aspektima stvaranja: režiji, scenografiji, dramaturgiji, kostimografiji, glumi, itd.).<sup>717</sup> Osnovni cilj bio je kreirati kreativne katalizatore kolektivne svijesti kroz odbacivanje svakog oblika profesionalizacije i svakog oblika specijalističke djelatnosti: amaterski status svih članova ovog “permanentnog vorkšopa”<sup>718</sup> osiguravao je njihovu “bliskost sa masama”.<sup>719</sup> Stoga se Proletkultovi teatarski eksperimenti – od Teatra atrakcije do smiještanja performansa u fabrike – mogu smatati istinskim **kolektivnim umjetničkim eksperimentima**, u pravom smislu riječi.

---

<sup>714</sup> Prema: Sochor, Zenovia A., *Revolution and Culture: The Bogdanov–Lenin Controversy*, u Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 50.

<sup>715</sup> Bogdanov je bio u sukobu sa Lenjinom oko temeljnih ideja Proletkulta koje su kulturalnu sferu koncipirale kao nazavisnu (nazavisnu od ekonomske i političke sfere). Put u socijalizam, smatrao je Bogdanov, ostvaruje se kroz tri nezavisne sfere – ekonomsku, političku i kulturalnu (Prema: Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, op. cit. 244).

<sup>716</sup> Bogdanov, Aleksandr, “The Paths of Proletarian Creation” u Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 51.

<sup>717</sup> Tako su radnici kolektivno pisali drame, a najuspješnije su postajale dio Proletkultovog repertoara. Ovaj oblik participatornog teatra inicirale su avangarde u godinama prije revolucije: bazirao se na rekonceptualizaciji formalnih komponenti (vizualnih, prostornih), te na naglašenoj interakciji između glumaca i publike. Međutim, iako su ovi avangardni eksperimenti imali za cilj da “izbrišu” granicu između umjetnika-izvođača i gledalaca, njihove su pozicije i uloge uvijek ostale jasno demarkirane (Prema: *Ibid.*, 55).

<sup>718</sup> Kerzhentsev, Platon Mikhailovich, *Tvorcheskii Theatr* u *Ibid.*, 54.

<sup>719</sup> *Ibid.*, 55.



Prema tradicionalnim umjetničkim “perspektivama” vođenim primatom estetskog, Proletkultov naglasak na socijalnoj tematici,<sup>720</sup> te kolektivizaciji kreativnog procesa smatra se banalizacijom umjetničkog stvaranja. Tako Lunačarski, u svojoj borbi za održavanje predrevolucionarne buržoaske umjetničke produkcije, glavni argument pronalazi u “činjenici” da su proletherske političke predstave neinspirativne i dosadne; Proletkultov teoretičar Keržencev (Platon Mikhailovich Kerzhentsev), jedna od ključnih figura u razvoju kolektivističkog tevolucionarnog teatra, prepoznaje ove nedostatke, ali ih smatra očekivanim “dječijim bolestima” još nerazvijene, te stoga i nesofisticirane proletherske kulture.<sup>721</sup> Ovdje dolazi do suštinskog sukoba između percepcije umjetnosti u odnosu na “vanvremenske, univerzalne” estetske parametre, koji transcendentiraju društveno-istorijski trenutak i njegove konkretne uslove i konceptualizacije umjetnosti kojom se suštinski transformišu njene, do tada uvažavane “fundamentalne” kategorije i određenja – njen status, funkcije i odnos sa postojećom životnom praksom, u cilju radikalne transformacije te prakse.

Proletkultovi teatarski eksperimenti koji su do ekstrema doveli predrevolucionarni avangardni teatar i koji su u potpunosti potisnuli značaj formalnih i estetskih vrijednosti – tradicionalne buržoaske parametre umjetničke kvalitete – trebaju se poimati kao istinski pokušaj stvaranja nove proletherske kulture, konstitutivne novim kolektivnim oblicima života. Ukoliko se uvažavaju Raunigove teze o uodnošavanjima revolucionarnih impulsa i “umjetničkih mašina” (imajući u vidu mnoštvo oblika i odnosa koji se u ovim procesima “proizvode”), te temeljne avangardne aspiracije stvaranja nove životne prakse kroz umjetnost i u umjetnosti, onda se Proletkultovi radikalni umjetnički eksperimenti ne bi ni trebali evaluirati isključivo kroz estetske kategorije.<sup>722</sup> Njihovi, i ne samo njihovi nego i “ikonoklastični” stavovi postrevolucionarne ruske avangarde, usmjereni naspram ustaljenih društvenih postulata tokom prvih postrevolucionarnih godina – aktualizovani kroz eksploziju novih, socijalno osviještenih i vizualno-radikalizovanih kulturalnih tendencija – mogu se smatrati pokušajima konkretizovanja finalne revolucionarne komponente (u linearnom poimanju revolucije) – pokušajima iniciranja novih oblika *konstitutivne moći*.

Masovni spektakli su bili utemeljeni na sasvim drugačijoj konceptualnoj osnovi. Ovi monumentalni javni “nastupi” – koji su, kao komemoracije Revolucije, održavani širom

---

<sup>720</sup> Ova karakteristika postrevolucionarne teatarske produkcije bila je naglašena i u profesionalnom teatru (Prema: Ibid.).

<sup>721</sup> Prema: Ibid.

<sup>722</sup> Prema: Ibid., 63.

Rusije, pogotovo tokom 1919. i 1920. godine – bili su bazirani na masovnoj participaciji koja je, istovremno, i manifestovala i promovisala prisustvo kolektivne svijesti.

U ovim svenarodnim svetkovinama manifestacija kolektivističkog načela poprima svoj vrhunac: one ne samo da podrazumijevaju integraciju svih umjetničkih oblika i medija u sveobuhvatno umjetničko djelo, već i sveopštu integraciju narodnih masa u ovaj totalizirajući proces. Odnosno, kako to promišlja Anatolij Lunačarski, umjetnost postaje manifestacija “izraza i misli celog naroda”.<sup>723</sup> Nikolaj Evrejinov (Nikolai Evreinov), dramaturg i režiser, poziva na “kraj pozorišta na sceni i njegove realizacije u svakodnevnom životu”.<sup>724</sup> Evrejinovljeva ideja o životu koji bi tako postao pozorište, bila je, iako doduše samo djelomično aktualizovana u masovnim spektaklima, polazna tačka u procesima “estetskog organizovanja masa”,<sup>725</sup> eksplicitnom spajanju estetskog i političkog koje, prividno, omogućava masama da, kroz umjetnost, “aktivno” učestvuju u kreiranju nove životne prakse. Masovna participacija, međutim, ne podrazumijeva i kolektivni proces kreacije: efekti estetske organizacije masa mogu se prepoznati u Benjaminovim riječima koje precizno dijagnostikuju posljedice fašističke estetizacije političkog – “fašizam daje masama da dođu do svog izraza, ne i do svog prava”.<sup>726</sup> Estetizacija političkog, odnosno, estetizacija svakodnevnog života (ili tačnije njegovih segmenata) počiva na hijerarhizaciji, strukturalizaciji i dominaciji – načelima koja su svakako bila svojstvena službenoj boljševičkoj politici.

Proces stapanja svih umjetnosti u jednu, analogan je procesu stapanja pojedinačnih misli i osjećanja u kolektivno osjećanje i svijest mase. Raunig navodi da se na ovaj način sprovodi objedinjavanje masa putem umjetnosti – dolazi do njene integracije u određenu političku ideju: dolazi do objedinjavanja razlika, njihove asimilacije u jedinstveno (proletersko) socijalno tijelo. Međutim, nasuprot Proletkultovih teatarskih eksperimenata, ovaj totalizirajući proces uklanjanja granica između umjetnosti i života nije manifestacija alternativnih oblika društvenosti, već potčinjavanje i umjetnosti i života regulativama i totalitarizmu *konstituisane moći Države*.

Komemorativni festivali ove vrste imali su za cilj da potvrde boljševičko vodstvo u praktičnoj implementaciji socijalističke ideologije i klasnoj borbi na internacionalnom nivou, te aktualizuju kolektivno sjećanje: vizualno, a time i mentalno, “osvježavanje” kolektivne memorije odvijalo se kroz aktivno učešće u novoj – “unaprijeđenoj” – verziji originalnog

---

<sup>723</sup> Lunačarski, Anatolij u Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokog dugog 20. veka*, op. cit. 12.

<sup>724</sup> Nikolai Evreinov u Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships* op. cit. 60.

<sup>725</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokog dugog 20. veka*, op. cit. 12.

<sup>726</sup> Benjamin, Walter, “Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije”, op. cit. 149.

dogadaja iz oktobra 1917. Tako je kolektivno sjećanje transformisano kroz kolektivnu uobrazilju (engl. “*collective imaginary*”), čak i kada su u svetkovinama učestvovali stvarni učesnici originalnih događaja.<sup>727</sup> Teatralizacija života – odnosno, teatralizacija poretka odnosa moći – manifestovana kroz masovne spektakle, imala je za cilj da reaktivira kolektivno sjećanje, da prošlost pretvori u “živu memoriju” (engl. “*lived memory*”),<sup>728</sup> koja bi održavala revolucionarni zanos, dok bi, istovremeno, “konsolidovala mit o porijeklu u kojem mase stvaraju sopstvenu istoriju i najavljuju solidarnost sa svjetskim proletarijatom”.<sup>729</sup>

Kolektivistički masovni spektakli, za koje se svakako može reći da su prevazilazili ograničenja (i gabarite) teatarske scene, imali su, međutim, funkciju ne samo da “osviježe” (i oblikuju) kolektivnu memoriju, već i da osnaže i učvrste kolektivne veze, kolektivnu svijest, ciljeve i ideje. Ovdje se, međutim, kao u slučaju Proletkulta, ne radi o kolektivnoj proizvodnji umjetnosti, a time i društvenog – kolektivnom umjetničko-društvenom autorstvu – već isključivo o kolektivnom *prisustvu* kao osnovi masovnog spektakla: masovni spektakli nisu kreativna ostvarenja kolektiva/proleterijata, već su, naprotiv, kreirani od strane pojedinaca/malih skupina.<sup>730</sup>

Svi ovi simboli, svi pažljivo promišljeni efekti ovih masovnih svečanosti nepogrešivo nose umjetnički pečat, i na taj način, možda čak i nesvjesno, odaju da njihovi autori nisu proleterski pjesnici, nego boljševički estetičari najvišeg reda. Možda ‘masovni čovjek’ ima u sebi kapacitet za novo umetničko stvaralaštvo; ali, da bi ga razvio, on mora biti oslobođen od samog sebe da stvara, ne vodeći računa o političkim željama Vlasti.<sup>731</sup>

Proletkult i masovni spektakli, tako, obrazuju ideološke i estetičke suprotnosti: prvi je promovisalo dehijerarhizovani kreativni proces stvaranja umjetnosti, dok su drugi bili hijerarhizovane propagandne manifestacije najvišeg reda, koje su “mobilisale” kolektivnu

---

<sup>727</sup> Nikolaj Evrejinov, režiser najznačajnijeg, najspektakularnijeg i umjetnički najuspješnijeg od ovih masovnih “festivala” 1920. godine – spektakla zauzimanja Zimskog dvorca, održanog 7. novembra, na treću godišnjicu Revolucije – navodno je angažovao učesnike originalnih događaja iz 1917. godine (Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships* op. cit. 59).

<sup>728</sup> Ibid., 60.

<sup>729</sup> “(...) while consolidating an origin myth in which the masses make their own history and announce solidarity with the world proletariat” (Ibid., 60).

<sup>730</sup> Prema: Ibid., 61–66.

<sup>731</sup> “All these symbols, all the laboriously thought out effects of these mass festive performances unmistakably bear the stamp of the artistic, and thus, it may be unconsciously, betray that their authors are not proletarian poets, but in the highest degree Bolshevik aesthetes. Perhaps the ‘mass man’ has the capacity for new artistic creation in him; but, in order to develop it, he must be free of himself to create, without regard to the political desires of the Government” (Fülöp-Miller, *Mind and Face of Bolshevism* u Ibid., 61).

svijest kroz njene grandiozne reprezentacije, odnosno, kroz reprezentacije kolektiviteta; prvi je bio otjelovljenje *konstitutivne*, dok su drugi oblici *konstituisane moći*.

Na ovaj način ostvaruje se avangardna maksima, koja svakako predatira revolucionarna dešavanja u Rusiji, i koja postulira stvaranje jedne nove životne prakse: umjetnost tako ulazi u život, postaje svakodnevni dio društvenog (i političkog) života, “prekoračuje granice u društveno i političko”<sup>732</sup> i, u kontekstu sovjetske Rusije, strateški potvrđuje procese “radikalne transformacije” društvenih odnosa.<sup>733</sup>

U kontekstu sovjetske Rusije, otpor se manifestuje kao kolektivno (svenarodno) negiranje diskurzivnih formacija, vrijednosti, imperativa i sistema reprezentacija kulture starog poretka u najopštijem smislu riječi. Ideja kolektivne participacije predstavlja kreativnu, organizacionu i izvedbenu referentnu tačku u odnosu na koju se rekonceptualizuje kreiranje, doživljaj i recepcija umjetnosti, što je svakako u suprotnosti sa, do tad važećim, naturalizovanim normativima i parametrima umjetničkog stvaranja. Iako su ove svenarodne manifestacije primjer izvođenja određenog oblika moći koja se, kroz spektakl, čulno manifestuje i aktualizuje – te su, dakle, u apologetskom odnosu sa hegemonim (Državnim) društvenim relacijama i strukturama – treba naglasiti da su one oblik organizovanog otpora kulturalnim buržoaskim (kapitalističkim) normativima koji su nametnuti kao prirodni i univerzalno važeći. Na ovaj način kolektivističke umjetničke prakse zamijenjuju anahronu “individualnu” umjetnost otjelovljenju u tradicionalnim medijima, poput npr. slikarstva. Moguće je, možda, u ovom avangardnom gestu Sovijeta anticipirati neoavangardnu gestu “dematerijalizacije umjetničkog objekta”,<sup>734</sup> kojim se pokušao odbaciti fetišizam umjetničkog djela, prevazići autonomija umjetnosti i omogućiti njen ulazak u polje politike.

Umjetnički modeli postrevolucionarnog doba utemeljeni su u revolucionarnom (političkom) prevratu: ovdje dolazi do preplitanja i preklapanja, ne samo umjetnosti i života, nego i umjetnosti i revolucije, odnosno, do radikalne negacije postojećih društvenih parametara i stvaranja novog poretka odnosa u kojem je umjetnost dio “revolucionarne mašine”, te samim tim i nove životne prakse. U ovom kontekstu umjetnost je “sredstvo” kolektivne “edukacije” o revoluciji kao i kolektivni izraz revolucije: ona više ne postoji kao manifestacija buržoaske individualnosti i materijalizacija unutrašnjih duševnih procesa nadarenog, mističnog pojedinca-stvaraoca, već **kao kreativni angažman kolektiva u izgradnji novih oblika života.**

---

<sup>732</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokog dugog 20. veka*, op. cit.12

<sup>733</sup> Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 49.

<sup>734</sup> Pojam, koji su početkom šezdesetih godina skovali kritičari – Lusi Lipard (Lucy R. Lippard) i Džon Čendler (John Chandler) – ovdje se primjenjuje retroaktivno.

Sa uspostavom Nove ekonomske politike (NEP) 1922. godine, u zemlji nastaje novo tržište koje diktiraju estetski afiniteti nove “nepovske buržoazije”, koja se, na estetskom i političkom nivou, nikako nije mogla povezati sa avangardom. Tada niču i nova umjetnička udruženja (poput Asocijacije umjetnika revolucionarne Rusije/AHRR) koja u svom umjetničkom stvaranju primjenjuju tradicionalne estetske postupke, te stiču sve veću podršku vladajućih struktura. Prilagođavajući se novom tržištu koje diktira tradicionalni umjetnički ukus “nepovske buržoazije”, mlađa generacija umjetnika sve je distanciranija od avangardnih ideja, iako ne i od avangardnih postpaka<sup>735</sup> – u njihovoj implementaciji, međutim, ovi postupci uskoro postaju ništa više do stilska odrednica. Može se reći, s jedne strane, da je povratak tradicionalnih estetskih principa, omogućio i postepeni povratak buržoaskih postulata (u) umjetnost/i; s druge strane, međutim, mimetička umjetnost AHRRa je oblik “utilitarne” umjetnosti koja podliježe izvršavanju sveobuhvatnog zadatka izgradnje i organizacije novog svijeta – ona nikako nije autonomna (u buržoaskom smislu autonomije umjetnosti), već potčinjena agitacionim i/ili propagandnim imperativima.<sup>736</sup> Benjamin Buhloh primjećuje da, historijski gledano, jačanje političke opresije generiše povratak tradicionalnih sistema reprezentacije.<sup>737</sup> ova se tvrdnja svakako može demonstrirati činjenicom da je postepena promjena ekonomske (i kulturalne) politike (NEP), koja je anticipirala uspostavu autokratskog režima početkom tridesetih godina, generisala povratak mimetičkog sistema reprezentacije otjelovljenog u socijalističkom realizmu. Grojs primjećuje da upravo uspostavom NEPa 1922., a ne uspostavom socijalističkog realizma opada uticaj avangardnih pokreta, što kulminira krajem dvadesetih godina kada su konačno i u potpunosti marginalizovani.<sup>738</sup>

Istovremeno, umjetnici okupljani oko časopisa *LEF* – oko *LEF* se okuplja tada najradikalnije krilo avangarde – smatraju da svaka autonomna umjetnička djelatnost (p)održava buržoaske principe autonomije umjetnosti, te je, stoga, kontrarevolucionarna aktivnost. Ovo radikalno krilo primjenjuje konstruktivističke postulate kroz “produktivizam”, koji se zasniva na proizvodnji utilitarnih predmeta – na direktnoj primjeni umjetničkih metoda u organizaciji proizvodnje i svakodnevnog života – te na agitaciji<sup>739</sup> (oblikovanje plakata, reklama,<sup>740</sup>

---

<sup>735</sup> Tako se npr. dvadesetih godina na scenu ponovno vraća “institucija” štafelajne slike (Prema: Grojs, Boris, *Umetnost utopije*, op. cit. 41–42, 45).

<sup>736</sup> Prema: Ibid., 49–50.

<sup>737</sup> Buchloh, Benjamin H. D., “Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation” u Brian Wallis (ed), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984, 107–108.

<sup>738</sup> Prema: Grojs, Boris, *Umetnost utopije*, op. cit. 41–42.

<sup>739</sup> Agitacija se, međutim, nikako ne može poistovijetiti za propagandom. Boris Arvatov, bivši Proletkultovac, a potom jedan od glavnih teoretičara *LEF*a smatra da je agitacija neophodna jer “potpomaže preuređenju života”,

pozorišnih scenografija, enterijera, itd.). Međutim *LEF* se sve učestalije priklanja autoritetu Partije koju sada percipira kao jedinu snagu sposobnu da realizuje avangardni projekat novog društva: *LEF*ovci sebe vide kao “specijaliste” u službi Partije, te istovremeno, kao partijske “učitelje” u domenu umjetnosti. Međutim, njihovi vizualni eksperimenti (jednako kao i štafelajna umjetnost AHRRa) padaju u drugi plan u odnosu na ideološke manifestacije Partije (rezolucije, instrukcije, itd.),<sup>741</sup> te umjetnost uskoro postaje sekundarno ideološko sredstvo koje više ne kreira i ne organizuje novi svijet, već manifestuje i reflektuje postojeće stanje.

Masovnu spontanost koja je obilježila početnu fazu Oktobarske revolucije zamijenila je u postrevolucionarnoj fazi centralistička diktatura proleterijata sa “nedefinisano udaljenim horizontom ‘odumiranja države’” sve do trenutka kada, “generacija uzrasla u jednom novom, slobodnom društvu ne bude kadra da svu tu državnu starudiju odbaci od sebe”.<sup>742</sup> Upravo je fazni revolucionarni model koji revoluciju poistovjećuje sa insurekcijom, a koja je kompletirana uspješnim preuzimanjem državnog aparata, uslovio postepeno iščezavanje svake mogućnosti pojave *konstitutivne moći*, odnosno, eliminaciju svih alternativnih odnosa i praksi. Uprkos težnjama i pokušajima umjetničke avangarde da kroz umjetnost stvore nove društvene formacije, linearno/fazno razumijevanje revolucionarnih procesa, te njihov “završetak” u preuzimanju vlasti/Države (*konstituisane moći*), spriječilo je pojavu i razvoj alternativnih oblika društvenosti. Iako je u marksističko-lenjinističkoj vizuri moderna državna vlast “odbor koji upravlja zajedničkim poslovima cijele buržoaske klase”,<sup>743</sup> dakle, inherentno buržoaski instrument legitimizacije represivnih društvenih odnosa, marksističko-lenjinističko razumijevanje moći (a time i revolucije) – a u skladu sa njenim multiplim, naoko različitim, a suštinski istovjetnim modernim konceptualizacijama – podrazumijeva preuzimanje (državne) vlasti: “moć je apparatus vladanja”<sup>744</sup> – teza je koja politički prostor organizuje oko Države/državne vlasti kao centralnog i jedinog lokusa moći (vidjeti. str. 119–122). S obzirom na to da se u modernoj teorijskoj konstelaciji moć ili preuzima (te postaje druga moć, druga vlast) ili negira (odbija preuzeti), revolucija/proleterska emancipacija, pa čak i kada ona podrazumijeva dogledno – kada se za to steknu uslovi – “ukidanje” Države,

---

što svakako nagovještava buduću hegemonu doktrinu socijalističkog realizma Staljinovog perioda (Boris Arvatov u *Ibid.*, 46). S obzirom na to da piše iz pozicije teoretičara produkcionizma (*LEF*) iznenađujuće je da Arvatov ovu funkciju namjenjuje čak i tradicionalnoj mimetičkoj štafelajnoj slici. Ovaj stav je indikativan za poziciju u kojoj se, nakon uspostave NEPa i masovnog “oživljavanja” tradicionalnih, mimetičkih modela reprezentacije, našla radikalna avangarda.

<sup>740</sup> Upotrebljavajući u svojim postupcima, prije svega fotografiju ili novinske materijale (tzv. “literaturu činjenice” (*Ibid.*, 48).

<sup>741</sup> Prema: *Ibid.*, 42–44.

<sup>742</sup> Engels u Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 22.

<sup>743</sup> Marx, Karl & Engels, Friedrich, *Manifest Komunističke partije*, op. cit. 568.

<sup>744</sup> “Power is a sovereign machine” (Negri, Antonio, “Modern and Postmodern: the Ceasura”, op. cit. 13).

uvijek je “uklještena” između ove dvije simetrične opcije, bez mogućnost promišljanja bilo kakvog alternativnog rješenja. Tek je “prelaz” sa moderne na postmodernu (filozofsku, političku) paradigmu uslovio da moć “postane” “polje odnosa moći”,<sup>745</sup> odnosno, skup nestabilnih relacija koje impliciraju kompleksne društveno-istorijske okolnosti i mnogostruke efekte, a time i proširenije mogućnosti društvene emancipacije.

### 2.3.2 Novi hladnoratovski kolektivizmi: Situacionistička internacionala

Situacionistička internacionala opisuje Hladni rat kao razdoblje kada je politička ekonomija okupirala samo “središte života” i “kolonizirala svaki pojedinačni vid svakodnevnog doživljaja”.<sup>746</sup> Ova tvrdnja je u svojoj osnovi dvoznačna: s jedne strane ona implicira nezaustavljivu kapitalističku ekspanziju koja je “kolonizirala” svijet, potčinivši ga tako, hegemonim principima zasnovanim na dominaciji i represiji. S druge strane, u osnovi ove ekspanzije, kako situacionisti tvrde, sadržana je totalitarna negacija svake mogućnosti manifestacije kolektivne subjektivnosti: Zapadna ideologija individualizma suprotstavljala se kolektivističkoj doktrini Istoka. Kolektivizam je, iz perspektive zapadnog društvenog ustrojstva zasnovanog na principima individualnog/privatnog percipiran kao “gubitak lične volje”, odnosno, gubitak individualnosti – dakle, lične slobode i privatnog vlasništva.<sup>747</sup> Na ovaj način promovisala se “suverenost jedinke”, dok su se kolektivističke težnje degradirale kao oblik “dehumanizovane apstrakcije”,<sup>748</sup> dakle, “zlostavljanja” individualnog integriteta. U ovom kontekstu, kultura i umjetnost Zapada poslužile su kao “protivotrov za kolektivizam”<sup>749</sup> Istoka.

Dominantne umjetničko-teorijske paradigme vremena – Grinbergov formalizam i esteticizam – kako je već ustanovljeno, “promovišu” ideologiju individualnosti: individualno iskustvo (bilo da se radi o individualnom stvaranju i/ili individualnoj konzumaciji/kontemplaciji umjetničkog djela) pozicionirano je nasuprot kolektivnog (društvenog) iskustva ili impulsa. Potenciranjem individualnog naspram kolektivnog, Grinberg dodatno naglašava granice razgraničenja između “visoke” modernističke umjetnosti

---

<sup>745</sup> Negri, Antonio, “The Work of the Multitude and the Biopolitical Fabric”, *The Porcelain Workshop: For a New Grammar of Politics*, op. cit. 31.

<sup>746</sup> Situacionistička Internacionala u Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivizam, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, op. cit. 33.

<sup>747</sup> Ovu percepciju su svakako potencirale medijske predstave manifestacija kolektivističkih oblika života, poput npr. poljoprivrednih zadruga ili “bezličnih” stambenih naselja (Prema: Stimson, Blejk & Šolet, Gregori, “Uvod: periodizacija kolektivizma”, op. cit. 23).

<sup>748</sup> Ibid.

<sup>749</sup> Saunders, Stonor Frances, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* u Ibid., 24.

i estetizovanog političkog života sovjetske Rusije i Trećeg Rajha (otjelovljenog u masovnim spektaklima). Slika (engl. *painting*) zahtijeva individualno posmatranje: “ona naprosto nije kadra da bude predmet simultane kolektivne recepcije”.<sup>750</sup> Kolektivno iskustvo/kolektivna recepcija “pripada” ili domenu primjenjenih umjetnosti ili domenu masovne kulture (npr. filmu).<sup>751</sup>

Samo kroz individualno iskustvo/doživljaj transcendentalnog estetskog moguće je spoznati transcendentalni umjetnički kvalitet: individua kontemplacijom spoznaje univerzalne estetske vrijednosti “visoke” umjetnosti, koje su suprotstavljene proizvodima masovne kulture (ilustracijama, filmovima, reklamama, popularnoj muzici, itd.). Iako, prema Grinbergu, transcendentalno estetsko iskustvo nije uslovljeno klasnim, rasnim i/ili rodnim odrednicama, već se konceptualizuje kao “univerzalno” ljudsko, inherentno “univerzalnoj” ljudskoj prirodi, njegova tvrdnja je u potpunosti utemeljena u buržoaskoj paradigmi “univerzalnog subjekta”. Zapadni sistemi reprezentacije “prepoznaju” isključivo jednu poziciju subjekta/jedno “viđenje”: međutim, “neupitno centralizovan, unitaran” pogled “konstitutivnog muškog subjekta”,<sup>752</sup> ne podrazumijeva samo institucionalizaciju inherentnih predispozicija poželjnog (i jedinog) oblika subjektiviteta, već i institucionalizaciju načela (njegove) individualnosti – ideološku okosnicu hegemonog poretka društvenih odnosa – koja se, kroz, transcendentalno iskustvo razvija.

“Individualno samorazumijevanje”<sup>753</sup> – utemeljeno u “jezgri starog romantičarskog izražajnog subjekata”<sup>754</sup> – biva potisnuto pedesetih i šezdesetih godina 20. vijeka kada, na širem društvenom nivou, dolazi do ponovnog oživljavanja kolektivističkih aspiracija kroz koje se manifestuje globalni novoljevičarski otpor hladnoratovskim totalitarizmima.<sup>755</sup>

Neoavangardne prakse nastaju u okruženju novoljevičarskih pokušaja “politizacije depolitizovanog društva Zapada”<sup>756</sup> koji dovode u pitanje vrijednosne postulate na kojima počiva hegemonija kapitalističkog poretka odnosa. Tako se neoavangardna djelovanja

---

<sup>750</sup> Benjamin, Walter, “Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije”, op. cit. 143; Benjamin ovdje svakako podrazumijeva ulogu i položaj slikarstva u građanskom društvu.

<sup>751</sup> “(...) nigdje kao u kinu reakcije pojedinaca, kojih zbroj tvori skupnu reakciju publike, nisu unaprijed toliko uvjetovane zbijanjem u masu” (Ibid.).

<sup>752</sup> Owens, Craig, “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, u Hal Foster (ed), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, op. cit. 67.

<sup>753</sup> Stimson, Blejk & Šolet, Gregori (eds), *Kolektivizam posle modernizma*, op. cit. 7.

<sup>754</sup> Ibid.

<sup>755</sup> Markuze revidira klasično razumijevanje totalitarizma, te tradicionalnu definiciju centralističke, autoritarne uprave društvom proširuje idejom ekonomsko-tehnološke manipulacije potrebama. Tako se Markuzeov totalitarizam referira na kapitalistički razvojni proces koji pojedincu nameće “lažne” potrebe čije zadovoljenje perpetuiraju održanje samog kapitalizma (Prema: Marcuse, Herbert, *Čovjek jedne dimenzije. Rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, op. cit. 67–68).

<sup>756</sup> Caratan, Branko, “Uvod”, op. cit. 19.



pojavljuju simultano sa revitalizacijom društvenog utopijskog projekta: njihove prakse su, pod uticajem novoljevičarskih borbi, koncipirane kao političko-umjetničke kritike buržoaskog subjektiviteta i njoj srodnog buržoaskog koncepta umjetnosti, te ponekad i kao utopijsko-umjetnički pokušaji (projekti) radikalne transformacije postojeće životne prakse – umjetničko-političko djelovanje u svakodnevnom životu.<sup>757</sup> U sklopu ovog drugog utopističkog vala, u širem smislu riječi, pojedini neoavangardni pokreti pokušavaju da “sačuvaju sve što je preostalo od kolektivne subjektivnosti”.<sup>758</sup> U tom pokušaju izdvaja se **Situacionistička internacionala kao radikalni kritičko-projektivni kolektivistički avangardni projekat.**

Kao jedna od prvih poslijeratnih internacionalnih neoavangardi, Situacionistička internacionala (1957–1972) je svojim teorijskim i umjetničkim praksama “revitalizovala avangardne kritičke i subverzivne potencijale”.<sup>759</sup>

Međunarodno udruženje Situacionista može se smatrati zajednicom radnika u naprednom sektoru kulture, tačnije, zajednicom svih onih koji polažu pravo na njene dužnosti ometene društvenim uslovima; dakle kao pokušaj organizacije profesionalnih revolucionara u kulturi.<sup>760</sup>

Kao antihijerarhijski organizovana internacionalna grupacija,<sup>761</sup> Situacionistička internacionala (u daljem tekstu: SI) je princip kolektivismu prepoznala kao jedini moguć u borbi protiv globalnog hegemonog poretka društva *spektakla*.<sup>762</sup> Raznorodna globalna revolucionarna “kretanja” SI je prepoznala kao nove oblike otpora *spektakularnom uslovljavanju*: Situacionisti vjeruju da je kritika spektakla preduslov svake društvene kritike,<sup>763</sup> bilo da se radi kapitalističkom imperijalizmu ili Staljinovom totalitarizmu,<sup>764</sup> jer:

---

<sup>757</sup> Prema: Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 90–91.

<sup>758</sup> Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivismu, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, op. cit. 37.

<sup>759</sup> Šuvaković, Miško, “Situacionizam” u Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (eds.) *Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, op.cit. 270.

<sup>760</sup> “AN INTERNATIONAL association of Situationists can be seen as a union of workers in an advanced sector of culture, or more precisely as a union of all those who claim the right to a task now impeded by social conditions; hence as an attempt at an organization of professional revolutionaries in culture” (Debord, Guy, “Theses on Cultural Revolution”, (*Internationale Situationniste #1*, June 1958), <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theses.html>> 26.01.2010).

<sup>761</sup> Iako su samo dvije grupe bile stalno prisutne u SI, skoro četrdeset organizacija iz cijelog svijeta učestvovalo je u njenom radu tokom njenog postojanja Njeno članstvo je dolazilo iz zemalja Afrike, Azije i Latinske Amerike (Prema: Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivismu, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, op. cit. 41).

<sup>762</sup> Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 103–104.

<sup>763</sup> Prema: Internationale Situationniste, “Now, the SI”, *Internationale Situationniste #9*, August 1964, <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/nowthesi.html>>07.09.2015.

<sup>764</sup> Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 305.

U društvima u kojima preovlađuju moderni uslovi proizvodnje, život je predstavljen kao ogromna akumulacija *prizora*. Sve što je nekada bilo neposredno doživljavano, udaljeno je u predstavu...Spektakl se u isto vreme ispoljava kao samo društvo, kao deo društva i kao sredstvo objedinjavanja. Kao deo društva, to je fokusna tačka naše vizije i svesti. Sama činjenica da je reč o odvojenom sektoru govori o tome da se nalazimo u domenu obmane i lažne svesti: jedinstvo koje spektakl postiže nije ništa drugo do zvanični jezik opšteg odvajanja. Spektakl nije samo skup slika; to je društveni odnos među ljudima posredovan slikama.<sup>765</sup>

Prema Deborovim riječima proizvodnja spektakla je polazna i krajnja tačka u procesima globalne dominacije i represije:

Sagledan u celini, spektakl je u isto vreme rezultat i cilj vladajućeg oblika proizvodnje. On nije samo dekor stvarnog sveta, već samo srce nestvarnosti ovog društva...To je sveprisutna afirmacija već načinjenih izbora, kako u oblasti proizvodnje, tako i u oblasti potrošnje vezane za tu proizvodnju. I oblik i sadržaj spektakla služe kao potpuno opravdanje uslova i ciljeva postojećeg sistema. Spektakl je i stalno prisustvo tog opravdanja, jer on uspostavlja monopol nad najvećim delom vremena koje ljudi provode van samog procesa proizvodnje.<sup>766</sup>

Situacionisti nisu tvrdili da posjeduju "formulu" koja bi riješila "problem" globalne društvene organizacije i uređenja odnosa budućnosti, potpuno svjesni da se to pitanje (problem) ne može razriješiti praktičnim i teorijskim djelovanjem globalnih, ali relativno malih, radikalnih grupacija. Međutim, bili su svakako rezolutni u svom odbijanju postojećih modela, te u vrednovanju autonomnog djelovanja i autonomnih revolucionarnih pozicija svih onih koje su na sebe preuzeli zadatak da se suprotstave globalnoj ekspanziji postojećih odnosa moći.<sup>767</sup> Bez obzira na dostignuća i tehnološki napredak modernog doba, svijet, smatrali su, nije u stanju iskoristiti njihov pun potencijal (prevazići utilizaciju tehnologije i nauke u svrhu globalne dominacije i represije) upravo iz razloga što se zastarijeli društveni sistemi i odnosi kontinuirano reprodukuju. Stoga je, Situacionisti proklamuju, globalni napredak direktno zavisao od radikalne društvene transformacije.<sup>768</sup>

Koncipirana kao alternativni oblik umjetničko-političkog udruživanja, Situacionistička internacionala je negirala sve autoritativne oblike društvenih odnosa bazirane na dominaciji i represiji: njena antiautoritativna, anticentralistička i antihijerarhijska kritika suprotstavljala se svakom obliku *konstituisane moći* (institucionalizovanom obliku dominacije), što

---

<sup>765</sup> Debor, Gi, *Društvo spektakla*, Porodična biblioteka # 5, Anarhija/Blok 45, Beograd, 2003, 8.

<sup>766</sup> Ibid.

<sup>767</sup> Prema: SI "Reponse Aux Camarades De Rennes" u Clark, T. J & Nicholson-Smith, Donald, "Why Art Can't Kill The Situationist International", *October*, Vol. 79, Winter, 1997, 28.

<sup>768</sup> Internationale Situationniste, "Now, the SI", *Internationale Situationniste* #9, August 1964, <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/nowthesi.html>>07.09.2015.

najadekvatnije ilustruje proglas/“telegram” koji je, 17. maja 1968. godine, Odbor okupacije Sorbone (fr. *Comité d'occupation de la sorbonne autonome et populaire*), u kojem su Situacionisti tada činili većinu, uputio Komunističkoj partiji Kine:

STREPITE BIROKRATE STOP [itd.] ŽIVJELA VELIKA KINESKA PROLETARSKA REVOLUCIJA IZ 1927. IZDANA OD STRANE STALJINISTIČKIH BIROKRATA STOP ŽIVJELI PROLETARI KANTONA I DRUGDJE KOJI SU UZELI ORUŽJE PROTIV TZV. NARODNE ARMIIJE STOP ŽIVJELI KINESKI RADNICI I STUDENTI KOJI SU NAPALI TZV. KULTURNU REVOLUCIJU I BIROKRATSKI MAOISTIČKI REŽIM STOP ŽIVIO REVOLUCIONARNI MARKSIZAM STOP DOLE S DRŽAVOM STOP COMITÉ D'OCCUPATION DE LA SORBONNE AUTONOME ET POPULAIRE.<sup>769</sup>

Situacionisti prepoznaju krizu u koju je, institucionalizacijom i hladnoratovskom instrumentalizacijom, zapala umjetnost modernizma; također, prepoznaju nemogućnost tradicionalne ljevice da odbaci svoju birokratizovanu praksu i povrati svoj prijeratni revolucionarno-emancipatorski zanos.<sup>770</sup> Situacionistička politička pozicija suprotstavljena je i “akademske novoj levici” i “francuskim maoizmima”: revolucionarnu 1968. Situacionisti doživljavaju kao postvarivanje svojih težnji o ostvarenju direktne demokratije i društvenog samoupravljanja u svakom aspektu društvenog života.<sup>771</sup>

Situacionistička internacionala težila je razaranju vladajućeg modernističko-hladnoratovskog diskursa, zalažući se, istovremeno, za revitalizaciju predratnog, internacionalnog, kolektivnog impulsa, sveprisutnog početkom 20. vijeka. Suprotstavljena “demokratskom centralizmu”, SI je podržavala procvat autonomnih revolucionarnih grupacija, vjerujući u mogućnost njihovog, uslovno rečeno, ujedinjenja: Situacionisti smatraju da se uloga avangarde sastoji u povezivanju raznorodnih revolucionarnih strujanja i različitih političkih impulsa s zajedničkim ciljem internacionalne kritičke negacije globalnog poretka odnosa u svim njegovim aspektima – dakle, negacije totaliteta života u postojećem obliku.<sup>772</sup>

---

<sup>769</sup> “TREMBLE BUREAUCRATS STOP [etc.] LONG LIVE THE GREAT CHINESE PROLETARIAN REVOLUTION OF 1927 BETRAYED BY THE STALINIST BUREAUCRATS STOP LONG LIVE THE PROLETARIANS OF CANTON AND ELSEWHERE WHO HAVE TAKEN UP ARMS AGAINST THE SO-CALLED PEOPLE'S ARMY STOP LONG LIVE THOSE CHINESE WORKERS AND STUDENTS WHO HAVE ATTACKED THE SO-CALLED CULTURAL REVOLUTION AND THE BUREAUCRATIC MAOIST REGIME STOP LONG LIVE REVOLUTIONARY MARXISM STOP DOWN WITH THE STATE STOP COMITÉ D'OCCUPATION DE LA SORBONNE AUTONOME ET POPULAIRE.” (Clark, T. J & Nicholson-Smith, Donald, “Why Art Can't Kill the Situationist International”, op. cit. 20).

<sup>770</sup> Prema: Šuvaković, Miško, “Situacionizam”, op. cit. 272.

<sup>771</sup> Prema: Ibid., 273.

<sup>772</sup> Prema: Stracey, Frances, “Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today”, David Hopkins (ed.) *Neo Avant-Garde*, Rodopi Amsterdam – New York, NY, 2006, 314–315; Debord, Guy, “The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art”, u Tom Mc Donough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International – Text and Documents*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002, 161; Stojanović, Jelena,

SI se, prije svega, treba smatrati umjetničkim kolektivom: ona je težila eliminaciji, ili bolje rečeno “nadilaženju”, kategorije umjetnosti u obliku kakvom je umjetnost poimalo buržoasko društvo. Ovdje se ne radi o eliminaciji umjetnosti kao aktivnosti i procesa, već o nadilaženju buržoaske kategorizacije i statusa umjetnosti: prema Situacionistima, dakle, potrebno je prevazići umjetnost i kulturu kao autonomne domene, te ih integrisati u novu transformisanu životnu praksu.<sup>773</sup>

SI je negirala svaki oblik separacije umjetničke i političke aktivnosti – umjetnička aktivnost inherentno je i politička, umjetnička borba imanentna je političkoj – što je, posljedično, vodilo obrazovanju nove, jedinstvene umjetničko-političke, odnosno, umjetničko-revolucionarne prakse.<sup>774</sup> Situacionistička internacionala negirala je, dakle, uvriježeno poslijeratno poimanje umjetničke i političke avangarde kao separativnih instanci, povrativši avangardnom umjetničkom djelovanju radikalno-političke implikacije.<sup>775</sup>

Međutim, prema SI, umjetničko djelovanje i umjetničke kompetencije nemaju nikakvu ulogu u anticipiranju ili iniciranju revolucionarnih procesa, te su, umjesto stvaranja umjetnosti koja tobož anticipira Revoluciju, njihove “umjetničke” aktivnosti bile konstitutivne samom revolucionarnom djelovanju: one podrazumijevaju interdisciplinarnu umjetničko-političku praksu imanentne procesima radikalne transformacije svakodnevnice.<sup>776</sup>

Situacionistički pokret se istovremeno manifestuje kao umjetnička avangarda, kao eksperimentalno istraživanje mogućnosti slobodne izgradnje svakodnevnog života, i konačno kao doprinos teoretskoj i praktičnoj artikulaciji novog revolucionarnog osporavanja.<sup>777</sup>

Važno je, međutim, napomenuti da povezanost umjetnosti i kritičko-emancipacijskog djelovanja ne podrazumijeva primjenu revolucionarnog sadržaja u umjetnosti, već

---

“Internacionarije: kolektivizam, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, op. cit. 35; Clark, T. J & Nicholson-Smith, Donald, “Why Art Can't Kill the Situationist International”, op. cit. 25–26.

<sup>773</sup> Marshall, Peter, “Guy Debord and the Situationists”, 2000, < <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/73> > 23.07.2011.

<sup>774</sup> Raskol unutar SI 1962. godine uobičajeno se – iako neopravdano i neosnovano – tumači kao separacija umjetnosti i politike. Situacionistička frakcija koja se uobičajeno asocira sa odbacivanjem umjetnosti u korist politike, zapravo je odbila kreirati umjetnost unutar dominantnih parametara umjetnosti, zauzimajući, kako su naveli, “poziciju sa one strane kulture” (Stracey, Frances, “Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today”, op. cit. 315), što svakako evocira opisani raskol unutar ruskih postrevolucionarnih avangardnih strujanja, po pitanju odnosa sa buržoaskom umjetničkom paradigmom.

<sup>775</sup> Prema: Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivizam, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, op. cit. 35.

<sup>776</sup> Prema: Debord, Guy, “The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art”, op. cit. 159–166; SI u Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 128.

<sup>777</sup> “The Situationist movement manifests itself simultaneously as an artistic avant-garde, as an experimental investigation of the free construction of daily life, and finally as a contribution to the theoretical and practical articulation of a new revolutionary contestation” (Debord, Guy, “The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art”, op. cit. 159).

revolucionarni gest prevazilaženja postojećih oblika i koncepcija umjetnosti i uspostavljenih sistema reprezentacija (a time i društvenog *statusa quo* koji ove reprezentacije reprodukuju).<sup>778</sup> Za Situacioniste, kulturalna i umjetnička sfera je polje revolucionarne borbe.<sup>779</sup> kontinuirano negiranje i subverzija sistema reprezentacija u kulturi i umjetnosti podrazumijevali su, po automatizmu, i preispitivanje političkih oblika reprezentacija svakodnevnog života. Dakle, situacionistička umjetničko-politička praksa manifestovala se u konkretnim interventnim činovima izvođenja-djelovanja u konkretnim društvenim okolnostima.

Situacionistička praksa koncipirana je kao spoj umjetnosti i politike – međutim, Debor naglašava, ovo ne implicira bilo kakav oblik “umjetničke podređenosti politici”,<sup>780</sup> niti politiku koja je podređena umjetnosti. Umjetnost i politika, prema situacionističkom viđenju, čine jedinstvo: umjetnost, dakle, “postaje” politika, a politika umjetnost. Također, njihovo djelovanje u domenu umjetnosti i kulture ne zasniva se na pokušajima reflektovanja i tumačenja specifičnih društveno-istorijskih okolnosti, već na transformisanju postojećih obrazaca, navika, želja, potreba – ukratko, svih manifestacija postojeće životne prakse – kroz umjetnost. Potrebno je, u skladu sa datim okolnostima, prije svega redefinisati individualne i kolektivne potrebe i želje, na osnovu kojih je potrebno izgraditi nove oblike ponašanja i nova životna okruženja (engl. “*environments*”, “*ambiences*”):<sup>781</sup> ovi novi oblici “utilizacije” životnih aspekata trebaju biti istovremeno i uslov i proizvod novih oblika slobodnog ponašanja. Debor objašnjava da revolucionarno djelovanje u umjetnosti podrazumijeva transponiranje (premiještanje i pretvaranje) organizacionih metoda, svojstvenih revolucionarnim političkim modelima, u umjetnost; ova aktivnost, s jedne strane, automatski implicira imanentnu političku kritiku, a s druge, ideju kolektiviteta – kolektivnog avangardnog djelovanja.<sup>782</sup> Umjetnička revolucija, zasniva se, dakle, na umjetničkom *djelovanju*, te se “oslanja” na širu društvenu revoluciju, koja ima za cilj da radikalno transformiše postojeći poredak odnosa. SI, dakle, svoje djelovanje koncipira kao “ulazak” u domen “revolucionarne mašine”.<sup>783</sup>

---

<sup>778</sup> Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 82–83.

<sup>779</sup> Prema: Šuvaković, Miško, “Situacionizam”, op. cit. 272.

<sup>780</sup> Debord, Guy, “The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art”, op. cit. 160.

<sup>781</sup> Debord, Guy, “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency” u Tom Mc Donough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International – Text and Documents*, op. cit. 38, 42.

<sup>782</sup> Prema: Ibid., 31–32, 38, 42.

<sup>783</sup> Prema: Stracey, Frances, “Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today”, op. cit. 312.

S obzirom na to da je, prema riječima Situacionista, globalno hegemoni visoko razvijeni kapitalizam život redukovao na interiorizaciju spektakla, koji nije ništa drugo nego komodifikovani sistem reprezentacija – jer spektakl je akumulacija slika/predstava, transformisanih u robu,<sup>784</sup> kreiran da podstiče kontinuirano održavanje iluzije o neophodnosti zadovoljavanja “lažnih potreba” (engl. “*pseudo-needs*”), koje omogućavaju povećanje potrošnje u cilju održavanja kontinuiranog ekonomskog rasta – svaka transformacija percepcije stvarnosti – tj. transformacija postojećih kodiranih sistema reprezentacije – inicira i strukturalnu transformaciju samog društva.<sup>785</sup> Kao što je već navedeno, kritika spektakla kao komodifikovanog sistema reprezentacija je, dakle, preduslov svake društvene kritike.<sup>786</sup> Prema Deborovom viđenju, koncept reprezentacije u domenu umjetnosti, kulture i društva u cjelini može se posmatrati kao analogan konceptu reprezentacije u domenu politike: zastupanje/reprezentovanje bazira se na principu generalizovanja, što samo po sebi zahtijeva sjedinjavanje heterogenih elemenata društvenog tijela, a potom i strukturalizaciju tog, sada homogenog tijela, po principima hijerarhizacije i centralizacije: spektakl, kao sistem reprezentacije koji zastupa određene pozicije subjekta-pojedinca, funkcioniše po istom principu kao i Partija koja zastupa kolektivni subjekat. Situacionisti su upravo sisteme reprezentacije smatrali katalizatorom šire društvene i političke transformacije: subverzije i/ili negacije kulturalnih, društvenih i političkih oblika reprezentacije bili su u srži njihovog kritičko-utopijskog projekta.<sup>787</sup>

Iako je Situacionistička internacionala revitalizovala avangardne kritičko-subverzivne impulse u kontekstu hladnoratovskih hegemonih kultura – zapadnog visokog modernizma i istočnog real-socijalizma<sup>788</sup> – oni nisu “oživljeni” pukom revitalizacijom umjetničkih strategija, koje su, kako Birger naglašava, do tad već integrisane u hegemonne sisteme reprezentacija, već radikalnim osporavanjem svih postojećih institucionalizovanih relacija. Debor naglašava da određene istorijske okolnosti utiču na neophodnost stvaranja dosljednog revolucionarnog programa u domenu kulture/umjetnosti, što, pak, “zahtijeva” i simultanu pojavu sveopšteg revolucionarnog impulsa, koji bi inicirao radikalne transformacije društvenog totaliteta: u suprotnom, svaka suštinska kulturalna transformacija bila bi onemogućena. Potrebno je, stoga, razvoj avangardnih djelatnosti – od futurizma preko dada i nadrealizma do umjetničkih praksi nakon Drugog svjetskog rata – kao i raspon njihovih

---

<sup>784</sup> Prema: Debor, Gi, *Društvo spektakla*, op. cit. 8–9.

<sup>785</sup> Prema: Marshall, Peter, “Guy Debord and the Situationists”, op. cit.

<sup>786</sup> Internationale Situationniste, “Now, the SI”, op. cit.

<sup>787</sup> Prema: Clark, T. J & Nicholson-Smith, Donald, “Why Art Can't Kill the Situationist International”, op. cit. 25, 29.

<sup>788</sup> Prema: Šuvaković, Miško, “Situacionizam”, op. cit. 270–271.

aspiracija za totalnom radikalnom transformacijom životne prakse, sagledavati u odnosu na spomenute istorijske okolnosti.<sup>789</sup> Svakako treba imati u vidu da su pojave i djelatnosti umjetničkih avangardi društveno-istorijski specifične, te da su njihove kritičke prakse usmjerene na subverziju konkretnih društveno-istorijskih oblika, a time i poretka odnosa moći koji te oblike konstituišu.<sup>790</sup>

Uprkos tome što je, na primjer, kritičko-subverzivna pozicija dade<sup>791</sup> retroaktivno “prepoznata” kao dio buržoaskog umjetničkog “naslijeđa”, njene subverzivne strategije – “duh dadaista” (engl. “*dadaist spirit*”)<sup>792</sup> – su u velikoj mjeri stilski odredile “kritički” orijentisane umjetničke tendencije narednih dekada, iako su, u novim društveno-istorijskom uslovima, ove formalne odrednice postale reakcionarne.<sup>793</sup> U institucionalnom kontekstu nakon Drugog svjetskog rata upravo su kritika i negacija buržoaskih vrijednosti koje su sprovele istorijske avangarde – a koje su a dadaisti doveli do krajnosti – upotrebljene kao “sredstvo” njihove (institucionalne) “revitalizacije” i “rehabilitacije”: kritika i negacija postale su inherentne samom sistemu, obnavljajući ga i generišući njegov napredak i razvoj, postajući, tako, “uslov oslobođenja njegovog potencijala, njegovih inhibicija”.<sup>794</sup> Manfredo Tafuri, stoga, dovodi u pitanje samu ulogu avangarde u razvijenim kapitalističkim društvima: umjesto da bude apsolutna negacija postojećeg društva, može li avangarda zapravo biti njegova nadopuna, generator njegove regeneracije? – dilema je koja svakako evocira Fukoovu tezu o otporu kao konstitutivnom elementu odnosa moći. Ovdje se ne radi samo o nekritičkom referiranju na prošlost – što je inherentno reakcionarna aktivnost – već i o evociranju modernističkih kulturalnih obrazaca koji su ultimativno uslovljeni i određeni ideološkim formulacijama prošlosti.<sup>795</sup>

S obzirom na to da je protivljenje buržoaskom pojmu umjetnosti i umjetničkom geniju postalo prilično zastarjelo, [Dišanov] crtež brkova na *Mona Lizi* nije ništa

---

<sup>789</sup> Debord naglašava da je nakon suočavanja sa nemogućnostima radikalne društvene transformacije vidljiva i rapidna dezintegracija avangardnih djelatnosti (Prema: Debord, Guy, “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency”, op. cit. 31–32).

<sup>790</sup> Prema: Stracey, Frances, “Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today”, op. cit. 325.

<sup>791</sup> Iako se, uopšteno govoreći, revolucionarni implus istorijske avangarde može okarakterisati kao manifestacija kritičko-emancipatorske društvene projekcije, dada – čije kritičke aspiracije su se manifestovale kao totalno uništenje svih reprezentacijskih konvencija, a djelomično i uništenje određenih oblika ponašanja – je u velikoj mjeri određena svojom dominantnom kritičkom pozicijom – dakle, pozicijom negacije (Prema: Debord, Guy, “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency”, op. cit. 32).

<sup>792</sup> Ibid.

<sup>793</sup> Debord, Guy, “The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art”, op. cit. 164.

<sup>794</sup> Manfredo Tafuri u Mc Donough, Tom (ed.), “Introduction: Ideology and the Situationist Utopia”, u *Guy Debord and the Situationist International – Text and Documents*, op. cit. ix–xx.

<sup>795</sup> Prema: Debord, Guy & Wolman, Gil J., “A User's Guide to Détournement”, *Les Lèvres Nues* #8 (May 1956), <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html>> 11.09.2015.

zanimljiviji od originalne slike. Proces se sada mora dovesti do kraja, do tačke negacije negacije...Potrebno je, zapravo, u ovom području ukloniti sve ostatke privatnog vlasništva. Pojava novih potreba čini prethodna 'nadahnuta' djela zastarjelim. Ona postaju prepreke, opasne navike. Ne radi o tome da li nam se dopadaju ili ne. Moramo ih prevazići.<sup>796</sup>

Debor je sve neoavangardne prakse koje su prisvojile dadaističke strategije (dakle, formalne umjetničke karakteristike koje se povezuju sa dadom iz 1920. god.), generički nazivao "neodadom". S obzirom na to da ove strategije, upotrebljene u novom kontekstu, "ukrašavaju postojeći svijet umjesto da ga uništavaju", odnosno, da doprinose "spektaklu odbijanja" umjesto "odbijanju spektakla,"<sup>797</sup> "neodada" je, prema Deboru, bila suštinski reakcionarna tendencija. Prema mišljenju Situacionista, "neodada" nastavlja da osporava umjetničke konvencije, ali zanemaruje dadine aspiracije i težnje ka totalnoj socijalnoj revoluciji: odnosno, "neodada" ideju o radikalnoj društvenoj transformaciji zamjenjuje parcijalnom transformacijom u domenu umjetnosti.<sup>798</sup>

Situacionisti, dakle, odbijaju obnavljanja i nekritičke, parcijalne utilizacije avangardnih strategija koje su već odavno kooptirane u buržoaski (pa time i u kasniji korporativni) sistem vrijednosti: smatrajući neoavangarde/"neodadu" integralnim dijelom hladnoratovske kulture, sebe percipiraju kao jedinu (umjetničku) alternativu dominantnom poretku odnosa.<sup>799</sup>

Međutim, društveno-istorijski specifične i uslovljene/određene strategije istorijskih avangardi mogu – doduše u izmjenjenom obliku – "odjekivati" u drugačijim istorijskim okolnostima.<sup>800</sup> tako je, za Situacioniste, okretanje prošlosti značilo njeno preplitanje sa aktualnom sadašnjosti. Referiranje na djelatnosti istorijskih avangardi značilo je uspostavljanje dijalektičkih veza – dijaloga – između prošlih i sadašnjih (tadašnjih) revolucionarnih akcija, odnosno, kroz svojevrsno "preklapanje" prošlih i sadašnjih revolucionarnih trenutaka.<sup>801</sup>

Referirajući na savremene situacije i događaje, Situacionisti su savremenu kritiku povezivali sa revolucionarnim iskustvima prošlosti, čije nedorečene ili neostvarne revolucionarne

---

<sup>796</sup> "Since opposition to the bourgeois notion of art and artistic genius has become pretty much old hat, [Duchamp's] drawing a mustache on the *Mona Lisa* is no more interesting than the original version of that painting. We must now push this process to the point of negating the negation...It is in fact necessary to eliminate all remnants of the notion of personal property in this area. The appearance of new necessities outmodes previous 'inspired' works. They become obstacles, dangerous habits. The point is not whether we like them or not. We have to go beyond them." (Ibid.)

<sup>797</sup> Raoul Vaneigem u Stracey, Frances, "Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today", op. cit. 314.

<sup>798</sup> Prema: Ibid., 313–315.

<sup>799</sup> Prema: Internationale Situationniste, "Now, the SI", op. cit.

<sup>800</sup> Prema: Stracey, Frances, "Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today", op. cit. 325.

<sup>801</sup> Prema: Ibid., 312, 325.



potencijalnosti, u novim društvenim okolnostima, imaju za cilj da “prodube” savremena mjesta otpora. Ovo uodnošavanje sadašnjih i prošlih revolucionarnih situacija i potencijala – dijelaktički odnos sa prošlosti – inicirao je nove, imaginativne i nepredvidive načine djelovanja, te otvaranje novih neočekivanih vizura na odnos prošlosti i sadašnjosti. Situacionistička strategija podrazumijevala je obnavljanje radikalnih “negacija” prošlosti, ali u novom rekonceptualizovanom obliku i u odnosu na nove savremene situacije (iako su pozicije dominacije i represije u velikom mjeri ostale iste). Ovdje se zapravo radi o novom obliku situacionističke prakse – konstruisanim *situacijama* koje su se konstituisale kao kompleksna i nepredvidiva preklapanja revolucionarnih potencijalnosti sadašnjosti i prošlosti, čak i u slučajevima kada su prošle revolucionarne situacije ostale neostvarene, nedorečene ili neuspješne. Tako je, za Situacioniste, prošlost odjekivala u sadašnjosti na neočekivane načine – kroz konstruisane situacije. Debor navodi da avangardne prakse treba da se baziraju na ujedinjenim iskustvima, na rekonceptualizaciji i razvoju prepoznatljivih strategija prošlosti koje se, u novom kontekstu i kroz nove sadržaje, transformišu u nove oblike otpora.<sup>802</sup> Situacionisti time impliciraju da se nove kreirane situacije, kao nosioci revolucionarnog potencijala današnjeg društva, ne mogu razmatrati neovisno od istorije avangardnog pokreta.<sup>803</sup>

Važno je naglasiti da se ove produktivne veze ne dešavaju nužno između istorijski “udaljenih” akcija: veze se mogu uspostaviti i između različitih geografskih područja: “širina” avangardnih povezivanja i uodnošavanja implicira njihovu utemeljenost u širem (istorijski i geografski gledano) socijalno-emancipatorskom projektu.

Situacionisti smatraju da moderna umjetnost u svom originalnom određenju više ne postoji: njena vodeća načela – eksperiment i inovacija – izgubila su svaki smisao i opravdanje.<sup>804</sup> Ukoliko inovacije i eksperimenti ne dovode u pitanje postojeći poredak, ukoliko ne teže revolucionarnoj transformaciji društva, postaju suštinski besmisleni, a njihova priroda isključivo formalna.<sup>805</sup> Istovremeno, istinski revolucionarne političke prakse pacifikovane su u procesima institucionalizacije (dakle, kooptacije) od strane hegemonih snaga moći: od 1930. godine, prema Situacionistima, revolucionarne snage zamijenjene su

---

<sup>802</sup> Prema: Stracey, Frances, “Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today”, op. cit. 316–317.

<sup>803</sup> Prema: Debord u Ibid., 319–320.

<sup>804</sup> Debord, Guy, “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency”, op. cit. 38, 42.

<sup>805</sup> Internationale Situationniste, “Now, the SI”, op. cit.

revolucionarnim obrascima – simulacijom revolucionarne prakse koja, zapravo, podržava i učvršćuje postojeći poredak odnosa. Situacionisti smatraju da se:

istinsko oživljavanje moderne umjetnosti i revolucionarne politike može ostvariti samo njihovim *nadilaženjem*, dakle, ispunjenjem njihovog osnovnog zahtijeva.<sup>806</sup>

Iako Situacionisti teže prevazilaženju postojeće konceptualizacije umjetnosti kao kategorije buržoaskog društva, smatraju da se kritička djelatnost može bazirati na subverzivnoj upotrebi “postojećih estetičkih elemenata”<sup>807</sup> – na njihovom “otimanju i prisvajanju” (fr. *détournement*). Debord naglašava da je potrebno okupirati, prisvojiti i utilizovati svakodnevne procese i postojeće kulturalne forme, odbacujući, istovremeno u njih, od strane društva, “upisane” vrijednosti i značenja.<sup>808</sup> U doslovnom prevodu riječ *détournement* označava otimanje; u kontekstu situacionističkih umjetničkih praksi, “otimanje i prisvajanje” podrazumijeva aproprijaciju postojećih informacija, slika (engl. *images*), artefakata, kulturalnih proizvoda, prostora, ponašanja, ideja, itd. – dakle, svega onoga što se eksploatiše u procesima “društvenog uslovljavanja”, i što zadovoljava umjetničke, običajne, vrijednosne, socijalne itd. imperative i normative, izgrađene na vladajućem principu racionalnosti.<sup>809</sup> *Détournement* označava subverzivno prisvajanje postojećeg u cilju podriivanja uspostavljenih značenja kroz integraciju u “superiorne atmosferske konstrukcije”.<sup>810</sup>

Suprotstavljajući se sveprožimajućem društvenom uslovljavanju, Situacionisti, dakle, ne primjenjuju taktiku *odbacivanja*, već taktiku *poricanja*. Koncept prisvajanja i preoblikovanja (*détournement*) predstavlja osnovu kritičke umjetnosti, koja ne samo da mora biti kritična u svom sadržaju, već i u formi.<sup>811</sup> Ova dvojna uloga “izobličavanja i uobličavanja” – jer *détournement* izobličuje postojeća značenja i sisteme reprezentacije i uobličava sasvim novi značenjski poredak – aludira na Bahtinov (Mikhail Bakhtin) koncept groteske. Groteska, kao retorička figura koja je i govorni čin i prostorna taktika, preokreće i preuređuje uspostavljeno, stabilizovano i konvencionalno u “nekoj vrsti dijalektičke promene brzina”,<sup>812</sup> ona ima za cilj

---

<sup>806</sup> “The current revival of both modern art and revolutionary politics can only be their *surpassing*, which is to say precisely the realization of what was their most fundamental demand” (Debord, Guy, “The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art”, op. cit. 160).

<sup>807</sup> Internationale Situationniste, “Definitions”, op. cit.

<sup>808</sup> Debord, Guy, “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency”, op. cit. 38, 42.

<sup>809</sup> Prema: Tako je, prema riječima Debora i Volmana (Gil J. Wolman), *détournement* manje efektan ukoliko izaziva ili provocira racionalni odgovor (Prema: Debord, Guy & Wolman, Gil J., “A User's Guide to *Détournement*”, op. cit.

<sup>810</sup> Internationale Situationniste, “Definitions”, op. cit.

<sup>811</sup> Prema: Debord, Guy, “The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art”, op. cit. 164.

<sup>812</sup> *Ibid.*, 36.

da preartikuliše postojeći svijet. *Détournement* nije jednostavna inverzija originalnih značenja – jer to bi podrazumijevalo identičnu ideološku konstelaciju i zadržavanje postojećeg konceptualnog okvira – već taktika izvrtanja i subverzije cijelokupnog značenjskog poretka.<sup>813</sup> Može se reći da je *détournement* već “sam po sebi dvosmislen i utopijski projekat kojim je trebalo izbeći zamke vladajućeg diskursa pomoću taktičkog ili grotesknog obrtanja moći”.<sup>814</sup>

Situacionisti, dakle, ne kreiraju nove umjetničke forme: ne postoje situacionistički artefakti, već situacionistička upotreba postojećih. SI odbacuje visokomodernistički fetišizirani princip autentičnog, originalnog umjetničkog djela – ekspresije nadarenog umjetnika/demijurga – kao i novi “oblik” eksperimentalnog načela modernizma, sada redukovanog na formalne invencije. Prema Situacionistima, eksperimentalno načelo mora biti zasnovano na kritici postojećih životnih uslova i okolnosti, te umjetničkom nastojanju da se oni prevaziđu. Debor naglašava:

Zajedno moramo eliminisati sve relikvije nedavne prošlosti. Sada vjerujemo da ujedinjeno djelovanje revolucionarnih avangardi u domenu kulture može biti sprovedeno na temelju takvog programa. Mi nemamo ni zajamčene recepte niti konačne rezultate. Mi samo predlažemo eksperimentalna istraživanja koja bi se kolektivno sprovodila u nekoliko smjerova koje trenutno definišemo i u smjerovima koja tek trebamo definisati.<sup>815</sup>

U situacionističkoj upotrebi, eksperiment je, dakle, fluidan pojam koji implicira istraživanje: eksperimentalno načelo može biti “oživljeno” isključivo kroz “istraživanje” mogućnosti novih društvenih uodnošavanja.<sup>816</sup> S obzirom na to da *détournement* podrazumijeva prisvajanje i pretvaranje privatnog vlasništva<sup>817</sup> u javno i kolektivno,<sup>818</sup> on postaje katalizator stvaranja novih kolektivističkih oblika organizacije životne prakse – aktivnog, samoupravnog, samoorganizovanog, participatornog, demokratskog proizvođenja života.

---

<sup>813</sup> Debord, Guy & Wolman, Gil J., “A User's Guide to *Détournement*”, op. cit.

<sup>814</sup> Prema: Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivizam, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, op. cit. 39.

<sup>815</sup> “Together we must eliminate all the relics of the recent past. We now believe that an accord for a united action of the revolutionary avant-garde in culture must be carried out on the basis of such a program. We have neither guaranteed recipes nor definitive results. We only propose an experimental research to be collectively led in a few directions that we are presently defining and toward others that have yet to be defined” (Debord, Guy, “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency”, op. cit. 49).

<sup>816</sup> Prema: Ibid., 38, 43.

<sup>817</sup> Bilo da se radi o načinu oblačenja, govora, ponašanja ili prisvajanju medija, prostora, dijelova grada, slika, događaja, itd.

<sup>818</sup> “It is in fact necessary to eliminate all remnants of the notion of personal property in this area” (Debord, Guy & Wolman, Gil J., “A User's Guide to *Détournement*”, op. cit).

SI je na različite načine uobličavala kritiku raznorodnih oblika “spektakularnog” uslovljavanja; situacionisti implementiraju različite strategije – npr. *unitarni urbanizam*, *dérive*, taktiku otimanja i prisvajanja (*détournement*) – u cilju destruiranja “normativnih” i “normalnih” životnih oblika, zasnovanih na uspostavljenim hegemonim odnosima represije i dominacije. Tako se, na primjer, unitarni urbanizam suprotstavlja urbanističkoj manipulaciji životnih prostora i organizaciji života:<sup>819</sup> svoj najpotentniji izraz *détournement* dobiva upravo u “otimanju i prisvajanju” gradskih prostora u njihovom [prostornom] “izobličavanju i uobličavanju”.<sup>820</sup> Alternativa kapitalističkom spektaklu – kao načinu života – i njegovoj perpetuaciji zasnivala bi se, prema mišljenju Situacionista, na kolektivnim akcijama, kolektivnom istraživanju i kreiranju eksperimentalnih oblika ponašanja unutar ambijentalnih zona i novih nepredeterminisanih emotivnih prostora – *situacija*.<sup>821</sup> Tako je eksperimentalno načelo suštinski negiralo dominantnu modernističku premisu racionalnosti,<sup>822</sup> te srodne principe utilitarnosti, standardizacije, specijalizacije i fragmentacije,<sup>823</sup> koji svoj vrhunac dosežu upravo u društvu spektakla:

Fragmentarno opažana stvarnost regrupiše se u novo, sopstveno jedinstvo, kao odvojeni lažni svet, predmet puke kontemplacije. Specijalizacija slika sveta dostiže vrhunac u svetu nezavisnih slika koje obmanjuju čak i same sebe. Spektakl je konkretizovana inverzija života, nezavisno kretanje *neživota*.<sup>824</sup>

Kroz eksperimentalna istraživanja i ponašanja manifestovala se kolektivističko-utopistička dimenzija situacionističke prakse, koja je bila osnova za njihova izvođenja alternativnih oblika društvenog uodnošavanja.<sup>825</sup>

Djelatnost Situacionističke internacionale ne samo da je u teorijskom i praktičnom smislu dio globalnih praksi osporavanja (otpora, a kasnije i insurekcije 1968.) već se, istovremeno, konstituiše kao oblik nove životne prakse: kritika društva, prema Deboru, neraskidivo je vezana sa projektom emancipacije (jedno ukazuje na drugo), te se prakse osporavanja/poricanja/odbijanja konstituišu kroz oblike *konstitutivne moći*, dok se *konstitutivna moć* konstituiše kroz osporavanja/poricanja/odbijanja – dakle, kroz

---

<sup>819</sup> Prema: Šuvaković, Miško, “Situacionizam”, op. cit. 275.

<sup>820</sup> Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivizam, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, op. cit. 35.

<sup>821</sup> Prema: Debord, Guy, “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency” op. cit. 49–50.

<sup>822</sup> Hiperracionalno uslovljavanje života se najjasnije manifestovalo kroz hladnoratovski diskurs funkcionalizma koji svoj vrhunac doseže u arhitekturi.

<sup>823</sup> Prema: Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivizam, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, op. cit. 43.

<sup>824</sup> Debord, Gi, *Društvo spektakla*, op. cit. 8.

<sup>825</sup> Prema: Šuvaković, Miško, “Situacionizam”, op. cit. 272–273.

markuzeovski rečeno, “veliko odbijanje”. Revolucionarni oblici njihovog umjetničkog djelovanja podrazumijevali su stvaranje novih oblika revolucionarnih uslova i odnosa, konstitutivnih novim, emancipacijskim oblicima životne prakse i novim emancipacijskim društvenim relacijama. Situacionisti smatraju da se kulturalne/umjetničke aktivnosti trebaju poistovijetiti sa totalitetom životnih aktivnosti: kulturalne/umjetničke aktivnosti konstituišu se kroz eksperimentalno konstruisanje svakodnevnog života, čime se ukidaju sve granice između pojedinačnih životnih segmenata (svakodnevni život nasuprot proizvodnji umjetnosti, npr.), odnosno, podjele unutar određenih aktivnosti (npr. podjela na specijalizovane, medijum-orijentisane oblike umjetničkih djelatnosti). Na ovaj način, Situacionisti negiraju uspostavljene oblike društvenih (proizvodnih, umjetničkih, itd.) interakcija, te radikalno rekonceptualizuju samo poimanje životne prakse (životna praksa više nije skup segmentovanih, izoliranih aspekta života, već totalitet svih povezanih, međusobno konstituišućih životnih aktivnosti).<sup>826</sup>

Za Situacioniste je kultura (a time i umjetnost) “događaj izvođenja mogućnosti organizovanja ili oblikovanja svakodnevnog života u datom istorijskom trenutku”: promjene svakodnevnice se, pak, dešavaju “pokretanjem revolucionarnog potencijala svakodnevnice subjektivnosti i intersubjektivnih odnosa”.<sup>827</sup> Razvijeno kapitalističko društvo – društvo spektakla – ugušilo je kreativnost većinskog dijela stanovništva: društvo je tako podijeljeno na kreativne proizvođače i posmatrače – konzumente kreativnosti. Situacionisti zagovaraju “preuzimanje” kreativnosti, “neprekidni festival kreativnosti”,<sup>828</sup> kreativnost kao osnovu životne prakse. Revolucija koju zagovaraju nije revolucija kojom bi se preuzela *konstituisana moć/vlast/država*, već revolucija koja bi radikalno transformisala životnu praksu i uvela umjetnost i kreativnost u samu njenu srž.<sup>829</sup>

Centralna ideja situacionističke sistematske intervencije u polje društvenosti bila je kolektivna konstrukcija i razvoj situacija – “trenutaka života koji su konkretno i namjerno konstruisani kolektivnom organizacijom jedinstvenog ambijenta i igre događaja”<sup>830</sup> – koje se

---

<sup>826</sup>Prema: Debord, Guy, “Theses on Cultural Revolution”, *Internationale Situationniste* #1, June 1958, <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theses.html>> 26.01.2010.

<sup>827</sup>Šuvaković, Miško, “Situacionizam”, op. cit. 274.

<sup>828</sup>Marshall, Peter, “Guy Debord and the Situationists”, op. cit.

<sup>829</sup>Prema: Ibid.; Važno je, međutim, napomenuti da se ovi umjetničko-eksperimentalni oblici alternativne životne prakse nikako ne smiju poistovijetiti sa estetizacijom politike i/ili svakodnevnog života (Prema: Stracey, Frances, “Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today”, op. cit. 312).

<sup>830</sup>“A moment of life concretely and deliberately constructed by the collective organization of a unitary ambiance and a game of events” (*Internationale Situationniste*, “Definitions”, *Internationale Situationniste* #1, June 1958, <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html>>06.11.2015.)

izvode unutar uspostavljenih – dakle, već konstruisanih i uređenih – socijalnih domena.<sup>831</sup> Konstruisanje “aktualnih situacija” zasnivalo se na dijalektičkom odnosu dvije komponente: materijalnom životnom okruženju i ponašanju koje ova okruženja “provociraju”, a koja ih [okruženja] zauzvrat, radikalno transformišu. Kreiranje situacija osnova je procesa oblikovanja novog situacionističkog okruženja<sup>832</sup> – **novog kolektivno promišljanog i okupiranog gradskog prostora, što je ultimativni cilj situacionističkih aktivnosti.**

Ove neposredne akcije – intervencije – u/na životnom okruženju direktno su povezane sa konceptom *unitarnog urbanizma* – taktike “kombinovanja umjetnosti i raznorodnih tehnika s ciljem konstruisanja jedinstvenog ambijenta koji je u dinamičnom odnosu sa eksperimentalnim ponašanjem”.<sup>833</sup> Taktikom unitarnog urbanizma odbacuju se zvanično nametnute urbanističke forme “kolonizacije svakodnevnog života” kojima se sprovodi društvena fragmentacija, izolacija i specijalizacija. Unitarnim urbanizmom Situacionisti praktično implementuju svoja istraživanja u domenu *psihogeografije* – istraživanja “zakona i efekata specifičnih geografskih okruženja (svijesno ili nesvijesno organizovanih), na emocije i ponašanje individue”<sup>834</sup> – tako što sprovode aktivnu kritiku savremenog urbanog okruženja i kreiraju “nove” situacionističke strukture (u koja uključuju postojeće arhitektonske, urbanističke, pjesničke, filmske, itd. oblike) i različita emocionalna polja unutar postojeće urbane aglomeracije. Kroz unitarni urbanizam Situacionisti kolektivno “otkrivaju” (fr. *dérive*),<sup>835</sup> “prisvajaju” i iznova oblikuju (*détournement*) gradska područja: osnovna jedinica unitarnog urbanizma je arhitektonski kompleks koji uslovljava određenu atmosferu i/ili kombinaciju atmosfera unutar određene konstruisane situacije. U odnosu na postojeće urbane elemente, konstruisanom situacijom se proizvode emocionalni efekti – sentiment, “ljudski doživljaji”<sup>836</sup> – koji, pak, uslovljavaju i iniciraju određena ponašanja.<sup>837</sup> Ovdje se radi o eksperimentalnim akcijama koje stvaraju emocionalne reakcije – emocionalno “zasićene” situacije. Važno je napomenuti da se u ovom kontekstu ne može govoriti o nekontrolisanim, nepredvidivim eksperimentima, već o kanalisanju jasno određenih želja i polja aktivnosti

---

<sup>831</sup> Prema: Šuvaković, Miško, “Situacionizam”, op. cit. 272.

<sup>832</sup> Prema: Ibid.

<sup>833</sup> “The theory of the combined use of arts and techniques as means contributing to the construction of a unified milieu in dynamic relation with experiments in behavior” (Internationale Situationniste, “Definitions”, op. cit.)

<sup>834</sup> “The study of the specific effects of the geographical environment (whether consciously organized or not) on the emotions and behavior of individuals” (Ibid.).

<sup>835</sup> *Dérive* je “oblik eksperimentalnog ponašanja povezan sa uvjetima urbanog prostora: to je tehnika brzog prolaska kroz različite ambijente”/ “A mode of experimental behavior linked to the conditions of urban society: a technique of rapid passage through varied ambiances” (Ibid.)

<sup>836</sup> Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivizam, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, op. cit. 56.

<sup>837</sup> Prema: Debord, Guy, “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency”, op. cit. 44–45, 48.

usklađenih sa tim željama, koji pak omogućavaju prepoznavanje novih (probuđenih) želja kao, kako Situacionisti navode, osnove za stvaranje nove realnosti.<sup>838</sup>

U kontekstu praksi unitarnog urbanizma, situacije se mogu posmatrati u odnosu na Bahtinov koncept groteske, koja svoj vrhunac doseže u karnevalskim svetkovinama: karnevali su “drugi svijet”, drugi poredak ljudskih odnosa.<sup>839</sup> Kolektivna karnevalska svetkovina podrazumijeva kolektivno prisvajanje javnog prostora, izvrtanje društvenih struktura i hijerarhija, kritičko razotkrivanje anomalija društva.<sup>840</sup> Prema Bahtinu, karneval je jamac slobode, on je participatorna kolektivna igra. U kontekstu unitarnog urbanizma, situacije kojima se kolektivno prisvajaju gradski prostori – “na granici između života i umetnosti”<sup>841</sup> – postaju poput karnevalskih svetkovina. Grad postaje “centar igara”,<sup>842</sup> a situacije oblici njegovog razigranog prisvajanja u kojima su društvene uloge “iščašene”, izokrenute, a pravila, normativi, zabrane, zakoni, hijerarhije i autoriteti ukinuti: situacije remete “uobičajeni” i “normalan” poredak stvari s ciljem “dislociranja” individua iz njihovog uobičajenog načina mišljenja i ponašanja.<sup>843</sup>

Poput karnevala, situacije ne “poznaju” distinkciju između učesnika i gledalaca: njihova priroda je participatorna, a osnova premisa kolektiv. **Participacija** u kontekstu situacionističkih djelatnosti ne može biti shvaćena kao umjetnička strategija, već kao **kolektivno kreiranje okolnosti svakodnevnice**.<sup>844</sup> I karnevali i situacije su svetkovine koje konstituišu vlastite zakonitosti bazirane na slobodnoj igri u kojoj hijerarhije i autoritarnost ne postoje. Poput karnevala, situacije su “drugi život”<sup>845</sup> kolektiva, vrijeme koje obilježavaju utopijske premise zajedništva, slobode, jednakosti i izobilja. Novi, karnevalski poredak odnosa – “oslobođen” u situacijama – privremeno je negiranje hegemonog društvenog uređenja: racionalizovani svakodnevni život zasnovan na separacijama i konkurenciji zamijenjuje kolektivna igra, kreativna svetkovina.<sup>846</sup>

Situacionistička koncepcija zasnovana je, dakle, na radikalnoj negaciji principa konkurencije i nadmetanja koji određuju konvencionalno poimanje igre, kao i na negaciji njene odvojenosti

---

<sup>838</sup> Internationale Situationniste, “Preliminary Problems In Constructing A Situation”, Internationale Situationniste #1, June 1958, < <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/problems.html> > 01.11.2015.

<sup>839</sup> Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, 6.

<sup>840</sup> Prema: Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 36, 41.

<sup>841</sup> Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, op. cit. 7.

<sup>842</sup> Lefebvre, Henri, *Writings on Cities*, u Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivizam, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, op. cit. 59.

<sup>843</sup> Marshall, Peter, “Guy Debord and the Situationists”, op. cit.

<sup>844</sup> Prema: *Internationale Situationniste #4*, u Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 304.

<sup>845</sup> Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, op. cit. 9.

<sup>846</sup> *Ibid.*, 7–10.

(“otuđenosti”) od svakodnevnog života. Također, situacionistički koncept igre nije autonoman od ideje “moralnog opredjeljenja“ (engl. “*moral choice*”),<sup>847</sup> jer “implicitira zauzimanje stava po pitanju buduće vladavine slobode i igre”.<sup>848</sup>

Koncept situacije kao proslave kolektivne kreativnosti može se, tako, smatrati “pripremom” za drugačiju organizaciju stvarnosti – za ludičku, kolektivnu organizaciju svakodnevnog života.<sup>849</sup> Situacijama se nadilaze pozicije individualnog subjekta-posmatrača i podstiče aktivno učešće u procesima transformacije postojećih kontekstualnih okolnosti: situacije, kao oblici kolektivne igre, smatraju se neotuđenom ljudskom aktivnosti koja je dostupna svima, jer, Situacionisti insistiraju, svaka individua treba da svjesno i aktivno participira u rekonstrukciji svakog životnog trenutka, čime se generiše njen individualni (a time i kolektivni) “potencijal i zadovoljstvo.”<sup>850</sup> Situacije se, stoga, mogu smatrati situacionističkim pokušajem kreiranja kolektivnih mirkoutopija.<sup>851</sup>

Ipak, situacije su oblici prolazne, kratkotrajne igre: situacije nemaju budućnosti jer one su etapa u procesima radikalne transformacije postojeće stvarnosti.<sup>852</sup> Situacije su, poput Lefevrovih (Henri Lefebvre) “teorija trenutaka” (engl. “*theory of moments*”),<sup>853</sup> “prolazni momenti koji intenziviraju ‘neophodnu produktivnost svakodnevnice, njenu sposobnost komunikacije, informacije, i također i prije svega, njeno ushićenje za prirodan i društveni život’”.<sup>854</sup>

Situacionistička kolektivistička vizija i posvećenost eksperimentalnim akcijama<sup>855</sup> bili su jamac protiv svakog oblika standardizacije, specijalizacije i fragmentacije – konstrukcija života “odvijala” se u “amaterskim” akcijama koje nisu “poznavale” hijerarhizovne ili centralizovane organizacione principe, niti su zahtijevale specijalizovane kompetencije učesnika.<sup>856</sup>

---

<sup>847</sup> Debord, Guy, “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency”, op. cit. 44.

<sup>848</sup> Ibid., 44–45.

<sup>849</sup> Prema: Internationale Situationniste, “Contribution to a Situationist Definition of Play”, *Internationale Situationniste* #1, June 1958, < <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/play.html>> 07.11.2015; Stracey, Frances, “Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today”, op. cit. 326.

<sup>850</sup> Marshall, Peter, “Guy Debord and the Situationists”, op. cit.

<sup>851</sup> Prema: Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivizam, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, op. cit. 55.

<sup>852</sup> Debord, Guy, “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency”, op. cit. 46–47.

<sup>853</sup> Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 86.

<sup>854</sup> Ibid.

<sup>855</sup> Treba naglasiti da uobičajena upotreba koncepta eksperimentalnog istraživanja često označava umjetničke prakse situirane unutar postojeće strukture “svijeta umjetnosti”, a time i hegemonog poretka odnosa.

<sup>856</sup> Prema: Stracey, Frances, “Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today”, op. cit. 315–316.



Situacionisti su na sebe preuzeli zadatak revitalizacije kolektivne subjektivnosti, odnosno, revitalizacije koncepta utopije kao uslova buđenja kolektivne svijesti, što je, kroz kolektivno koncipirane i izvođene eksperimente, trebalo rezultirati u kolektivnom organizovanju “novog” svakodnevnog života, te novom poretku odnosa moći. U konačnici, Situacionisti koncipiraju svakodnevni život kao seriju konstruisanih situacija u kojima se, kroz “oslobođenu” kreativnost kolektiva, stvaraju privremeni oblici društvenog uodnošavanja – “oslobađa” *konstitutivna moć* koja generiše privremene društvene formacije i “obesmišljava funkcionalizam buržoaskog/kapitalističkog društva.”<sup>857</sup>

---

<sup>857</sup> Šuvaković, Miško, “Situacionizam”, op. cit. 280.

### 3 OBNOVA KOLEKTIVISTIČKOG IMPULSA U SAVREMENOM KONTEKSTU

#### 3.1 O umjetnosti nakon 1968.

Grinbergovska formalistička paradigma ostaje meta napada i nakon 1968. godine: napad na formalizam tokom sedamdesetih bio je još intenzivniji i vođen je od strane nove (mlade) generacije umjetnika, kritičara, teoretičara i istoričara umjetnosti. Međutim, iako ovaj napad, usko vezan za revolucionarni implus šezdesetih, signalizuje političku osviještenost i aktivizam njegovih protagonista, istovremeno ga karakteriše i napuštanje utopijskih “principa” – gubljenje vjere u utopijski san – koji su nekada bili teorijsko uporište i faktor ujedinjenja raznorodnih umjetničkih pokreta i praksi šezdesetih: u kulturalnoj raznolikosti sedamdesetih ne može se više prepoznati konkretan, osmišljeni (emancipacijski) cilj.<sup>858</sup> Iako su se ove prakse suprotstavljale (kulturalnim) politikama koje su sustavno, još od četrdesetih, radile na depolitizovanju umjetnosti Zapada (kao i svake vrste intelektualne aktivnosti) – Grinbergov visoki modernizam postao je paradigmatski oblik demokratskog, konzervativnog liberalizma – one nisu posjedovale radikalnu projektivnu “viziju” socijalne i političke transformacije, što je svakako bila politička (emancipacijska) smijernica istorijske avangarde, te (djelomično) i neoavangarde.<sup>859</sup> Također, kritička teorija – “naslijeđe radikalizma šezdesetih”<sup>860</sup> – predvođena novom generacijom intelektualaca, postala je vodeća snaga novog političkog aktivizma, koji se sa ulica premjestio u akademsku sferu. Kritička teorija problematizovala je društveno-istorijski konceptualni okvir unutar kojeg je umjetnost situirana i koji (direktno ili indirektno) uslovljava diskurse (o) umjetnosti: fokus se, dakle, premješta sa umjetnosti na njen društveni kontekst. Kritička teorija umjetnost prepoznaje kao oblik reprezentacije/sistem reprezentacije – korpus internalizovanih ideja, vrijednosti, pretpostavki, rituala, simbola, slika, tekstova, itd., putem kojih se društvo/kultura/civilizacija kao totalitet predstavlja, legitimizuje i “samoopravdava”, kroz koji se homogenizuje i koji zastupa njegovu/njenu hegemonu ideologiju: umjetnost je, dakle, manifestacija “važećih” (hegemonih) društvenih diskursa. Za kritičku teoriju,

---

<sup>858</sup> Ove umjetničke prakse karakteriše (pa time i na određeni način “unifikuje”) kontinuirana potreba za eksperimentalnim istraživanjem.

<sup>859</sup> Dedić napominje da nisu svi neoavangardni pokreti bili utopijski i emancipacijski orijentisani (Prema: Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 85–86). Također, prema Hajsenu, projekat alternativne budućnosti ili alternativnog poretka društvenih odnosa, kao i uloga umjetnosti u njihovoj implementaciji, ostali su, u “slučaju” neoavangardi, nedorečeni (Prema: Huyssen, Andreas, “The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s”, *New German Critique*, No. 22 (Winter, 1981), 33–34).

<sup>860</sup> Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 333.

problematizovanje umjetnosti podrazumijevalo je problematizovanje diskursa (o) umjetnosti, a nikako “problematizovanje” njenih formalnih kvaliteta. Ideje i pitanja koje je “pokrenula” kritička teorija ovog vremena dominiraće diskursom (o) umjetnosti tokom naredne dvije dekade.<sup>861</sup>

Umjetničkim “povlačenjem” u teoriju – što je npr. bio slučaj u američkom kulturalnom kontekstu u kojem su dominirali koncepti decentralizacije i dekonstrukcije<sup>862</sup> – ideje koje su (p)održavale jedinstveni politički projekat ili narativ, postale su neodržive. Optimistična vjera u istorijski progres napušta se ne samo u umjetnosti, nego i u društvu kao cjelini: napuštaju se, dakle, temeljene teorijske postavke i vrijednosti modernizma kao megakulture,<sup>863</sup> a umjetničke prakse kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih mogu se smatrati ranim postmodernističkim intervencijama. Ovdje je važno naglasiti da su značenja termina modernizam i postmodernizam prilično nejasna – ne postoje niti jasne, niti od strane različitih teoretičara konsenzualno usvojene definicije – kao što je krajnje nejasan i sam odnos između modernizma i postmodernizma: mnogi teoretičari vjeruju da postmodernizam nije radikalni prekid sa prošlosti (modernizmom), već prirodni nastavak diskursa modernizma koji se bazirao na samokritici vlastitih konstitutivnih premisa (bilo da se radi o Grinbergovoj samokritici individualnih/“čistih” medija ili kritici pretpostavki i struktura odnosa buržoaskog društva).<sup>864</sup> Generalno govoreći, postmodernu teoriju karakteriše sumnja u mogućnost teoretskog (misaonog) konstituisanja totaliteta svijeta, odnosno, “master narativa” kao oblika reprezentacije/zastupanja tih totaliteta. Žan Fransoa Lyotar (Jean-Francois Lyotard) naglašava da je u postmodernom kontekstu nemoguće “održati” jedinstvenu, univerzalnu perspektivu, uspostaviti bilo kakvo konačno utemeljenje, određenje i legitimaciju ili pronaći siguran izvor

---

<sup>861</sup> Prema: Ibid., 333–334, 358.

<sup>862</sup> Sedamdesetih se umjetnost u SAD okreće kulturalnoj teoriji i američkoj apropijaciji strukturalizma i poststrukturalizma – Hajslen, npr. vidi vezu između postmodernizma i američke apropijacije Deride. U američkom kontekstu poststrukturalističke teorije ubrzo postaju akademizovane, a svakako se akademizuju i “postmodernizmi” (Prema: Huyssen, Andreas, “The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s”, op. cit. 33–34).

<sup>863</sup> Prema: Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 8–9.

<sup>864</sup> Irvin Hou (Irving Howe) bio je jedan od prvih kritičara koji je u u svom eseju “Masovno društvo i postmoderna fikcija” iz 1959. godine teoretizirao prelaz sa modernizma na postmodernizam. Neki autori početak postmodernizma lociraju u prvu polovinu šezdesetih, smatrajući prije svega pop art i eksperimentalnu fikciju njegovom osnovnom manifestacijom. Od tada, koncept postmodernizma postaje neodređeni, široko primjenjivani termin u umjetnosti, arhitekturi, muzici, književnosti i teoriji, koji je “akumulirao” višestrukle slojeve značenja. U kontekstu Grinbergovog visokog modernizma, postmodernizam se može smatrati kulturalnim “ustankom” protiv hegemonije formalizma (Prema: Ibid., 4; Huyssen, Andreas, “The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s”, op. cit. 24–25). S druge strane, smatra se da je prelaz sa moderne na postmodernu prije svega vezan za arhitekturu, odnosno, za “15. jun 1972. godine u 15:32 kada je dinamitom srušena stambena četvrt u St. Luisu” (Dženks, Čarls u Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 217).

znanja i značenja.<sup>865</sup> Šantal Muf, međutim, primjećuje da nepostojanje svakog finalnog određenja ili utemeljenja “leži” u temeljima same modernosti, te da je postmoderna teorijska misao konačno prepoznala nemogućnost pronalaženja aposolutnog izvora, konačne apsolutne legitimizacije ili garancije – koji se nekada nalazio u Bogu ili Prirodi, te je neuspješno zamijenjen univerzalnim Razumom. Muf navodi da su nestabilnost i nesigurnost, zapravo, konstitutivne samoj modernosti – one su fundamentalna obilježja modernosti. Postmoderna u ovom kontekstu prepoznaje, “legitimizuje” i “institucionalizuje” konstitutivne aspekte moderne, te postaje njena “završna” faza.<sup>866</sup>

Ipak, bez obzira na teorijske neusaglašenosti, treba napomenuti da se odnos umjetničkog postmodernizma prema umjetničkom modernizmu ne može svesti na direktno ili kategorično osporavanje ili negiranje, što je u određenom smislu, karakteristično za veliki dio filozofije i društvene teorije postmoderne. Prije svega, Peter Hejli (Peter Halley) naglašava da mnoge definicije umjetničke postmoderne artikulišu svoje pozicije u odnosu na generalno prihvaćeno, ali jednoznačno i nadasve reduktivno određenje modernizma, koje je tokom pedesetih razvio Kliment Grinberg. Grinbergove konceptualizacije, utemeljene u esteticizmu i formalizmu, svakako nisu dostatne da definišu široki raspon umjetničkih “modernizama” 20. vijeka: one ne samo da se, u kontekstu poslijeratne hladnoratovske klime, oslanjaju na vrijednosti i normative 19. vijeka (gdje su dominirali koncepti poput “kvaliteta” i “ukusa”), već ignorišu i veliki dio modernističkih praksi 20. vijeka (poput pokreta istorijske avangarde, prije svaga dade i nadrealizma, uključujući pritom u svoja promišljanja impresioniste, naročito Monea/Claude Monet, koji postaje paradigmatička figura njegovih teorija).<sup>867</sup>

Ukoliko se, u umjetničkom kontekstu, uvaži generalna pretpostavka da se modernistička ideologija kulturalnog progressa zasnivala na “demistifikaciji – progresivnom

---

<sup>865</sup> Prema: Liotar u Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 67.

<sup>866</sup> Muf primjećuje da se utopijski projekti društvene emancipacije – ideja socijalističke emancipacije istorijski je dio modernog projekta – kao, uostalom, i ideja o generalnom društvenom progressu kao temeljnom uslovu modernosti, neopravdano poistovjećuju sa univerzalizirajućim idejama prosvjetiteljstva. Muf uvažava Rortijeva (Richard Rorty) zapažanja o neopravdanosti sustavnog teorijskog poistovjećivanja političkog projekta prosvjetiteljstva i njegove univerzalističke filozofije (engl. “*universalist philosophy*”) (univerzalni moral i pravo). Drugim riječima, treba odbaciti uvriježeno teorijsko mišljenje da se odbacivanjem univerzalizirajućih moralnih, pravnih i filozofskih modaliteta prosvjetiteljstva, odbacuje i sam koncept modernosti, odnosno, svi njegovi aspekti. Muf, također, navodi da je potrebno napraviti distinkciju između koncepata političke i socijalne modernosti. U srži političke modernosti nalaze se koncepti liberalizma i demokratije (oba artikulisana tek u 19. vijeku), te socijalistički projekat (engl. “*socialist project*”) (Prema: Mouffe, Chantal, “Radical Democracy: Modern or Postmodern?”, op. cit. 9–12).

<sup>867</sup> Također, Grinberg “poništava” društveno-istorijske distinkcije koje definišu različite okolnosti industrijskog 19. i postindustrijskog 20. vijeka (Prema: Halley, Peter, “Against Post/modernism: Reconsidering Ortega”, op. cit. 27–48).

‘ogoljavanju’ estetskih kodova i konvencija”<sup>868</sup> – onda se, iako je utopijski “zanos” nestao, može tvrditi da je, u određenom smislu, modernizam nastavljen: iako modernizam nakon Drugog svjetskog rata postaje institucionalizovana – kanonizovana – umjetnost, protivriječna samoj suštini moderne,<sup>869</sup> “nagon” ranog modernizma za pluralizmom, inovacijama, fragmentarnošću u umjetnosti, nastavljen je i u postmoderni. Međutim, svođenje pojma postmodernizam na pluralizam – što je vidljivo u određenim teorijskim artikulacijama – osporava svaku mogućnost pojave radikalizma ili avangardizma u umjetnosti: ove pretpostavke sugerišu “neuspjeh modernizma”, te pokušavaju institucionalizovati “postmodernizam kao novi humanizam”.<sup>870</sup> Ukoliko se, dakle, kulturalna produkcija modernizma shvati kao područje u mnogo čemu odvojeno ili oprečno racionalističkom naslijeđu i totalitarističkim tendencijama filozofskog modernizma, radikalni raskid postmoderne sa modernom umjetnosti zapravo i ne postoji.<sup>871</sup> Postoji samo prekid sa utopijskim impulsima radikalno-modernističkih (avangardnih) umjetničkih praksi.

Umjetnički diskursi ovog doba nastavljaju negirati visokomodernističke dogme: intenzivno se problematizuje ideološka uslovljenost kategorija kao što su “originalnost”, “kvalitet”, “autentičnost”, “transcendentalno”.<sup>872</sup> Kritičke umjetničko-teorijske prakse opiru se kanonizovanim umjetničkim vrijednostima, ideji o “univerzalnosti” estetskog iskustva, hijerarhijskoj strukturalizaciji kulturalne produkcije, kulturalnoj homogenizaciji (homogenizacija podrazumijeva prilagođavanje “superiornom”, zapadnom kulturalnom i civilizacijskom modelu, koji favorizuje heteronormativni, buržoaski, muški, zapadni subjektivitet). Tokom sedamdesetih godina znatan broj umjetnika i teoretičara organizuje svoje prakse oko ideje dekonstrukcije<sup>873</sup> reprezentacijskog kulturalnog koda – načina na koji se društvo predstavlja – što svakako pretpostavlja i dekonstrukciju ideoloških i diskurzivnih struktura hegemonog poretka. Preispituje se uloga gledaoca kao pasivnog posmatrača:

---

<sup>868</sup> Owens, Craig, “Honor, Power and the Love of Women”, u Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock (eds), *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, op. cit. 146.

<sup>869</sup> Rani modernizam zagovarao je osporavanje tradicije, te negirao kanonizaciju, ponovljivost, autoreferencijalnost i samoreprodukciju.

<sup>870</sup> Crimp, Douglas, “Pictures”, *October* Vol. 8, (Spring 1979), 87.

<sup>871</sup> Prema: Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 219–222.

<sup>872</sup> Prema: Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 337.

<sup>873</sup> Centralni koncept postmoderne teorije bio je koncept dekonstrukcije, što podrazumijeva “razbijanje” hegemonne binarne strukture kao ideološke osnove zapadnog prosvjetiteljskog, humanističkog poretka. Dekonstrukcija dehijerarhizuje i decentralizuje “privilegovani” prvi termin (poput, npr. muškarac, bijelac, razum, kultura, Zapad, centar itd.) i dovodi ga u istu “vrijednosnu” ravan za drugim, “marginalizovanim” terminom (žena, “drugi”, instinkt, priroda, Istok, margina, itd.). Cilj dekonstrukcije bio je da destabilizuje fiksirani odnos između dva “suprotstavljena” pojma (Prema: Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 99–108).

publika se poziva na aktivno, fizičko i intelektualno učešće u umjetničkim projektima, što dovodi do reevaluacije odnosa između umjetnika, djela i gledaoca. Ovo za posljedicu ima i rekonceptualizaciju dotadašnje – centralizovane, hijerarhizovane – pozicije umjetnika/autora. Također, negiraju se ustaljene konvencije izlaganja i prikazivanja, te se “odbacivanjem”<sup>874</sup> statičnih, “ideološki obojenih” muzejskih prostora, transformiše struktura izlagačkih/izložbenih manifestacija. Umjetnici ovog perioda nisu, dakle, u potrazi za porijeklom ili ultimativnim “izvorom”, već njihove prakse imaju za cilj da demitologizuju i dekonstruišu samu strukturu reprezentacije.<sup>875</sup>

Zbog aspiracija da se približe svakodnevnom životu, inicijalni postmoderni impulsi kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina dovode se u vezu sa pokretima istorijske avangarde i neoavangarde. Međutim, kao što je već naglašeno, umjetnost nakon 1968. godine operiše izvan parametara i vrijednosnog sistema modernizma kao megakulture.

Umjetničke prakse postaju društveno usmjerene i podrazumijevaju široki spektar aktivnosti, te se kontekstualizuju unutar određenog prostorno-vremenskog trenutka: kontekstualni okvir umjetnosti – uključujući sve njegove, rasne, rodne, nacionalne, psihološke, kulturološke, etničke, itd. implikacije – više nikako nije moguće ignorisati. Također, negira se i Grinbergova podjela na “visoku” kulturu i sada već zastarijeli, pojam *kič*: “visoka” i masovna kultura sve se više miješaju i preklapaju, a umjetnici prepoznaju značaj Dišanovih umjetničkih eksperimenata (redimejd) i sada već muzejski institucionalizovanog pop arta kao “najpoznatijeg” neoavangardnog “izuma”.<sup>876</sup> U SAD se krajem šezdesetih i tokom sedamdesetih ističu tzv. postminimalističke umjetničke prakse (Eva Hese/Eva Hesse, Brus Nauman/Bruce Nauman, Vito Akonči/Vito Acconci, Kris Burden/Chris Burden),<sup>877</sup> kojima u evropskom kulturalnom kontekstu pariraju: Džozef Bojs/Joseph Beuys, Danijel Biran, Marcel

---

<sup>874</sup> Iako umjetnici deklarativno odbacuju “institucionalni” neksus “svijeta umjetnosti”, dobar dio, pod izgovorom unutrašnje subverzije dominantnog poretka, funkcioniše unutar tog neksusa.

<sup>875</sup> Prema: Crimp, Douglas, “Pictures”, op. cit. 87.

<sup>876</sup> Prema: Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 3–10.

<sup>877</sup> Postminimalizam je inspirisan vizualno-formalnim karakteristikama minimalizma – postminimalisti u velikom broju slučajeva zadržavaju minimalističku vizualnu komponentu, ali negiraju njegove konceptualne premise. Postminimalisti su u svojim praksama eksplicitno adresirali i predočavali psihičke i fizičke procese konstitutivne stvaranju umjetnosti, te su u velikoj mjeri problematizovali socijalnu i psihološku tematiku. Postminimalizam se razvija u tri smijera: Pinkus Viten (Robert Pincus-Witten) razlikuje: 1. piktoralni/skulpturalni minimalizam (ca. 1968.) koji je karakterisala upotreba nekonvencionalnih materijala; 2. epistemološki (ca. 1970.), definisan upotrebom teorijskih koncepata u procesima umjetničke produkcije; 3. ontološki/konceptualni *teatar*, *body art* (ca. 1968.) koji obilježava prezentacija umjetničkih koncepata kroz tijelo koje postaje umjetnički medij. Posljednja kategorija asociirana je sa procesualnom umjetnosti i performansom (Prema: Ibid., 22–25; Post-minimalism, *Guggenheim Collection Online*, < <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/movements/195230?page=2> > 24.02.2016.).

Bruters, Arte Povera itd. Postminimalizam i njegova evropska inačica refleksije su društvene klime kraja šezdestih, te umjetničke manifestacije sve naglašenije društvene težnje za individualizacijom i slobodom individualnog izbora. Ovaj poriv se, s jedne strane, nadograđuje na kontrakulturalne pokrete koji su, negirajući stege hegemonih normativa i vrijednosti,<sup>878</sup> zagovarali individualne slobode; s druge strane, ideologija individualnosti bila je kapitalistički (sistemski) “odgovor” na antisistemsku kontrakulturalnu kritiku, te se kontrakulturalna borba za slobodu individualne ekspresije (slobodu izbora) “pretvara” u načelo individualizma u službi potrošačkog kapitalizma, i pozicionira se *apriori* protiv svakog kolektivnog načela.

S obzirom na to da umjetnost ovoga vremena utilizira avangardne strategije i metode, te odbacuje “naivne” utopijske težnje, ona uskoro dobiva epitete “ironične”, “apsurdne”, “perverzne”, “anarhične”, “haotične”, “ikonoklastične”<sup>879</sup> – kvalitete od kojih je konvencionalni buržoaski “senzibilitet”, naviknut na poznatu i generalno prihvaćenu umjetnost visokog modernizma, zazirao. U kontinuitetu sa neoavangardistima šezdesetih, umjetnici ranih sedamdesetih pomjeraju granice umjetnosti: upotreba nepostojanih materijala ili čak neupotreba materijala vodi ka “dematerijalizaciji umjetničkog objekta”<sup>880</sup> (*process art*, konceptualna umjetnost), dolazi do radikalne kontekstualizacije umjetničkih postupaka i procesa (*earth art*), upotrebe tijela kao materijala umjetničkih praksi (*body art*). Konceptualna umjetnost – najekstremniji vid umjetničkog eksperimenta – razorila je sve dotadašnje ideje i predodžbe o umjetnosti, dovodeći u pitanje čak i do tad neupitne, umjetničke premise: vidljivost i materijalizaciju umjetničkog djela. Radikalnost estetskog – umjetnost je postajala sve bliža neumjetnosti<sup>881</sup> – implicirala je promjenu u načinu percepcije, odnosno, društvenu i političku radikalnost: iako je u kasnijem razdoblju legitimizovana i institucionalizovana od strane “svijeta umjetnosti”, estetska radikalizacija je inicijalno bila *političan* čin koji je skretao pažnju sa objekta gledanja na način gledanja/percepciju.<sup>882</sup>

Kao i u slučaju neoavangarde desetljeće (ili dva) ranije, umjetnost ovog doba suprotstavlja se uspostavljenim (hegemonim) percepcijama i njima pripadajućim režimima značenja, te

---

<sup>878</sup> Promocija individualnih sloboda otjelovljena je u popularnom sloganu vremena koji je propagirao da svatko treba da je slobodan da radi “ono što želi” (engl. “*to do their own thing*”) (Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 17).

<sup>879</sup> Ibid.

<sup>880</sup> Lusi Lipar (Lussi Lippard) i Džon Čendler (John Chandler) skovali su termin “dematerijalizacija umjetničkog objekta” još 1968. godine u istoimenom tekstu.

<sup>881</sup> “A limit in art is reached when an artist’s work comes as close possible to being nonart” (Ibid., 7).

<sup>882</sup> Na primjer, umjetnik Brus Nauman (Bruce Nauman) navodi da njegova interesovanja leže u “istraživanju mogućnosti onoga šta može biti umjetnost” (Bruce Nauman, “Entrance, Entrapment, Exit”, *Artforum*, Summer 1986 u Ibid., 81).

hegemoniji institucije umjetnosti – manifestaciji i refleksiji dominantnog poretka društvenih odnosa.<sup>883</sup> Težnja za “oslobođenjem” umjetnosti od dominantnih umjetničkih standarda i paradigmi, kao i težnja za “oslobođenjem” od umjetničkog tržišta – koje je u velikoj mjeri te paradigme uslovljavalo i sve direktnije prisvajalo, te pretvaralo u robu nekada subverzivne umjetničke strategije – uslovljavale su “eksploziju” onih umjetničkih “proizvoda” koji, kako se vjerovalo, nisu podlijegali tržišnoj logici kapitala.

Referirajući na radikalne postupke avangardi (iako u potpuno drugačijem ideološkom kontekstu postmoderne), ove umjetničke prakse smatraju kategoriju umjetničkog djela irelevantnom: kritičar Douglas Devis (Douglas Davis) ovu umjetnost naziva “postobjektnom”.<sup>884</sup> Košut (Joseph Kosuth) npr. smatra da su tradicionalni umjetnički postupci neadekvatni za problematizovanje društvene konstelacije druge polovine 20. vijeka, te u svom napadu na slikarstvo kao otjelovljenje tradicionalnih “jezika” umjetnosti, proklamuje:

Slikarstvo je moralo biti izbrisano, potisnuto, prebojano kako bi se mogla stvarati umjetnost.<sup>885</sup>

Proglas o “smrti slikarstva”,<sup>886</sup> nastavlja biti predmetom debata “svijeta umjetnosti” sve do “povratka” slikarstva na umjetničku scenu osamdesetih godina 20. vijeka, o čemu će biti riječi nešto kasnije.

Umjetnost postminimalizma i njen evropski “dvojniki” mogu se, u svojoj namjeri i formi,<sup>887</sup> smatrati “istinski kontrakulturalnim”<sup>888</sup> oblikom otpora hegemonom društvenom poretku: s obzirom na to da u formalnom smislu postaju sve “radikalnije”, a njihova kritička

---

<sup>883</sup> Prema: Ibid., 11–14.

<sup>884</sup> Davis, Douglas, “The Arts in America: Arts Without Limits”, u Ibid., 27.

<sup>885</sup> “Painting itself had to be erased, eclipsed, painted out in order to make art” (Joseph Kosuth “Joseph Kosuth on Ad Reinhardt” *Cover* u Ibid., 12).

<sup>886</sup> “Is painting dead?” (Ibid., 24.) Važno je, međutim, napomenuti da su neki umjetnici u potpunosti napuštali slikarstvo kao medij i kao praksu, dok su ga/je drugi transformisali i/ili kroz sam/u medij/praksu slikarstva sabotirali. Danijel Biran npr. svoje “slike” konceptualizuje kao beskonačnu seriju repeticija, čija je “konačna ambicija”, kako sam umjetnik navodi, “ukidanje kôda koji je do sada određivao umjetnost kao umjetnost u smislu njene produkcije i njenih institucija” (Daniel Buren, *Reboundings*, u Crimp, Douglas, “The End of Painting”, *October* Vol. 16, *Art World Follies*, (Spring 1981), 85). Krimp naglašava da su uprkos velikoj izlagačkoj eksponiranosti – Biran je izlagao u institucijama umjetnosti kao i izvan njih – Biranove slike uglavnom (za većinu) ostale “nevidljive”, što je svakako ironično svjedočanstvo o presudnoj ulozi etabliranog “kôda” u samoj percepciji umjetnosti (Prema: Ibid., 85). Također, određeni kritičari smatraju da su Biranova “političko-filozofska polazišta” provokativnija od samih slika (Smith, Roberta, “On Daniel Buren”, *Artforum*, Sept. 1973, 67).

<sup>887</sup> Kritičari poput Maksa Kozlofa (Max Kozloff) smatrali su da je postminimalna umjetnost “bizarni miks ikonoklazma i apsurdna ili perverzije” (Sandler, Irving, u *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 27).

<sup>888</sup> Ibid., 17.



djelatnost sve glasnija, može se reći da su ove umjetničke tendencije dovele avangardne strategije do ekstrema.<sup>889</sup> Međutim, proliferacija i multiplikacija ovih ekstremnih umjetničkih pozicija dovela je uskoro do društvene “indiferentnosti” prema šoku koji je ova umjetnost inicijalno izazivala: uskoro je “svijet umjetnosti” počeo podržavati, prihvatati, prisvajati, legitimizovati i institucionalizovati sve radikalne eksperimente, a umjetničko tržište komodifikovalo je čak i dematerijalizovane umjetničke “proizvode”. Percepcija postminimalizma kao “avangardnog”<sup>890</sup> umjetničkog djelovanja, početkom sedamdesetih godina nije više imala nikakvo utemeljenje, iako je postminimalizam zbog svojih vizualno provokativnih umjetničkih strategija, zadržao auru “radikalnosti”.<sup>891</sup> “Radikalni” eksperimenti umjetnika Evrope i Amerike – konceptualna umjetnost, *process art*, *earth art*, *body art* – sprovode se sada unutar i pod okriljem “svijeta umjetnosti”, koji ih je prisvojio u cilju širenja vlastite kulturalne, a time i društvene hegemonije (npr. izložbom *Information* Muzej moderne umjetnosti u Njujorku (MoMA) – “kulturalna ruka američkog imperijalizma”<sup>892</sup> – legitimizuje konceptualnu umjetnost 1970. godine).<sup>893</sup>

Ovo je trenutak kada postaje očito da niti jedna umjetnička praksa nije preekstremna da ne bi bila institucionalizovna i/ili komodifikovana, što svakako generiše i generalni sentiment nepovjerenja u efektivnost avangardnih strategija: one ne samo da su tokom sedamdesetih kooptirane od strane “svijeta umjetnosti”, već je porast velikih muzejskih retrospektivnih izložbi širom zapadnog svijeta (Njemačka, Francuska, Engleska, SAD) upućivala na to da su “avangardne tendencije” – anti-tradicionalizam, anti-elitizam – postale integralni dio institucionalizovane zapadne umjetničke “tradicije”.<sup>894</sup>

Tokom vremena, distancirani kritički stav umjetnosti prema postindustrijskom društvu potrošačkog konzumerizma i medijskog spektakla postaje sve naglašeniji. “Postavangardna” faza postmodernizma obilježena je povezivanjem umjetnosti i teorije:<sup>895</sup> dolazi do disperzije umjetničkih aspiracija, a kritički potencijal umjetnosti ogleda se u tekstualnom uodnošavanju sa njenim kulturalnim, društvenim, istorijskim i političkim kontekstom. Umjetnost kao

---

<sup>889</sup> Trebalo bi podsjetiti da Ransijer naglašava da je postmoderna u potpunosti usvojila subverzivne (kritičke) strategije modernizma, odnosno, da nije došlo do prelaska moderne u postmodernu paradigmu kritičke umjetnosti (vidjeti str. 108).

<sup>890</sup> Pojam avangarda upotrebljen je ovdje u svom generalnom značenju.

<sup>891</sup> Ovo se prije svega odnosi na upotrebu nekonvencionalnih materijala – “siromašnih” (engl. “*poor*”) poput filca i lateksa – umjetničkog potenciranja procesa, koncepta, “materijalnosti” (engl. “*matter*”) na uštrb definisane forme/objekta, te na integraciju umjetnosti i okruženja (Prema: Ibid., 26).

<sup>892</sup> Ibid., 15.

<sup>893</sup> Prema: Ibid., 7–18, 27.

<sup>894</sup> Prema: Huysen, Andreas, “The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s”, op. cit. 23–24.

<sup>895</sup> Prema: Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, op. cit. 225–226.

teorijski utemeljen tekst zauzima kritički odnos sa svijetom koji je okružuje, ali taj odnos više nije emancipacijski projektivan.

### 3.2 “Povratak slike”

Postepeni povratak slikarstva u drugoj polovini sedamdesetih godina 20. vijeka (nova apstrakcija, dekorativno slikarstvo) anticipira povratak tradicionalnih sistema reprezentacije.<sup>896</sup> Revitalizacija slikarstva smatrala se reakcijom na američki minimalizam i postminimalizam, talijansku arte povera, njemački fluksus – umjetnost koja je, iako velikim dijelom institucionalizovana, i dalje nosila kontrakulturalne i antiinstitucionalne konotacije.

Početak osamdesetih godina u centar pažnje internacionalnog “svijeta umjetnosti” dolaze novo talijansko slikarstvo – koje je Akile Bonito Oliva (Achille Bonito Oliva) imenovao 1979. transavangarda (tal. *transavanguardia*) – i novo njemačko slikarstvo – njemački neoekspresionisti koji su se, kroz institucionalnu podršku, etablirali kao legitimni nasljednici istorijskog ekspresionizma (*Die Brücke, Der Blaue Reiter*) – a koji se pozicioniraju kao kontrateža novom američkom slikarstvu – prvo fenomenu *New Image Painting*, a potom američkim “ekspresionistima”, koji su okarakterisani kao začetnici američke slikarske “renesanse”.<sup>897</sup>

Ove “nove” tendencije uskoro postaju paradigmatički model povratka slikarstva: neoekspresionizam se smatra vrhuncem ovog povratka. Važno je napomenuti da su napadi na slikarsku “ekspanziju” kulminirali upravo sa neoekspresionizmom: za kritičare (poput npr. autora koji su pisali za publikaciju *October* (1976)) neoekspresionizam je bio otjelovljenje konzervativne ideologije koja je, zagovaranjem slikarstva, zapravo zagovarala povratak konzervativnih (tradicionalnih) vrijednosti.<sup>898</sup>

Iako su mnogi slikari novog ekspresionizma/neoekspresionizma u svojoj prošlosti zdušno odbacivali slikarstvo kao reakcionarno i inherentno buržoasko, osamdesetih godina

---

<sup>896</sup> Povratak slikarstva u ovom kontekstu podrazumijeva anticipaciju povratka diskursa koji slikarstvo smatraju “humanističkom”, a time i superiornom, umjetničkom disciplinom/praksom.

<sup>897</sup> Prema: Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 222.

<sup>898</sup> Interesantno je napomenuti da je npr. Hilton Krejmer (Hilton Kramer) – bivši umjetnički kritičar novina *New York Times* i tada novi urednik časopisa *New Criterion*, te jedan od najglasnijih zagovarača povratka slikarstva, odnosno, “visoke kulture” – bio antikomunista i neokonzervativac, koji je uzroke “propasti” američke kulture pronalazio u kontrakulturalnim pokretima šezdesetih. Časopis *New Criterion*, finansiran od strane uticajne konzervativne fondacije, već nakon dvije godine postojanja prepoznat je kao najuticajnije intelektualno glasilo Reganove administracije za pitanja kulturalnih politika (Prema: Crimp, Douglas, “The Art of Exhibition”, *October* Vol. 30 (Autumn, 1984), 63).

oni zastupaju tezu da jedino slikarstvo ima potencijal da u umjetnost uvede “svjež humanistički sadržaj” (engl. “*fresh humanist content*”).<sup>899</sup> Jezik neoekspresionizma smatran je “multidimenzionalnim” i sofisticiranim, prije svega zbog svoje tendencije da u sebe inkorporiše (da citira, da aproprira) kako oblike masovne kulture, tako i umjetničko-istorijske reference. Istoričari i kritičari umjetnosti entuzijastično su isticali neoekspresionističku smjelost, individualnost, te “hrabrost” da slikarskim jezikom nesputano iskažu svoje fantazije i strahove: u kulturalnom kontekstu u kojem je dominirala postobjektna paradigma – prema nekim autorima uveliko istrošena i iscrpljena<sup>900</sup> – neoekspresionisti su se “vratili” korijenima i nekontrolisanoj individualnoj kreativnosti koja generiše *auratične*<sup>901</sup> objekte. Odnosno, prema riječima apologetskih kritičara, vratili su umjetnosti “senzualnost i emotivnu dimenziju”:

Umjetnici žude da se ponovno povežu sa osjećanjem...Postoji pritisak da se ponovo uspostavi kontakt – bilo sa materijalima, ili s herojskim mogućnostima slikarstva, ili sa mitom o umjetniku-stvaraocu; kontakt koji tokom dvadeset čudnih godina ironije i intelektualne distance u umjetnosti leži uspavan.<sup>902</sup>

Činjenica da je neoekspresionizam bio internacionalni fenomen, kao i činjenica da se određeni broj postminimalista “vratilo” tradicionalnim medijima (i prije svega figuraciji), poslužila je njegovim zagovornicima da propagiraju ideju o globalnoj “gladi za slikarstvom” (engl. “*hunger for painting*”).<sup>903</sup> Iz perspektive “svijeta umjetnosti”, povezivanje američkih i evropskih umjetnika garantovalo je trenutni uspjeh i privlačilo društvenu i ekonomsku pažnju.

Interesantno je spomenuti da je neposredno prije Prvog svjetskog rata došlo do prvog velikog “sloma modernističkog idioma” u slikarstvu 20. vijeka: do odbacivanja kritičkih ideja kubizma i futurizma od strane istih onih umjetnika koji su ih inicirali. Među prvima koji su zagovarali povratak tradicionalnih vrijednosti u slikarstvu (tradicionalnih sistema reprezentacije) bili su istaknuti umjetnici.<sup>904</sup> Pikaso (Pablo Picasso), Deren (André Derain),

---

<sup>899</sup> Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 281.

<sup>900</sup> Prema: Rosenthal, Norman, interview, u *Ibid.*, 281.

<sup>901</sup> U ovom kontekstu terminom *auratično* referiram na Benjaminov koncept *aure*.

<sup>902</sup> “Artists are desperate to reconnect with feeling...There is a compulsion to make contact – whether with materials, or with the heroic possibilities of painting, or with the myth of the artist-creator, dormant during twenty-odd years of irony and intellectual distance in art” (Larson, Key, “Art: Pressure Points”, u *Ibid.*, 223).

<sup>903</sup> Kramer, Hilton u *Ibid.*, 223.

<sup>904</sup> Revolucionarne ideje koje su inicirali, a sada odbacivali, preuzimale su i razvijale mlade generacije umjetnika u znatno drugačijim kontekstualnim okolnostima koje su pružale nešto bolje istorijske, socijalne i političke mogućnosti da se razruše buržoaske kulturalne paradigme. Ovo se posebno odnosi na Dišana u Americi i Maljeviča i konstruktiviste u Rusiji (Prema: Buchloh, Benjamin H. D., “Figures of Authority, Ciphers

Kara (Carlo Carrà) i Severini (Gino Severini). Njihova “konverzija” se manifestovala kroz “obnovljeno” uvažavanje kulturalne tradicije – koju su ovi umjetnici do tad vatreno negirali – idealizaciju starih majstora i “vanvremenskih” umjetničkih vrijednosti, te povratak na jezik tradicionalne reprezentacije. Nekadašnji kubisti i futuristi odbacuju piktoralnu fragmentaciju i nemimetičke znakove, te tehnike (poput kolaža), procedure i strategije kojima se nametalo simultano prisustvo, interakcija i “suočavanje” različitih materijala unutar estetskog konteksta slike<sup>905</sup> i koji su dvodimenzionalnu piktoralnu površinu uodnošavali sa širim socijalnim, istorijskim i političkim okolnostima. “Novi” slikarski jezik koji razvijaju – sačinjen od istorijskih elemenata “otrgnutih” iz originalnog konteksta i lišenih originalne simboličke funkcije – “prepoznat” je kao stil koji, s jedne strane, ostvaruje funkciju robe na tržištu (engl. “comodity”), a s druge, opravdava i potvrđuje diskurzivni poredak u kojem egzistira. Ovo je podrazumijevalo stilski i istorijski eklekticizam s ciljem stvaranja dojma (“oživljavanja”) klasične ravnoteže/harmonije – fundamentalnih odrednica “univerzalnosti” – i povratka “korigenima”. Stvaranje autoritativnog mita novog klasicizma, kako Buhloh navodi, nagovještava zahtjeve za povratkom na iskonske i “vječne” organizacione sisteme i zakone (puput zakona plemena, autoriteta Oca-poglavara-učitelja i sl.). Umjetničke eksperimente kojima su ovi autori nekada preispitali kulturalne kodekse umjetnosti buržoaskog društva tako zamijenjuje revitalizovani autoritet kulturalne tradicije. Novoizgrađeni mit novog klasicizma izgrađuje se u odnosu na strukturalne sisteme i zakonitosti prošlosti koje se kroz njega [mit] transponiraju u posve drugačije društveno-istorijsko-političke okolnosti. Koncept umjetnika-majstora-demijurga, kao neprikosnovenog autoriteta unutar autonomne sfere umjetnosti koji (pre)poznaje tradicionalne umjetničke vrijednosti, jeste koncept kojim se regeneriše ekskluzivitet kulturalne sfere – “autonomne” sfere društvenih odnosa.<sup>906</sup>

Referirajući na istorijski ekspresionizam, neoekspresionisti su referirali na neposredni, nesputani i instinktivni pristup umjetničkom mediju – na ekspresiju umjetnikovog sopstva. Međutim, oni nisu u potpunosti kopirali strategije i ciljeve istorijskog ekspresionizma: svjesni novih uslova i okolnosti vremena “svoj” su “ekspresionizam” prilagodili novom kontekstu visokog kapitalizma (i prije svega “svijetu umjetnosti”). Tako se neoekspresionisti ne

---

of Regression: Notes on the Return of Representation” u Brian Wallis (ed), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984, 110–115).

<sup>905</sup> Na primjer suočavanje materijalnih aspekata boje, nemimetičkih piktoralnih znakova i heterogenih kolažiranih elemenata koji su upućivali na socijalni i politički kontekst izvan granica estetske sfere.

<sup>906</sup> Ibid.

pozivaju isključivo na vizualne znakove ekspresionizma, već referentni materijal pronalaze u širem umjetničko-istorijskom i društvenom kontekstu, posvećujući posebnu pažnju vlastitom nacionalnom naslijeđu. Iako je revitalizacija slikarstva u Evropi i u Americi bila simultana, ona se dešavala u okviru nacionalnih okvira i u odnosu na partikularno nacionalno naslijeđe – nacionalne “korijene” umjetnika. Povrh toga, diskursi (o) evropskoj umjetnosti razvijali su još tokom druge polovine sedamdesetih određene stereotipe koji su imali za cilj da jasno diferenciraju evropsku od američke umjetničke proizvodnje. Za razliku od evropske, američka je umjetnost uvijek bila percipirana kao formalistička, te “nikada nije referirala na neku sveobuhvatniju i grandiozniju istorijsku viziju života”.<sup>907</sup> Prema Olivi, evropska umjetnosti duboko je utemeljena u svojoj dugoj istoriji, pogotovo istoriji ranih evropskih avangardi. Također, evropski umjetnici su uvijek bili kritični prema društvu i voljni da ga transformišu, što je njihove prakse svakako činilo inherentno socio-politički angažovanim: evropska umjetnost, imala je, prema Olivinom viđenju, “širu” socijalnu ulogu – ulogu “socijalne transformacije”.<sup>908</sup> Reflektujući svoju razvijenu tehnologiju, američka umjetnost je, pak, uvijek bila tehnološki, a ne politički orijentisana: promovisala je “razvoj” umjetnosti kao umjetnosti i nije preispitivala njenu socijalnu ulogu, te je u svom razvoju bila “podložna” uticajima masovnih medija i konzumerizma. Prema Olivinoj percepciji, američka umjetnost podržavala je, dakle, hegemoni kapitalistički poredak i američku globalnu dominaciju.<sup>909</sup> američku je umjetnost promovisalo agresivno američko umjetničko tržište, koje je “pokorilo” svijet i “podložilo” ga neutemeljenoj, ekonomski uslovljenoj impresiji o superiornom kvalitetu američke umjetnosti.<sup>910</sup>

U kontekstu nove evropske i američke društveno-ekonomske paradigme, slikarstvo je bilo najprikladniji medij za kulturalni povratak (nacionalnoj) tradiciji. U ovom kontekstu, pozicija kao i sama “priroda” slikarstva bila je politizovana od samog početka njegove revitalizacije: ono je postalo bojno polje evropskog i američkog nacionalizma i bitke za kulturalnu hegemoniju. Evropski mit o evropskoj umjetnosti kao radikalno drugačijoj od američke – koja je bila otjelovljenje (američkog) “nehumanog” društva spektakla i “preokupirana”

---

<sup>907</sup> “...[American art] never intended to refer to any general more enlarged and historical vision of life” (Oliva, Bonito Achille u Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 283).

<sup>908</sup> Prema Olivi, paradigmatka figura socijalno “osviještene” evropske umjetnosti bio je Jozef Bojs.

<sup>909</sup> Prema: Oliva, Bonito Achille, *Europe/America: The Different Avant-gardes*, u Ibid., 282–283, 316; Vorhol (Andy Worhol) je za Olivu, bio oličenje amerikanizma i njegove hladne kapitalističke racionalnosti. Oliva je, međutim, “zaboravljao” Vorholov enormno kritičan stav naspram hegemonog poretka društvenih odnosa u kojem je živio.

<sup>910</sup> Bonito Oliva svakako nije bio jedini zagovornik “otpora” hegemoniji američke umjetnosti. Treba, također, spomenuti kritičare Pijera Restanija (Pierre Restanny), Johanesa Gahnanga (Johannes Gachnang) i Rudija Fuhsa (Rudi Fuchs) (Prema: Ibid. 283–284).

konzumerizmom, masovnom kulturom i tehnikama masovne reprodukcije/masovnim medijima – podržavao je percepciju o raznolikosti evropskog kulturalnog naslijeđa. Na ovaj način (p)održavao se mit o dva kontrastna društva: američkom društvu konzumerizma i spektakla i evropskom društvu humanizma.<sup>911</sup> “Potreba” Evrope da ponovo uspostavi hegemoniju evropske kulture i umjetnosti, te osigura institucionalnu i tržišnu strukturu koja bi je (p)održavala, manifestovala se kao ponovno “buđenje” kulturalnih identiteta određenih bogatim nacionalnim tradicijama: njemački neoekspresionisti su, tako, inspiraciju tražili u njemačkom romantizmu i ekspresionizmu, a talijanska transavangarda u talijanskim slikarima dvadesetih i tridesetih godina 20. vijeka. Također, odbacujući modernističku težnju za progresom, “novi” evropski slikari referirali su na predratnu figuraciju, rehabilitujući upravo one umjetnike koji su tridesetih godina 20. vijeka i sami odbacili modernističku vjeru u progres – a time i vjeru u kulturalne “novine” – i vratili se tradicionalnim vrijednostima (Pikabija/Francis Picabia, de Kiriko/Giorgio de Chirico, Pikaso, Bekman/Max Beckmann).<sup>912</sup> Međutim, snažan sentiment “pronalaženja” vlastitog identiteta utemeljnog u vlastitoj kulturalnoj (nacionalnoj) tradiciji bio je prisutan i sa američke “strane”. Godine modernističkog internacionalizma bile su završene,<sup>913</sup> te u prvi plan dolaze nacionalne i regionalne različitosti.<sup>914</sup>

U katalogu izložbe *American Painting: The Eighties* (1979)<sup>915</sup> koja inauguriše povratak američkog slikarstva, kustosica Barbara Rouz (Barbara Rose) proklamuje da je “herojska” generacija slikara koji su “preživjeli” eru šezdesetih i sedamdesetih godina – eru koju karakteriše “evidentna dezintegracija morala, socijalna demoralizacija i nestanak vjere u autoritet i tradiciju”<sup>916</sup> i u kojoj je umjetnost postojala isključivo kao serija samodestruktivnih impulsa i političkih nastojanja – zadržala, uprkos svega, “vjeru u kvalitet i vrijednosti, vjeru u umjetnost kao oblik transcendencije, ovozemaljsku inkarnaciju ideala”.<sup>917</sup> Rouz smatra da je:

---

<sup>911</sup> Prema: Ganchnang, Johannes, “German Paintings: Manifestos of a New Self-Confidence”; Fuchs, Rudy, *Documenta 7*, u *Ibid.*, 283–284.

<sup>912</sup> Autori poput Pikabije, de Kirika, Pikasa, Bekmana su svojim povratkom tradicionalnim sistemima reprezentacije (figurativnom slikarstvu), negirali sve modernističke principe, te manifestovali svoj rastući ideološki konzervativizam i probuđeni nacionalističko-patriotski mentalitet (Prema: Buchloh, Benjamin H. D., “Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation”, op. cit. 107–119).

<sup>913</sup> Prema: Politi, Giancarlo u Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 224.

<sup>914</sup> Prema: *Ibid.*, 283–287.

<sup>915</sup> Izložba je predstavljala pregled slikarske apstrakcije visokog modernizma, deset godina nakon njegovog “pada”.

<sup>916</sup> Rose, Barbara, *American Painting: The Eighties*, u Crimp, Douglas, “The End of Painting”, op. cit. 73.

<sup>917</sup> “...[these painters] were maintaining a conviction in quality and values, a belief in art as a mode of transcendence, a wordly incarnation of the ideal” (*Ibid.*).

(...) slikarstvo transcendentna visoka umjetnost, glavna umjetnost, univerzalnog nikako lokalnog značaja.

...samo (je) slikarstvo istinski liberalno u smislu slobode.

[slikarstvo je] izražajna ljudska aktivnost...naša jedina trenutna nada za očuvanje visoke umjetnosti.

[slikarstvo je] proizvod isključivo individualne mašte, nikako ogledalo efemernog vanjskog svijeta objektivne stvarnosti.

...iluzija...je suština slikarstva.

Ne inovacija već originalnost, individualnost i sinteza obilježja su kvalitete u umjetnosti danas, kao što je to oduvijek i bilo.<sup>918</sup>

Ovi navodi, izrečeni 1979. godine, imaju mnogostruke implikacije. Kao prvo, povratak slikarstva ovdje svakako podrazumijeva i povratak “esencije (u) umjetnost/i” (engl. “*essence of art*”),<sup>919</sup> kao univerzalno važeće premise, što svakako implicira i povratak metafizičkog poretka baziranog na binarnim opozicijama (poput npr. termina unutrašnjost/spoljašnjost ili esencija/reprezentacija, original/kopija, centar/margina, itd.). Nadalje, slikarstvo kao inherentno individualistička ekspresivna djelatnost, otjelovljavalo je “inherentnu” ljudsku potrebu za samoizražavanjem: autorove unutrašnje pobude nalazile su svoju savršenu manifestaciju u ekspresivnim, nesputanim pokretima i nanosima boje, te su neoekspresionizmi bili logičan korak u revitalizaciji esencijalno humanističkog slikarstva. “Humanistička estetika” (engl. “*humanist aesthetics*”),<sup>920</sup> po riječima Klare Vejergraf (Clara Weyergraf), postavlja “čovjeka za središte estetskog iskustva, povod za umjetničko stvaranje, podtekst njegovog značenja i kontekst njegove recepcije”.<sup>921</sup> pretpostavlja, dakle, neupitnost umjetnikove individualnosti (kreativnosti) i autonomije njegove prakse.<sup>922</sup> Međutim, kritičari navode da su “univerzalnost” humanističkih paradigmi, kao i “univerzalnost” estetskog iskustva, diskurzivne (a time i fiktivne) konstrukcije; jednako fiktivne su i generalno prihvaćene premise o aistorijskoj publici ili “univerzalnoj” prirodi reprezentacija – kroz koje,

---

<sup>918</sup> “(...) painting [is] a transcendental high art, a major art, and an art of universal as oposed to topical significance.

...only painting [is] a genuinely liberal, in a sence of free.

[painting is] an expressive human activity...our only present hope for preserving high art.

[painting] is the product exclusively of the individual imagination rather than a mirror of the ephemeral external world of objective reality.

...llusion...is the essence of painting.

Not innovation, but originality, individuality and synthesis are the marks of quality in art today, as they always have been” (Ibid., 74).

<sup>919</sup> Owens, Craig, “Honor, Power and the Love of Women”, op. cit. 149.

<sup>920</sup> Weyergraf, Clara, “The Holly Alliance: Populism and Feminism”, *October 16* (Spring 1991), 23.

<sup>921</sup> “[Humanist aesthetics] appeals to ‘man’ as the center of the aesthetic experience, as the pretext of the art’s making, the subtext of its meaning, the context of its reception” (Ibid.).

<sup>922</sup> Prema: Buchloh, Benjamin H. D., “Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas”, *October 22* (Autumn, 1982), 109.

zapravo, sami konstruišemo stvarnost koja nas okružuje – ili “transcendentalnoj istini” koju je, posredstvom autora-demijurga kao ultimativnog izvora umjetničkog djela, moguće spoznati kroz umjetnost. Umjetnost nije “vanvremenska manifestacija ljudskog duha, već proizvod specifičnog skupa vremenskih i lokalnih društvenih i političkih okolnosti”,<sup>923</sup> navode Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) i Anet Mičelson (Annette Michelson). Ipak, zagovornici “humanističke estetike” koja počiva, kako naglašava Vejergraf, na “temeljno diskreditovanom humanizmu”,<sup>924</sup> ignorišu činjenicu da su ideje o humanizmu slikarstva ili humanizmu umjetnosti politički “iskazi” *par excellence*.

Povratak slikarstva pretpostavljao je, dakle, i povratak ideja o autentičnosti i jedinstvenosti umjetničkog djela – ideje o njegovoj jedinstvenoj *auri* – koju su mediji mehaničke reprodukcije, dominirajući tokom šezdesetih i sedamdesetih, u potpunosti potisnuli. Autentičnost djela garantovala je “prisustvo” autora kao ultimativnog izvora te autentičnosti, što je ujedno podrazumijevalo i povratak logocentričnog diskursa (koji, kao što je navedeno, autora smatra ultimativnim “izvorom” značenja): autorovo “prisustvo” manifestovalo se putem njegove “prepoznatljive” izražajnosti (koja je, međutim, ipak označavala njegovu “posredovanu prisutnost” – “prisustvo” autora signalizuju njegovi posrednici, njegovi *indeksirani znakovi*, npr. ekspresivni potezi njegovog kista).<sup>925</sup> Prema humanističkoj perspektivi, umjetnost tako “zauzima” autonomnu, aistorijsku poziciju, a umjetnik postaje “posljednji djelatnik jasno određenog individualiteta” (engl. “*the last practitioner of distinct individuality*”),<sup>926</sup> što je, zapravo, pokušaj oživljavanja “hegemonije ezoterične, elitističke modernističke “visoke” kulture”<sup>927</sup> u trenutku kada je njen konceptualni okvir već decenijama bio predmet osporavanja različitih umjetničkih i teorijskih praksi. Tako, Kraus i Mičelson smatraju da su “pokušaji da se...u središte ponovno postavi srušena statua Umjetnika, simptomi želje da se preokrene istorija”.<sup>928</sup>

Unutar ovih reakcionarnih konceptualnih (ideoloških) premisa, slika “prestaje” biti istorijski određen sistem reprezentacije određenog poretka odnosa moć/znanja – dakle, manifestacija

---

<sup>923</sup> “Art is not a timeless manifestation of human spirit, but the product of a specific set of temporal and topical social and political conditions” (Krauss, Rosalind & Michelson, Annette, “Editorial”, *October* Vol.10 u Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 351).

<sup>924</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>925</sup> Prema: Foster, Hal, “The Expressive Fallacy”, *Art in America*, Jan. 1983, 80.

<sup>926</sup> R. H. Fuchs, catalogue preface in *Documenta 7*, u Buchloh, Benjamin H. D., “Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas”, op. cit. 104.

<sup>927</sup> *Ibid.*

<sup>928</sup> “Attempts to...reerect the toppled statue of the Artist at the center are, in fact, symptomatic of a desire to reverse history” (Krauss, Rosalind & Michelson, Annette, “Editorial”, *October* Vol.10 u Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 351).



određenih društveno-istorijskih uslova – i (ponovo) “postaje” aktualizacija vanhistorijskog “čovječanskog”: same esencije ljudskog postojanja.<sup>929</sup>

Proglašavajući slikarstvo inherentno humanističkim,<sup>930</sup> Rouz diskredituje sva umjetničko-politička djelovanja šezdesetih i sedamdesetih koja su, demistifikujući slikarstvo kao hegemoni oblik kulturalne produkcije, demistifikovala i njegove ideološke premise. Izložbom *American Painting: The Eighties*, ona je demonstrirala da je, s dolaskom osamdesetih, “vjera” u slikarstvo u potpunosti restaurirana: slikarstvo, koje je bilo diskreditovano čak i unutar institucionalnog konteksta sredinom sedamdesetih, već pet godina kasnije u potpunosti je reetablirano na umjetničkoj sceni.<sup>931</sup> Do kraja osamdesetih pitanje “legitimnosti” povratka slikarstva prestalo je okupirati “svijet umjetnosti” (osim, možda kritičare *Oktobra*); početkom devedesetih prihvaćeno je kao samo još jedna od mogućih umjetničkih “opcija”, validna (tada već ideološki “neopterećena”) umjetnička praksa.

Daglas Krimp (Douglas Crimp) retoriku slikarskih apologeta naziva reakcionarnom. Odgovore na ključna pitanja: Zašto slikarstvo u osamdesetim? i Koja je njegova uloga ili namjena?,<sup>932</sup> pronalazi u politikama diskursa (o) umjetnosti<sup>933</sup> koje njene [umjetničke] funkcije i značenja pokušavaju redefinisati isključivo kao estetske i u potpunosti zanemaruju socijalno-politički značaj diskursa koji su inaugurisani od strane alternativnih umjetničkih praksi.<sup>934</sup> Krimp primjećuje:

Za Rozenbluma i Krejmera, za Rozentala i Joakimidesa, kao i za Fuhsa, politika je ono što umjetnost mora zaniijekati. Za njih, umjetnost je nježna i diskretna, ona je samostalna, i postoji u kuli od slonovače. Umjetnost je, konačno, samo stvar ukusa. Ovom poduhvatu politika je prijatna. Ali šta je s njihovom politikom?...Zar ne prepoznajemo politiku koja redukuje raspravu o represiji i oslobođenju na pitanja stila? Nije li to, sigurno, politika koja želi ograničiti umjetnost na područje čiste estetike?<sup>935</sup>

---

<sup>929</sup> Prema: Crimp, Douglas, “The End of Painting”, op. cit. 77.

<sup>930</sup> “Painting is, above all, human” (Rose, Barbara, *American Painting: The Eighties*, u Ibid., 75).

<sup>931</sup> Prema: Ibid., 73–74.

<sup>932</sup> Prema: Ibid.

<sup>933</sup> Ove politike evidentne su u pisanjima slikarstvu naklonjenih kritičara, poput npr. Barbare Rouz, Hiltona Krejmera, Rudija Fuhsa, Hristosa Joakimidesa/Christos M. Joachimides itd., koji umjetnička dostignuća šezdesetih i sedamdesetih omalovažavaju, nazivajući ih “apstraktnim, geometrijskim intelektualizmima” (Crimp, Douglas, “The Art of Exhibition”, op. cit. 62).

<sup>934</sup> Prema: Ibid., 62–63.

<sup>935</sup> “For Rosenblum and Kramer, for Rosenthal and Joachimides, and for Fuchs, politics is what art must deny. For them art is gentle and discreet, it is autonomous, and it exists in an ivory tower. Art is, after all, only a matter of taste. To this endeavor politics is a threat. But what of their politics?...Can we not recognize politics that would limit a discussion of repression and liberation to matters of style? Is it not, assuredly, a politics that wants to confine art to a pure realm of the aesthetic?” (Ibid., 63).

Krimp zaključuje da, zagovarajući povratak “moralnih vrijednosti” i “kritičkih standarda” u umjetnost, ove politike, zapravo, zagovaraju marginalizaciju svih oni kulturalnih i umjetničkih praksi koje se kritički odnose naspram konzervativnih (desnih) političkih ciljeva – što, između ostalog, uključuje i destabilizaciju politika države blagostanja (engl. *welfare state*), te uvođenje neoliberalnog tržišnog modela u sve sfere društvenosti. Interesi neokonzervativne, neoliberalne političke (i društvene) elite, “sakriveni” su iza retorike koja zagovara bezinteresni, “autonomni” status umjetnosti, čiji je jedini interes održavanje “estetskih” (a time i neokonzervativnih) vrijednosti. Za kritičare, poput Krejmera, kritičke umjetničke prakse, ne samo da ne mogu zadovoljavati visoke estetske standarde, već negiraju i samo “estetsko”. Pozicija koju zagovaraju zasniva se na anuliranju svake potencijalne veze između (kritičke) umjetnosti i radikalnih (lijevih) političkih opcija, te promociji visokomodernističkih paradigmi. Važno je napomenuti da ova “struja” kritičara, također, negira i svaku vezu između istorijskih avangardi i političkog djelovanja, te istoriju modernizma prezentuje kao kontinuirani, isključivo estetski progres.<sup>936</sup>

Teza o dugoj, neprekinutoj liniji razvoja slikarske “esencije” – “Od Altamire do Poloka”<sup>937</sup> sažima ideju o inherentno ljudskom porivu za stvaranje slika – jeste ideja koja se javlja u sklopu diskursa (o) umjetnosti buržoaskog društva: ona pretpostavlja umjetnost – čija je ultimativna manifestacija slika – kao autonomnu ljudsku djelatnost izoliranu od “kontaminacija” životne prakse. Ova ideja, stoga, pretpostavlja inherentnu nepromjenjivost esencije slikarstva, koja od Altamire pa do danas, ostaje ista, iako se mijenjaju njene manifestacije (okarakterisane unutar diskursa istorije umjetnosti kao stilovi).<sup>938</sup> Također, ponovno uspostavljanje primata slike značilo je i ponovno uspostavljanje hegemonije muzeja kao generatora određenih diskursa (o) umjetnosti.<sup>939</sup> razvoj slikarstva, pogotovo štafelajnog slikarstva, vezano je za period razvoja buržoaske demokratije, za razvoj privatnih kolekcija i muzeja,<sup>940</sup> koji (p)održavaju aureatski status “visoke” umjetnosti, a time i instituciju umjetnosti kao autonomnu sferu društvenog.<sup>941</sup> Ovens navodi da su upravo politike muzeja

---

<sup>936</sup> Prema: Ibid., 63–66.

<sup>937</sup> “‘From Altamira to Pollock’: that phrase encapsulates the argument that man has always had the impulse to create paintings; how, then, can it even be thinkable that he could stop in 1965?” (Crimp, Douglas, “The End of Painting”, op. cit. 80).

<sup>938</sup> Stoga, prema Krimpu, mejnstrim istorija umjetnosti redukuje slikarstvo na sukcesivnu promjenu stilova: istorijskih, nacionalnih, individualnih (Prema: Ibid., 81).

<sup>939</sup> Prema: Buchloh, Benjamin H. D., “Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas”, op. cit. 109; Crimp, Douglas, “Pictures”, op. cit. 87.

<sup>940</sup> Prema: Rubin, William u Crimp, Douglas, “The Art of Exhibition”, op. cit. 75.

<sup>941</sup> Ovens ove navode potkrepljuje analizom politika nekoliko, u “svijetu umjetnosti” značajnih, muzejskih izložbi koje su otjelovljavale gorespomenutu paradigmu poput: *A New Spirit in Painting* (1981), Tate, London kustosi: Norman Rosenthal, Christos Joachimides, Nicolas Serota; *Dokumenta 7* (1982), Museum Fridericianum

sistematski pokušavale prikriti “prekide” koje su unutar, kako to nazivaju, “čisto estetskog razvoja”, inicirale avangarde: avangarde su, prije svega, “razotkrivale” funkcije i efekte institucije umjetnosti (i institucionalizacije umjetnosti) buržoaskog društva, a potom i rekonceptualizovale umjetnost kao dio nove i drugačije životne prakse. Istorijske avangarde su, vrijedi napomenuti, negirale postojeću buržoasku instituciju umjetnosti, te težile stvaranju novih oblika umjetnosti koji djeluju u domenu produkcije socijalnih odnosa/nove životne prakse. Negacija buržoaske umjetnosti, podrazumijevala je i negaciju autoriteta muzejske institucije koja, po tradiciji, separira estetske i političke diskurse.<sup>942</sup> Podržavajući ovu muzejsku praksu Hilton Krejmer potvrđuje i njenu istorijsku faktualnost:

[Avangarde] su, također, bile radikalne, ili su barem u to vrijeme mislile da jesu i u svojim socijalnim implikacijama. U Bauhausu u Njemačkoj i u vijećima ruske avangarde u prvim godinama revolucije, ideje šta je umjetnost ili šta umjetnost treba biti mijenjale su se pod uticajem snažne utopijske ideologije. Kao rezultat, granica razdvajanja lijepih od industrijskih umjetnosti je, ako ne potpuno napuštena, onda barem destabilizovana i dovedena u pitanje. Od tada, posmatrano iz takve radikalne perspektive, dakle, nije trebalo da bude estetskih hijerarhija...muzej [MoMA prim. aut.] je od svojih najranijih dana imao viziju da izvrši obimnu sintezu modernističke estetike i tehnologije industrijalizma. Stoga je jedan od ciljeva muzejske estetske misije...bio da...paradoksalno...uzdigne fotografiju i film u sferu lijepih umjetnosti...Estetika koja je vodila porijeklo iz Bauhauusa i drugih avangardnih skupina je odvojena od svoje društvene ideologije i pretvorena u vladajući okus kulturalnog tržišta.<sup>943</sup>

---

Kassel, kustos: Rudi Fuchs; *Zeitgeis* (1982), Kunstgewerbemuseum, Berlin, kustosi: Norman Rosenthal i Christos Joachimides; *An International Survey of Recent Painting Sculpture* (1984), MoMA, kustos: Kynaston McShine (koji je kurirao i izložbu *Information*, koja je 1970. godine institucionalizovala konceptualnu umjetnost)(Prema: Ibid., 49–81).

<sup>942</sup> U ovom konkretnom slučaju Ovens referira na politiku Muzeja moderne umjetnosti (MoMA) koji je, između ostalih, osnovao i Alfred Bar (Alfred Barr), jedan od “očeva” američkog modernizma (Buchloh, Benjamin u Ibid., 67). Bar je 1927. želio internacionalnu avangardu “vesti” u SAD. Prema Buhlohu, MoMA je američkoj publici predstavila istoriju moderne umjetnosti, bez da je ikad artikulisala stvarne (dakle, radikalno političke) aspiracije istorijske avangarde. Osnovni zadatak ove muzejske institucije je omogućavanje direktnog estetskog iskustva kao efekta interakcije “velikih dijela umjetnosti” i publike, nikako preispitivanje stvarnih društveno-istorijskih okolnosti u kojima su djela nastala (Prema: Ibid., 67–71).

<sup>943</sup> “They were radical, or at least were thought to be at the time, in their social implications as well. At the Bauhaus in Germany and in the councils of the Russian avant-garde in the early years of the Revolution, the very conception of what art was or should be was altered under the influence of a powerful Utopian ideology. As a result, the boundary separating fine art from industrial art was, if not completely abandoned by everyone concerned, at least very much questioned and undermined. Henceforth, from this radical perspective, there were to be no aesthetic hierarchies...the museum's outlook from its earliest days was a vision that attempted to effect a kind of grand synthesis of modernist aestheticism and the technology of industrialism. It therefore became part of the museum's aesthetic mission to...paradoxically...elevate photography and film to the realm of fine art... The aesthetic that originated at the Bauhaus and other avant-garde groups has been stripped of its social ideology and turned into the reigning taste of the cultural marketplace” (Kramer, Hilton, “MOMA reopened: The Museum of Modern Art in the postmodern era”, *The New Criterion*, August, 1984, <<http://www.newcriterion.com/articles.cfm/MOMA-reopened--The-Museum-of-Modern-Art-in-the-postmodern-era-7092>>, 09.01.2016).

Stoga je povratak humanizma i “visokih” estetskih vrijednosti u umjetnost – inherentnih tradicionalnim medijima slikarstva i kiparstva – ujedno i revitalizacija značaja i autoriteta muzeja kao bastiona transcendentalnog estetskog.

Neoekspresionizam je bio najuticajnija i najrasplamsanija “grana” slikarske “renesanse” osamdesetih, iako su različiti umjetnici različito pristupali ekspresiji. Mnogi su čak, poput npr. Ajde Eplebrug/Applebroog, Erika Fišla/Eric Fischl, Leona Goluba problematizovali psihosocijalne fenomene i mračne aspekte (američkog) društva (bilo da se radi o perverzijama, skrivenim fantazijama i željama srednje klase, konzumerizmu, tabuima, itd.). Problem, međutim, nije bio u individualnim motivima, ciljevima ili aspiracijama autora, u izabranom sadržaju ili značenjima koja su ti sadržaji proizvodili, već u efektima i implikacijama koje je inicirao povratak (ekspresionističkog) slikarstva.

Kritike usmjerene ka neoekspresionizmu bile su usmjerene ka slikarstvu kao mediju i kao disciplini, te ka njegovim društveno-istorijskim implikacijama. Napad na neoekspresionizam nije bio napad na ekspresiju individualnog, već napad na dekontekstualizaciju i aproprijaciju istorijski određenih vizualnih komponenti. Problem nije bio u onome što slika “govori” – ma kako (a)politički bili njeni “iskazi” – već u onome što je “činila”. A ono što je “činila” bio je povrat centralizovanog, unifikovanog, esencijalizovanog subjektiviteta. Slikarstvo, a prije svega neoekspresionizam, bilo je “ideološko čvorište” (engl. “*ideological site*”)<sup>944</sup> koje je generisalo revitalizaciju metafizičkog poretka u čijem središtu je bio cjelovit, jedinstven subjekat, neovisan od svojih društveno-istorijskih okolnosti.<sup>945</sup>

Umjetnost koja propagira povratak nacionalnim korijenima i ikonografiji, implicira i povratak nacionalnih identiteta kao istorijskih temelja u proizvodnji subjektivnosti koje je progresivistički internacionalizam modernističke kulture podrivao. Povratak istorijskih utemeljenja u kontekstu povratka slike, tvrdi Buhloh, autoritativna je “potvrda” pada modernizma.<sup>946</sup>

Patrijarhalni imperativi koje diktiraju pozicije autora, genija, oca, muškarca, kapitaliste, Boga ili neke druge autoritativne figure, paradigmatičke su odrednice poretka odnosa koji počiva na falocentričnim i logocentričnim zakonima. “Master” figura koju otjelovljuje autor “vraćena” je da nastavi kulturu orijentisanu ka interesima “ezoterične elite”, personifikujući tako njeno

---

<sup>944</sup> Foster, Hal, “The Expressive Fallacy”, *Art in America*, Jan. 1983, 82.

<sup>945</sup> Prema: *Ibid.*, 83.

<sup>946</sup> Buhloh, Benjamin H. D., “Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation”, *op. cit.* 113.

“pravo” na kontinuirano kulturalno i političko vodstvo.<sup>947</sup> umjetnik-genijalac-virtuoz otjelovljuje jezik autoritarne dominacije.

Povratak fikciji zakona oca, nacije, tradicije – kao ultimativne “podloge”<sup>948</sup> centralizovane i unifikovane subjektivnosti – imao je za cilj da stabilizuje sistem koji je, istovremeno, u svojim socijalnim i proizvodnim domenima, poprimao decentralizovanu i dehijerarhizovanu formu.

U kritičkom osvrtu na fenomen neoekspresionizma, Kreg Owens svoju analizu započinje ističući osnovno modernističko obilježje istorijskog ekspresionizma: animozitet prema tradiciji i konvencijama. On navodi da je istorijski ekspresionizam odbacivao kulturalne kodove<sup>949</sup> koji su impulse nesvjesnog “prevodili” u prepoznatljive i racionalizovane forme, te su time “racionalizovali” i samo nesvjesno. Do pojave ekspresionizma, smatrali su, nesvjesno je putem sistema reprezentacija posredovano u umjetničkom djelu – ono je zastupano, reprezentovano.<sup>950</sup> Prepoznajući razorni potencijal “neukročene” želje i želeći da dopuste nesvjesnom ili potisnutom da se “registruju” – da se neposredno manifestuju u umjetničkom djelu – ekspresionisti su “odbacili” reprezentaciju, želeći na taj način da omoguće neposredovanu ekspresiju umjetnikovog “sopstva”. Međutim,

(...) cijeli naš socijalni jezik zamršen je sistem retoričkih uređaja dizajniranih da izbjegnju izravno izražavanje želja koje, u punom smislu te riječi, nije moguće imenovati – ne zato što su etički sramotne (a to bi bio jednostavan problem), već stoga što je neposredna ekspresija filozofska nemogućnost.<sup>951</sup>

Ekspresionizam je, dakle, “poricao” vlastiti jezički status, odnosno, svoju jezičku prirodu.<sup>952</sup> Foster podsjeća na rasprostranjenost uvriježene miskoncepcije da su ekspresionisti “odbacili” reprezentaciju, da su se “oslobodili” reprezentacije (engl. “*broke through representation*”):<sup>953</sup> oni su, zapravo, samo zamijenili jedan sistem reprezentacije drugim ili nadodali jedan na drugi. Ovdje je možda potrebno podsjetiti na Marenovu/Fukoovu analizu

---

<sup>947</sup> Prema: Ibid.

<sup>948</sup> Buchloh, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, op. cit. xxi.

<sup>949</sup> Ekspresionistička koncepcija redukovala je svaki oblik društveno-istorijskog uslovljavanja i posredovanja na “obične konvencije” (engl. “*mere conventions*”) (Foster, Hal, “The Expressive Fallacy”, op. cit. 80)

<sup>950</sup> Prema: Owens, Craig, “Honor, Power and the Love of Women”, op. cit. 148.

<sup>951</sup> “We know that our entire social language is an intricate system of rhetorical devices designed to escape from the direct expression of desires that are, in the fullest sense of the term, unnamable – not because they are ethically shameful (for this would make the problem a simple one), but because unmediated expression is a philosophical impossibility” (Paul de Man, “Criticism and Crisis”, u Foster, Hal, “The Expressive Fallacy”, op. cit. 80).

<sup>952</sup> Prema: Ibid.; Owens, Craig, “Honor, Power and the Love of Women”, op. cit. 148.

<sup>953</sup> Foster, Hal, “The Expressive Fallacy”, op. cit. 80.

klasičnog sistema reprezentacije, te je usporediti sa Fosterovom analizom ekspresionizma. Dok klasični sistem reprezentacije funkcioniše na način da “pokriva” materijalnost slike i njenih elemenata predstavljajući je kao “objektivnu realnost”, ekspresionizam “negira” materijalnost slike predstavljajući je kao subjektivnu realnost – autorovu unutrašnju ekspresiju. Drugim riječima, ekspresionisti su zamijenili kodirani sistem reprezentacija koji je orijentisan na vanjski, realni, svijet kodiranim sistemom simbola orijentisanim na unutrašnji svijet: u prvom slučaju umjetnik simulira manifestaciju objektivne realnosti, u drugom, slikarskim jezikom (“oslobođenim” umjetnikovim gestama i potezima) simulira se neposredovana ekspresija. I u jednom i u drugom slučaju radi se o *zastupanju*, koje počiva ne odsustvu zastupanog: klasični umjetnik zamijenjuje “realnu” realnost njenim reprezentacijama, tako što ovo zastupanje pokriva; ekspresionista, pak, zamijenjuje “tradicionalne” sisteme reprezentacija “oslobođenim” potezima i gestama – dakle, simbolima zastupnicima neposredovane ekspresije unutrašnje realnosti. Neposredovana ekspresija sopstva manifestuje se posredstvom znakova *za* ekspresiju, koji pripadaju već postojećem znakovnom “repertoaru”. Ovdje se radi o dvostrukom posredovanju: ekspresionista jednu reprezentacijsku paradigmu (sistem) zamijenjuje drugom, predstavljajući ovu potonju kao neposredovanu realnost. Negiranje vlastite jezičke/reprezentacijske prirode “omogućava” ekspresionizmu da “postane” manifestacija (neposredovane) realnosti.<sup>954</sup>

Uprkos tome što je iz današnje perspektive, jasna “neostvarivost” ekspresionističkih ambicija, radikalnost njihovih želja polazna je tačka u odnosu na koju treba razmatrati pokušaj pseudo ekspresionističke revitalizacije početkom osamdesetih godina.

Neoekspresionizam ignoriše osnovne motive ekspresionizma redukujući ih na stilske odrednice ili konvencije: ideju neposredne manifestacije nesvjesnog neoekspresionizam svodi na kodifikovane znakove *za* nesvjesno, koristeći slikarske postupke kao označitelje spontanosti, neposrednosti. Ekspresionizam je na taj način redukovan na “repertoar” (engl. “*image-repertoires*”)<sup>955</sup> formalnih ekspresionističkih simbola, na kodifikovanu kolekciju vizualnih označitelja: ideja o neposrednoj registraciji/ekspresiji želje “prevodi” se u sistem reprezentacije, što samo po sebi negira aspiracije istorijskog ekspresionizma.<sup>956</sup> Za razliku od ranih ekspresionista koji nisu “imali vremena da razmišljaju o nijansama stila” umjetnici sada “preuzimaju stilove iz ormara prema potrebama sezonskog spektakla”.<sup>957</sup>

---

<sup>954</sup> Prema: Ibid., 80–83.

<sup>955</sup> Ibid., 80.

<sup>956</sup> Prema: Owens, Craig, “Honor, Power and the Love of Women”, op. cit. 148.

<sup>957</sup> “The early Expressionists were people with very little patience. They had no time to consider the nuances of style. Now...the artist is someone who takes styles out of the closet according to the needs of the season’s

Međutim, iako je ovaj slikarski (“ekspresionistički”) povratak obilježen naoko “ambivalentnom” utilizacijom međusobno nekompatibilnih, ideja, “iskaza” i “stavova”, on nikako nije ambivalentan. Niti, kako to neki kritičari tvrde, on predstavlja ironičan “stav” generisan istinski kritičkom aktivnošću i težnjom ka demistifikaciji institucionalizovanih modernističkih normi ili, pak, kako tvrde drugi, nostalgičan povratak tradiciji. Ovaj povratak je, prema Owensu, prikriveni napad na “herojsku”,<sup>958</sup> antiautoritarnu modernističku prošlost i njene (politički) radikalne konotacije.<sup>959</sup>

Diskreditaciju antiautoritarnog modernističkog naslijeđa Owens prepoznaje u načinu na koji neoekspresionističko slikarstvo koristi pastiš: “citati” iz “herojske” modernističke prošlosti koriste se kao elementi koji egzistiraju simultano i u potpunosti izjednačeni sa antimodernim – reakcionarnim – elementima. Stoga, Owens zaključuje, “citati” u ovom slučaju ne predstavljaju omaž “herojskim” impulsima modernizma, već su pokušaj omalovažavanja njihovih značenjskih potencijala, a time i impliciranih (istorijskih) konotacija.<sup>960</sup>

Ovdje se ne radi o postmodernom alegorijskom “spašavanju” modernističkog, uslovno rečeno, “naslijeđa”, diskreditovanog tokom turbulentnih šezdesetih i sedamdesetih – alegorija, svojstvena umjetnosti postmodernizma, operiše upravo u procjepu između sadašnjosti i prošlosti, odnosno, ona “reinerpretira” prošlost u sadašnjosti, “spašava” prošlost

---

spectacle.” (Ferrer, Rafael u Rubinstein, Raphael, “Neo-expressionism Not Remembered”, *Art in America*, Feb. 2013, <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/neo-expressionism-not-remembered/>> 16.07.2015.)

<sup>958</sup> Owens, Craig, “Honor, Power and the Love of Women”, op. cit. 147.

<sup>959</sup> U slučaju povratka slikarstva (a posebno u slučaju neoekspresionističkog slikarstva) ne može se govoriti o postmodernoj reakciji na hegemoniju (grinbergovske) visokomodernističke paradigme, pogotovo ukoliko se uzme u obzir da slikarske apologete (poput Barbare Rouz ili Hiltona Krejmera) u potpunosti diskredituju sva umjetničko-politička djelovanja šezdesetih i sedamdesetih, te u potpunosti negiraju političke potencijale umjetnosti. Također, koncept originalnosti koji revitalizuju apologetsko-slikarski diskursi, postmoderna teorija obilježava kao centralnu ideju umjetnosti modernizma. U postmodernoj umjetnosti njegova binarna opozicija – pojam “kopije”/“reprodukcije” – dobiva na važnosti, te se mnoge postmoderne umjetničke i teorijske prakse baziraju upravo na dekonstrukciji kulturološkog koda koji “preferira” esencijalistički koncept originalnosti u odnosu na njegovu marginalizovanu suprotnost. S obzirom na to da je kategorija originalnosti smatrana inherentnom mediju slikarstva, fotografija je medij koji je najjasnije otjelovljavao postmodernu umjetničku paradigmu, a Benjaminov esej “Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije” postao je centralni oslonac kritičke teorije postmodernizma (Prema: Crimp, Douglas, “The Art of Exhibition”, op. cit. 56; Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 338). Postmodernu umjetnost nije, međutim, određivao određeni medij, već hibridizacija, “žanrovska konfuzija”, eklektizam i kombinacija medija (Prema: Owens, Craig, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, u Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock (eds), *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, op. cit. 58).

<sup>960</sup> Prema: Owens, Craig, “Honor, Power and the Love of Women”, op. cit. 147–149; “Ja stvarno ne dajem hijerarhijski sud o nečemu što bi bilo iz istorije umjetnosti ili nečemu što bi bilo izvađeno iz psihološkog crteža, ili nečemu što bi bilo samo oblik, koji nema ime, ili nečega što bi bilo slovo”/“I really don’t make hierarchical judgement about something that would be form art history or something that would be from a psychological drawing text, or something that would be a shape, that would not have a name on it at all, or something that would be a letter” (Schnabel, Julian u Politi, Giancarlo, “Julian Schnabel” u Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 232).

za sadašnjost, a zbog svoje metatekstualne prirode “nastoji” da “propíše” (engl. *prescribe*) stvarana značenja<sup>961</sup> – već nipoštašavanju svih modernističkih (istorijskih) značenjskih konotacija. Ovdje se ne radi o njihovoj [značenjskoj] “nadgradnji”, već devalvaciji progresivističke modernističke kulture:

Kia, Kuki, Klemente, Marijani, Baselic, Luperc, Midendorf, Feting, Penk, Kifer, Šnabl... – ovi i ostali umjetnici *ne* sudjeluju (kao što to često tvrde kritičari koji često u ovu umjetnost projektuju vlastite frustracije radikalnom savremenom umjetnosti) u obnavljanju tradicije i reinvesticiji tradicije, već u proglašavanju njenog bankrota – posebno bankrota modernističke tradicije. Vidljivo je da je, gdje god da se okrenemo, radikalni impuls koji je motivirao modernizam – njegova posvećenost prestupu – tretiran kao objekt parodije i napada. Svjedočimo, dakle, sistematskoj likvidaciji cjelokupnog modernističkog naslijeđa.<sup>962</sup>

Također, ovdje se ne radi o antiautoritarnom neoekspresionističkom napadu na autoritarnost “tradicije” modernizma – ukoliko se uzme u obzir, s jedne strane, činjenica da je nakon Drugog svjetskog rata modernizam poistovjećen sa formalističkim esteticizmom, “redukovan” na kulturalno naslijeđe Zapada, institucionalizovan kao dominantan/autoritativan model kulturalne produkcije, te s druge, činjenica da je “u društvu koje ‘lažira’ vlastite skandale”,<sup>963</sup> “prestup” kao osnovni modernistički princip postao norma. Ovdje se radi o obnovljenom (“novom”) autoritarizmu – koji se, vraćajući se tradicionalnim sistemima reprezentacije, vraća ideološkoj revitalizaciji metafizičkog esencijalizma, vođenog falocentričnim/logocentričnim principima i tradicionalnim zakonima – koji je, upravo zbog

---

<sup>961</sup> Alegorija, kao koncept i kao tehnika, zasniva se na principu čitanja jednog teksta kroz drugi tekst, bez obira na prirodu njihovog odnosa (bez obzira da li je taj odnos npr. fragmentovan, nepostojan, itd.): alegorija funkcioniše na principu aproprijacije, ona dodaje značenje. Alegorija je bila negirana i odbačena od strane teoretičara modernizma, te “obilježena” kao suprotnost pravoj umjetnosti (engl. “*anthithesis of art*”) ili “estetska greška” (engl. “*aesthetic error*”) (Borges). U postmodernoj umjetnosti se manifestuje kroz aproprijaciju, sajt specifičnost i strategije akumulacije (Prema: Owens, Craig, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, op. cit. 52–56).

<sup>962</sup> “Chia, Cucchi, Clemente, Mariani, Baselit, Lüpertz, Middendorf, Fetting, Penck, Kiefer, Schnabel... – these and other artists are engaged *not* (as is frequently claimed by critics who find mirrored in this art their own frustration with the radical art of the present) in the recovery and reinvestment of tradition, but rather in declaring its bankruptcy – specifically, the bankruptcy of the modernist tradition. Everywhere we turn today the radical impulse that motivated modernism – its commitment to transgression – is treated as the object of parody and insult. What we are witnessing, then, is the wholesale liquidation of the entire modernist legacy” (Owens, Craig, “Honor, Power and the Love of Women”, op. cit. 147).

<sup>963</sup> *Ibid.*, 148.



svoje formalne upotrebe postmodernih strategija aproprijacije,<sup>964</sup> “maskiran kao antiautoritarizam.”<sup>965</sup>

Rezultat je ono što, jedan od apologeta novog slikarstva naziva:

(...) Babilonska kula u kojoj se miješaju kulture – visoka i niska, savremena i praistorijska, klasična i kršćanska, legendarna i istorijska – s razigranim nepoštovanjem koje vjerno odražava zbunjujuću zasićenost enciklopedijskim podacima koji ispunjavaju naš zajednički vizualni okoliš i obezbijavaju nam materijale za snove i umjetnost.<sup>966</sup>

Važno je napomenuti da, iako su pojedini slikari često utilizirali tipično postmodernu strategiju aproprijacije – te tako, na određeni način (indirektno) i sami problematizovali ideju originalnosti (što je osnovna karakteristika postmodernizma)<sup>967</sup> – oni ne destabilizuju ontološki status djela, njegovu “inherentnu” autentičnost, njegovu samodostatnost ili totalizirajuću, simboličku prirodu. Ovi umjetnici nisu vođeni dekonstruktivističkim impulsom postmodernizma, već u “posuđene” slike ili tekstove upisuju, personalna, subjektivna, i prije svega privatna značenja.<sup>968</sup> Također, suprotno očekivanom, slikari-neoekspresionisti (Džulijan Šnabel, na primjer) – čiji izabrani medij podrazumijeva ekspresiju umjetnikove “autentičnosti” – odbijaju da prihvate imperativ eksperimentalne originalnosti, te u svom radu koriste metodu aproprijacije,<sup>969</sup> što ne poništava validnost revitalizovane ideje o stvaralačkom geniju umjetnika (neoekspresioniste) koji svijetu objelodanjuje transcendentalne istine.

---

<sup>964</sup> Aproprijacija podrazumijeva preuzimanje prikaza i predmeta iz istorijskih umjetničkih djela ili popularne kulture i njihovo ugrađivanje u “nova” umjetnička djela u svrhu: 1. propitivanja ideje originalnosti i ranijih umjetničkih stilova; 2. analize i kritike savremene umjetnosti, kulture i društva. Aproprijacija podrazumijeva rekontekstualizaciju i propitivanje uspostavljenih značenja (Prema: Mandić, Asja, *Izazovi muzejske edukacije. Savremena umjetnost i Strategije vizualnog razmišljanja*, Dobra knjiga, Sarajevo, 2014, 166).

<sup>965</sup> Owens, Craig, “Honor, Power and the Love of Women”, op. cit. 149; Ovu Ovensovu tvrdnju također potkrepljuje činjenica da se, s jedne strane, veliki broj neoekspresionista (formalno) ograđuje od svakog političkog angažmana, ili, s druge strane, da manji broj učestvuje u otvorenom propagiranju “tradicionalnih vrijednosti” (Prema: Ibid., 147–148).

<sup>966</sup> “The result is a visual Tower of Babel that mixes its cultures – high and low, contemporary and prehistoric, classical and Christian, legendary and historical – with an exuberant irreverence that mirrors closely the confusing glut of encyclopedic data that fills our shared visual environment and provides us with the material of dreams and art” (Rosenblum, Robert, “Thoughts on the Origins of ‘Zeitgeist’”, u Crimp, Douglas, “The Art of Exhibition”, op. cit. 61).

<sup>967</sup> Postmodernu umjetnost, kako navodi Owens, karakteriše promjenjivost, hibridnost, aproprijativnost, diskurzivnost, sajt specifičnost, akumulativnost, prekoračenje granica individualnih medija, eklekticizam (Prema: Owens, Craig, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, op. cit. 58).

<sup>968</sup> Prema: Owens, Craig, “Back to the Studio”, *Art in America*, Jan. 1982, 103.

<sup>969</sup> Prema: Thomas, Lawson, “Last Exit: Painting” u Ritchard Hertz (ed), *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1985, 147.

Rezurekciju slikarstva i pojavu neoekspresionizma – dominantne zapadne slikarske tendencije osamdesetih – Owens smatra povratkom autoritativnog diskursa koji promovira “tradicionalne vrijednosti”. Argumentujući ovu tezu on u diskusiju uvodi Frojda.

Izvor kreativnog impulsa, navodi Frojd, leži u frustraciji kao posljedici nemogućnosti umjetnika-muškarca da, pod teretom društvenih očekivanja i normativa, ostvari svoje instinktivne porive i želje: kreativnost je, dakle, efekat “univerzalne” (muškarčeve) želje da bude heroj. Fantazije – manifestacije kreativnog impulsa umjetnika (muškarca) – kompenzacije su za realnu nemogućnost ostvarivanja želja. Fantazije se, uz pomoć specijalnih umjetnikovih sposobnosti – njegovog dara – manifestuju kao posebna vrsta realnosti – kao umjetnost – koju gledalac (muškarac), potom, prihvata kao dragocjenu refleksiju stvarnosti koja ga okružuje.<sup>970</sup> Umjetnost je u ovom slučaju kompenzacija za neostvarene želje, odnosno, alternativa društvenoj stvarnosti koja ne odobrava (niti dozvoljava) njihovo nesputano ostvarivanje. Owens navodi da Frojd, dakle, umjetnost ne konceptualizuje kao diskurzivno kreiran oblik realnosti: on, jednako kao i ekspresionisti, umjetnosti pozicionira u odnosu na individualnu želju umjetnika, ali i gledaoca. Prezentujući fantaziju (umjetničko djelo) kao refleksiju ili oblik “prepoznavanja” realnosti (engl. “*recognition of reality*”),<sup>971</sup> umjetnik, prema Frojdu, postaje “*heroj, kralj, kreator, miljenik kakav želi da bude*” (engl. “*hero, king creator, favourite he desired to be*”).<sup>972</sup> Nadalje, gledalac u umjetnosti – fantaziji – prepoznaje reprezentaciju vlastite (potisnute) želje, te je ovo prepoznavanje neminovno izvor gledaočevog zadovoljstva: estetsko zadovoljstvo proizilazi iz procesa gledaočevog poistovjećivanja vlastite želje sa željom umjetnika. S obzirom na to da i umjetnik i gledalac (Frojd svakako pretpostavlja da su i umjetnik i gledalac muškarci) dijele “univerzalnu” – urođenu i nepromjenjivu – želju da budu “*heroj, kralj, kreator, miljenik kakav želi da bude*”, moguće je, s jedne strane i u duhu esencijalizma, ovu želju koncipirati kao “univerzalnu” želju za postizanjem vrhunskog dostignuća (engl. “*mastery*”).<sup>973</sup> Također, želja za “herojstvom” izrasla je upravo zbog nemoći umjetnika/gledaoca da “osjeća i djeluje prema i u skladu sa vlastitim željama”,<sup>974</sup> odnosno, iz frustracije zbog nemogućnosti ostvarivanja vlastitih fantazija. Želja za herojstvom izrasta iz

---

<sup>970</sup> Prema: Sigmund Freud, “Formulations Regarding the Two Principles of Mental Functioning” u Owens, Craig, “Honor, Power and the Love of Women”, op. cit. 143.

<sup>971</sup> Ibid.

<sup>972</sup> Ibid.

<sup>973</sup> Ibid. 144.

<sup>974</sup> Ibid.

želje za moći i prepoznavanjem nedostatka te moći: ona nastaje iz vjere u vlastitu nemoć.<sup>975</sup>

Tako je, prema Frojdu, umjetničko djelo realizacija potisnute želje:

Umjetnik je posredstvom svoje fantazije postigao ono što je prethodno postigao isključivo u svojoj fantaziji – čast, moć i žensku ljubav.<sup>976</sup>

Također, prepoznajući u umjetničkom djelu vlastitu neostvarenu želju, gledalac prezentovano percipira kao neupitnu istinu, dok istovremeno prepoznaje i umjetnikovu herojsku poziciju i svoju poziciju nemoći. Ovens navodi da je upravo pojava neoekspresionizma u drugoj polovini 20. vijeka manifestacija Frojdovih teoretizacija. Pojava neoekspresionizma označava “uskrsnuće” (engl. *resurrection*) kategorije umjetnika-heroja, koji je otjelovljenje herojskih napora suočavanja sa svim nedaćama modernog življenja. Umjetnik-heroj svoju nemoć da promijeni realne uslove vlastitog (realnog) života i vlastitih želja izmiješta u metafizičku sferu univerzalnih (estetskih), a time i transcendentalnih kategorija i vrijednosti. Odnosno, umjetnik-heroj “evakuiše” društveno istorijske koordinate vlastitog življenja u sferu transcendentalnog, gdje pronalazi i autoritativno gledaocu prezentuje “univerzalne” istine (ma kako neodređene i nedefinisane one bile).<sup>977</sup>

Pozivajući se na Frojda, Ovens zaključuje da je povratak slike zapravo povratak “tradicionalnih vrijednosti”, što podrazumijeva i povratak autoritarnog diskursa.<sup>978</sup> Povratak “univerzalnih zakonitosti” i povratak diskursa o “suštini umjetnosti” (engl. “*essence of art*”)<sup>979</sup> – čemu svakako doprinose i tvrdnje mnogih neoekspresionista o društveno-političkoj “ambivalentnosti” njihovih praksi – kroz reafirmaciju esencijalističke pozicije umjetnika-muškarca-heroja-demijurga-kreatora označava povratak onoga što Buhloh naziva zakon plemena, Oca, Majstora (vidjeti str. 211–212). Povratak autoriteta autora/genija/oca/muškaraca/Boga kao centra značenja (i znanja) bio je, u okvirima umjetnosti, ostvariv isključivo kroz povratak tradicionalnih sistema reprezentacije.

Stoga je povratak “ekspresionizma”, a time i slikarstva, težnja za povratkom falocentričnog imperativa kao neokonzervativnog odgovora na disruptivne društvene i umjetničke diskurse dominantne tokom šezdesetih i sedamdesetih godina 20. vijeka.

---

<sup>975</sup> Prema: Ibid., 143–144.

<sup>976</sup> “[The artist] has thus achieved *through* his phantasy what previously he has achieved only *in* his phantasy – honour, power, and the love of women” (Ibid. 145).

<sup>977</sup> Prema: Ibid., 143–146.

<sup>978</sup> Prema: Ibid., 149.

<sup>979</sup> Ibid.

Ovens ne uvažava teze određenih kritičkih struja koje neoekspresionističko slikarstvo konceptualizuju kao umjetničke pokušaje da se ironično – a time i subverzivno – interpretira mit o umjetniku-demijurgu-heroju-kreatoru-autoritetu u kontekstu druge polovine 20. vijeka. Smatra da neoekspresionisti ne zauzimaju kritički stav naspram modernističke ideologije progresa, koja je unutar vlastite teorijske paradigme, kultivisala specifičnu ulogu umjetnika – kreatora, heroja, predvodnika društvenog napretka. Neoekspresionisti, Ovens tvrdi, progres zamjenjuju ponavljanjem: oni progres – modernističku nit vodilju – ne problematizuju kritički, već ga konceptualno “zapostavljaju”. I, ukoliko se modernistički koncept progresa koncipira kao progresivno odbacivanje kulturalnih klišeja i konvencija, onda se neoekspresionistički povratak na kodove i kulturalne označitelje istorijskog ekspresionizma može shvatiti isključivo kao regresivni, nikako kao progresivni (kritički, subverzivni) akt: “modernistička demistifikacija zamjenjuje se antimodernom remistifikacijom”.<sup>980</sup>

Ovo svakako ne konotira da postmoderna, u određenim aspektima, nije kritička, subverzivna niti progresivna. Ovdje se radi o regresivnoj retorici i ideologiji koja prati povratak slikarstva (posebno neoekspresionizma kao paradigmatskog oblika ovog povratka), a koje, uprkos formalno korištenim postmodernim strategijama (poput aproprijacije), inauguriše povratak humanističkih, esencijalističkih diskursa (o) umjetnosti.

U slučaju neoekspresionizma, model umjetnika-heroja nije uspostavljen kao ironičan (a time i kritičan, a time i potencijalno subverzivan akt), već povratak mita o umjetniku-heroju. Oživljavanje “prošlosti” u vidu stila koji u sebe inkorporira vizualne komponente istorijskih diskursa dok, istovremeno, rekonceptualizuje njihova teorijska utemeljenja, sublimacija je vizualnog i “krnjeg” istorijskog u ideju “univerzalnog” (dakle, samim tim i vanvremenskog, te stoga i autoritativnog), te predstavlja antimoderni akt *par excellence*.<sup>981</sup>

U vremenu hegemonije antimodernog sentimenta – i to ne isključivo u “svijetu umjetnosti”, već na širem društvenom, intelektualnom i političkom planu zapadnog kulturalnog konteksta – dolazi do kvazi “oživljavanja” modernističkog slikarstva koje, paradoksalno, ignoriše progresivne, antikonvencionalne tendencije modernizma, redukuje modernizam na kanon i oživljava autoritativni diskurs (o) umjetnosti. Pozivajući se na Bodrijara, Ovens ovo stanje diagnostikuje kao kulturalnu “*imploziju*”.<sup>982</sup>

Nakon što su avangardna umjetnička stremljenja, u generalnom smislu riječi, postepeno integrisana (kooptirana) u umjetničke tokove, izgledalo je da je “svijet umjetnosti”

---

<sup>980</sup> Ibid., 146

<sup>981</sup> Prema: Ibid., 146–149.

<sup>982</sup> Ibid., 149.

“zaboravio” sva politička, društvena i kulturalna previranja koja su obilježila šezdesete i sedamdesete: osamdesete se smatraju dekadom negiranja i potiskivanja.<sup>983</sup> Uspostavljeni “nexus moći” (engl. “*power nexus*”)<sup>984</sup> – atelje-galerija-muzej – koji “administrira” zapadne diskurse (o) umjetnosti, činio se destabilizovan, tokom šezdesetih; krajem sedamdesetih, međutim, a pogotovo početkom osamdesetih, povratio je svu svoju snagu i autoritet. Iako, tokom osamdesetih, “alternativne” umjetničke prakse nastavljaju sprovoditi intenzivnu institucionalnu kritiku i kritiku institucionalizacije umjetnosti, one se zajedničkim naporima konzervativnih struja – od kulturalnih administracija, preko muzeja, pa sve do umjetničkog tržišta – pokušavaju marginalizovati u cilju ponovog uspostavljanja tradicionalnih kategorija “visoke umjetnosti”.<sup>985</sup>

Neoekspresionizam je uskoro preuzeo ulogu “oficijalne” umjetnosti osamdesetih i time “postao” vodeći apologetski kulturalni diskurs hegemonog (zapadnog) kapitalističkog poretka i u kontekstu vremena, njemu svojstvene neoliberalne i neokonzervativne ideologije.

Isticanje duge tradicije slikarstva imalo je za cilj da verifikuje njegov kulturalni (istorijski) autoritet čime se, pak, nagovještavao povratak tradicionalnih političkih, društvenih i ekonomskih vrijednosti. Ipak, ali sasvim očekivano, zagovornici neoekspresionizma negirali su sve indicije koje su slikarstvo, a pogotovo neoekspresionističko slikarstvo, povezivale sa političkim konzervativizmom i neoliberalnom tržišnom paradigmom koju je taj konzervativizam nametao.<sup>986</sup> Neokonzervativna politička platforma bila je, pogotovo u slučaju SAD, usmjerena na, kako se to nazivalo, “duhovnu i ekonomsku” obnovu,<sup>987</sup> što je podrazumijevalo “oživljavanje” humanističkih (dakle, prosvjetiteljskih ideja) i udovoljavanje tržišnim interesima. Povratak slikarstva – posebno “oživljavanje” ekspresionizma – kao jedinog preostalog “individualnog utočišta” i “zadnjeg bastiona humanizma”,<sup>988</sup> bazirao se, dakle, na ideološkim premisama koje su podupirale tržišnu logiku. Subjekt (engl. “*the self*”), inače decentralizovan kroz jezik, mogao je kao suvereni ili unifikovani entitet opstati jedino u umjetnosti – glasio je generalno uvaženi humanistički postulat, revitalizovan sada od strane “svijeta umjetnosti” (kritičara, kustosa, itd.): stoga je povratak slikarstva, a posebno slikarskog ekspresionizma, jedna od strategija “centralizacije” i unifikacije subjekta.

Povratak ideje o umjetniku-geniju implicirao je, dakle, povratak koncepta jedinstvenog, koherentnog subjektiviteta, jedinstvene centralizovane humane esencije, koja je, prije svega,

<sup>983</sup> Prema: Burgin, Victor, “The Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernisms”, op. cit. 29.

<sup>984</sup> Owens, Craig, “Back to the Studio”, *Art in America*, op. cit. 107.

<sup>985</sup> Prema: Crimp, Douglas, “The Art of Exhibition”, op. cit. 76.

<sup>986</sup> Prema: Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 224.

<sup>987</sup> Prema: Owens, Craig, “Back to the Studio”, op. cit. 102.

<sup>988</sup> Foster, Hal, “The Expressive Fallacy”, op. cit. 83.

implicirala individualnost. Esencijalistički oblici identifikacije – koji istovremeno podrazumijevaju i individualizam i univerzalizam – osnove su na kojima počiva teorijski (neo)liberalizam.<sup>989</sup> Umjetnik, kao jedinstveni kreativni subjekat, otjelovljavao je kapitalističku ideološku premisu individualnosti: on je kreator tržišno unosne materijalizovane individualnosti, dok je gledalac njen konzument. Individualnost je, dakle, kategorija kojom se legitimizovala ekspanzija potrošačkog kapitalizma.<sup>990</sup> Povratak slikarstva implicirao je i povratak dominacije individualnih medija,<sup>991</sup> što je podrazumijevalo individualnu proizvodnju i individualnu recepciju umjetnosti (podržavanih modernističkom institucijom “bijele kocke”, vidjeti str. 149–150).

“Ekspresija” je, tako, redukovana na sliku (engl. *painting*) koja je, pak, redukovana na status robe. “Ekspresija” je podjednako imala i socijalna i ekonomska utemeljenja, koja su od nje “zahtijevala” istovremeno i “autentičnost” [autorove vizije/unutrašnjeg poriva] i “standardizaciju” parametara/karakteristika koje su je, kao takvu [kao ekspresiju], određivale: manifestacija ekspresije, kao što je već rečeno, imala je predeterminisana, “tipska” obilježja.<sup>992</sup> Također, predeterminisana, “tipska” rodna, klasna, socijalna, itd. obilježja bila su svojstvena i subjektima ekspresije: ovom tipizacijom stvarao se “mit” o umjetniku (mitski identitet kreatora-muškarca) koji je ispunjavao određenu socijalnu (ili marketinšku) ulogu.<sup>993</sup>

Kao što je već rečeno, povratak slikarstva, značio je, prije svega, pokušaj ponovne uspostave metafizičke, esencijalističke paradigme o umjetnosti, utemeljene na binarnom

---

<sup>989</sup> Prema: Mouffe, Chantal, *On Political*, op. cit. 30.

<sup>990</sup> Prema: Foster, Hal, “The Expressive Fallacy”, op. cit. 83.

<sup>991</sup> Sedamdesete godine obilježene su negiranjem “integriteta” individualnih medija, te umjetničkim eksperimentima koji su prekoračavali medijske granice. Ovdje se ne radi o jednostavnoj zamjeni jednog medija drugim (zamijena slikarstva fotografijom, npr.) već o umjetničkim aktivnostima koje su se odvijale “između” medija – bez ograničavanja “inherentnim” medijskim karakteristikama (Prema: Crimp, Douglas, “Pictures”, op. cit. 76.).

<sup>992</sup> Ovo svakako evocira osnovne postulate Adornove/Horkheimerove (Theodor Adorno/Max Horkheimer) *kulturalne industrije*. U kulturalnoj industriji, koja funkcioniše vodeći se principima generisanja profita – koji, pak, postaje primarni “motiv” proizvodnje kulturalnih formi – načelo umjetničke/kulturalne standardizacije redukuje umjetnost/kulturu na tržišna dobra. Standardizacija kojom se profit “ugrađuje” u same procese kreacije umjetnosti postaje osnovi princip tržišne “efektivnosti”. Svaka mogućnost autonomije umjetničkog djela – u smislu njegove autonomije od društveno-ekonomskih zahtijeva – eliminisana je, dakle, već od samog procesa umjetnikovog stvaranja: umjetnička djela, tako, više nisu *i* roba, već postaju *isključivo* roba. “Zadržavajući” individualne modele proizvodnje umjetnosti, kulturalna industrija propagira ideološku prevlast individualizma, kao društvenog principa, iako su obrasci kreacije artefakata individualnih umjetnost zapravo standardizovani. Ovaj (pseudo)individualizam, podržavan kultom ličnosti umjetnika, ima za cilj da upravo ono što je standardizovano, posredovano i okrenuto profitu legitimizuje kao neposredovano, istinsko i afektivno (Prema: Adorno, Theodor W., “Culture Industry Reconsidered”, u J. M. Bernstein (ed), *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*, Routledge, London and New York, 2001, 98–101).

<sup>993</sup> Ova socijalna “upotrebljivost” se manifestovala kroz stvaranje iluzije o liberalnoj prirodi sistema: pozivajući se na teorije Nenci Marmer (Nancy Marmer), Foster napominje da je umjetnik jedina individua kojoj je dozvoljena klasna prohodnost (Prema: Foster, Hal, “The Expressive Fallacy”, op. cit. 83, 137).

poretku kojom bi se umjetnost spasila od “ikonoklastičnih” pokušaja prokazivanja njene društveno-istorijski uslovljene prirode, koji su dominirali tokom šezdesetih i sedamdesetih godina 20. vijeka; neposredovana ekspresija, jedinstveni subjekat kao izvor značenja, itd. termini su na kojima se pokušavala reetablirati romantičarska, idealistička mitologizacija umjetnosti/umjetničkog djela kao “efekta” umjetnikove “unutrašnje nužnosti” (engl. “*inner necessity*”).<sup>994</sup> Ova paradigma, zapravo, maskira “novo” obličje “svijeta umjetnosti” koje je Hans Haacke (Hans Hacke) okarakterisao kao “industrijsko”: novi mentalitet – koji je karakterisala pojava nove klase menadžera i administratora u umjetnosti – demonstrirao je da se socijalni odnosi u širem smislu riječi (pa stoga i odnosi “unutar” umjetnosti) usklađuju sa organizacionim i strukturalnim transformacijama u ekonomskom i proizvodnom domenu.<sup>995</sup>

Osamdesetih godina je “svijet umjetnosti” u potpunosti postao uslovljen tržištem: “umjetnička” dominacija materijalizovanog umjetničkog objekta/djela bila je, dakle, posve razumljiva. Prethodna institucionalizacija “post-ateljeovskih” (engl. “*post-studio*”)<sup>996</sup> umjetničkih praksi i povratak proizvodnje objekata/djela motivisani su prvenstveno vrijednosnim sistemom društva orijentisanog na robu (u tržišnom, ekonomskom i simboličnom smislu) koje umjetničku “vidljivost” garantuje isključivo tržištu orijentisanim modelima umjetničke produkcije.<sup>997</sup> Novi objekti “visoke umjetnosti” proizvođeni su uglavnom u saglasnosti sa korporativnim “željama”, odnosno “željama” rastućeg umjetničkog tržišta: nova “kasta” kolekcionara, ne samo da procjenjuje umjetnost prema njenoj simboličkoj “vrijednosti” – kao kreativnoj manifestaciji umjetničkog genija – već i prema kriteriju “ulagačke” vrijednosti (umjetnost kao investicija treba garantovati profit na aukcijama).<sup>998</sup> Također, “svijet umjetnosti” spremno je usvojio strategije koje propagiraju i generiraju spaktakl: umjetnost “vođena” spektaklom, i sama je postala dio spektakla.<sup>999</sup>

Šta se, međutim, desilo sa kritičkim impulsima koji su obilježavali subverzivne umjetničke prakse pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina 20. vijeka? Iako su kritičke strategije, koje su ove prakse utilizirale, vremenom institucionalizovane od strane “svijeta umjetnosti”, da li je “opstao” kritički impuls? Kritički impuls svakako je povezan sa širim društvenim kontekstom: na Zapadu je osamdesetih i tokom prve polovine devedesetih

---

<sup>994</sup> Ibid., 80.

<sup>995</sup> Prema; Haacke, Hans, “Museums: Managers of Consciousness”, u Donald Preziosi & Claire Farago (eds.), *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2004, 400–412.

<sup>996</sup> Owens, Craig, “Back to the Studio”, op. cit. 100.

<sup>997</sup> Prema: Ibid.

<sup>998</sup> Prema: Crimp, Douglas, “The Art of Exhibition”, op. cit. 76–78.

<sup>999</sup> Prema: Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, op. cit. 437–438.

godina, izostao svaki ozbiljniji otpor ekspanziji hegemonog (sada već neoliberalnog) kapitalističkog poretka. Sociolozi Luk Boltanski (Luc Boltanski) i Iv Šapelo (Eve Chiapello) uzrok pronalaze u transformacijama sistema vrijednosti koji, unutar dominantnih diskursa, legitimizuju opravdanost kapitalističkog poretka odnosa, i barem privremeno, zaustavljaju kritičke društvene impulse.<sup>1000</sup>

Iako, kao što je već rečeno (vidjeti str. 99–100), početkom devedesetih godina dolazi do revitalizacije *političkih* impulsa u umjetnosti, odnosno, do umjetničkog povratka “politici”, ovi impulsi vezani su i doboko utemeljni unutar “svijeta umjetnosti”. *Politični* “impulsi”, međutim, pojavljuju se mimo i izvan institucionalne strukture ovog “svijeta”, što će biti eleborirano nešto kasnije.

### 3.3 Kritika kao uslov promjene: “duh kapitalizma”

Industrijalizovani kapitalistički Zapad pretrpio je, nakon 1968. godine, velike strukturalne i organizacione promjene u najširem mogućem smislu (ekonomskom, socijalnom, političkom): period od 1968. do 1978. obilježila je ekspanzija raznorodnih, “agresivnih” socijalnih pokreta, aktivan angažman sindikata i uspon socijalne države (što se između ostalog odražavalo i u privremenom opadanju “moći” poslodavaca da kontrolišu procese rada, te promjenama u raspodijeli viška vrijednosti u korist radnika). Nasuprot tome, period od 1985. do 1995. obilježen je “nestankom” socijalnih pokreta sa društvene scene i procvatom humanitarnog rada koji ih je “nadamiještao”/simulirao, reakcionarnom sindikalnom aktivnosti (koja se nije samo manifestovala u sve manjem broju štrajkova), novom prespodjelom viška vrijednosti u korist korporativnog kapitala, te pojavom novih formi eksploatacije radnika/zaposlenika.<sup>1001</sup> Iako se oko 1986. godine pojavljuju novi politički pokreti i oblici aktivizma – koji su, prema novoljevičarskom modelu, oformljeni u Francuskoj, Španiji, Meksiku, Palestini, Južnoj Koreji i Kini, itd.<sup>1002</sup> – svaki ozbiljniji globalni, antisistemički otpor u ovom periodu izostaje. Boltanski i Šapelo uzrok pronalaze u strukturalnim promjenama kapitalističkih proizvodnih procesa, a time i promjenama koje su zahvatile cjelokupni kapitalistički poredak odnosa.

---

<sup>1000</sup> Prema: Boltanski, Luc & Chiapello, Eve, “The New Spirit of Capitalism”, *Conference of Europeanists*, Chicago, March 14–16, 2002, 1 <<http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/11/boltanskiSPIRITofCapitalism.pdf>>30.05.2015.

<sup>1001</sup> Prema: Ibid., 2, 16.

<sup>1002</sup> Prema: Katsiaficas, George, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, op. cit. 142.



Da bi opstao, kapitalizam mora pronaći načine vlastite justifikacije i legitimizacije: mora, dakle, opravdati svoju nezasitu potrebu za akumulacijom kapitala u korist povlaštene manjine, a na štetu podređene većine. Kapitalistički poredak odnosa zavisi od ideoloških mehanizama “samoopravdanja” i “iskupljenja” – Boltanski i Šapelo definišu ih kao “duh kapitalizma” (engl. “*the spirit of capitalism*”)<sup>1003</sup> – koji “usaglašavaju” uslove i oblike proizvodnih odnosa sa društvenim normativima i vrijednostima. Evoluciju kapitalističkog poretka odnosa, stoga, prate značajne systemske i vrijednosne reartikulacije i restrukturalizacije: procesi koji ne uključuju samo proizvodne odnose, već i aktualne obrazace ponašanja, načine percepcije, dominantni sistem vrijednosti, itd. Iako se u svom istraživanju promjena kapitalističke društvene organizacije u dekadama 1968–1978 i 1985–1995, Boltanski i Šapelo fokusiraju na prilike u Francuskoj, napominju da su slični procesi obilježili kapitalistički razvoj u svim zapadnim industrijalizovanim zemljama, te zaključuju da se uprkos lokalnim i regionalnim specifičnostima i partikularnostima zaključci istraživanja mogu primjeniti na širi zapadni kontekst.<sup>1004</sup>

“Duh kapitalizma” oslanja se na bazične ekonomske postavke<sup>1005</sup> i tri dimenzije u odnosu na koje se izražava i kroz koje se osigurava individualna “posvećenost” pojedinaca kapitalističkom društvenom ustrojstvu: 1. *entuzijazam* – koji inspiriše individue da teže individualnom napretku koji im kapitalizam omogućava i putem koga i sami generišu entuzijazam; 2. *pravičnost* – dimenzija koja kapitalizmu pripisuje “osjećaj” za elementarnu pravičnost i koja demonstrira kapitalističke doprinose zajedničkom dobru i interesu; 3. percepcija *sigurnosti* koju kapitalizam omogućava. Ove tri komponente predstavljaju se kao inherentni “mehanizam” kapitalističke “samokontrole”: one održavaju predstave o postojanju mehanizama kapitalističke samoregulacije i samoograničenja, kao inherentnih ekonomskih zakonitosti. Kroz ove komponente kapitalizam legitimizuje svoje postojanje – vrijednost i univerzalnu validnost – te stvara privid vlastite “moralne odgovornosti” (kroz “brigu” o zajedničkom dobru) i “moralnog utemeljenja” koje mu, inherentno nedostaju. Boltanski i Šapelo identifikuju najmanje tri “duha” koja su se, jedan iza drugoga, pojavila u periodu od kraja 19. vijeka do danas. Prvi “duh”, koji se pojavljuje krajem 19. vijeka, odgovara dominaciji tzv. “porodičnog” oblika kapitalizma (engl. “*domestic form of capitalism*”), koji karakteriše akumulacija kapitala kroz male porodične kompanije. Ovaj “duh” dimenziju

---

<sup>1003</sup> Boltanski, Luc & Chiapello, Eve, “The New Spirit of Capitalism”, op. cit. 2.

<sup>1004</sup> Prema: Ibid., 1, 19–20.

<sup>1005</sup> Ove bazične postavke prepoznaju: 1. inherentnu povezanost progresa i tehnološko-ekonomskog društvenog “stanja”; 2. efektivnost i učinkovitost produkcije koja se zasniva na tržišnoj kompeticiji; 3. tezu da je kapitalizam sistem koji “pogoduje” individualnim ekonomskim i političkim slobodama (Ibid., 3).

“entuzijazma” održava kroz “zagovaranje” poduzetništva, dimenziju “sigurnosti” kroz viktorijanski moral, dok se privid “pravednosti” sistema održava vrednovanjem individualnih akata dobročinstva u cilju sveopšteg društvenog progresa. Drugi “duh” vezan je za period od 1940–1970. godine – vrijeme kada se kapital akumulirao kroz velike, centralizovane, hijerarhijski strukturisane industrijske kompanije i masovnu proizvodnju i kada, putem zakonskih regulativa, država postaje “regulator” ekonomskih procesa. Tako se nakon Drugog svjetskog rata u sve većoj mjeri sjedinjuju Država i kapital, te su individualni interesi pojedinačnih kapitalista subjektovani interesima državnog kapitala: buržoaski “individualni” kapitalizam 19. vijeka zamijenjen je centralizmom državne kontrole. Kapital sve više ovisi o vojnim i političkim strukturama moći, a država sve više ulazi u sferu ekonomije. “Entuzijazam” se generiše kroz stvaranje mogućnosti personalnog napredovanja na radnom mjestu; “sigurnost” kroz stvaranje mogućnosti razvoja i planiranja karijere; dok se komponenta “pravičnosti” zadovoljava vrednovanjem ličnih zasluga i postignuća. Treći oblik “duha kapitalizma” vezan je za društveno-ekonomski poredak koji neki autori nazivaju *postfordizam*. U ovom razdoblju “entuzijazam” se kreira kroz ukidnje autoritativne forme organizacije proizvodnih procesa, te kroz podsticanje inovativnosti i kreativnosti; dimenzija “pravednosti” zadovoljava se kroz vrednovanje “poželjnih” sposobnosti (mobilnost, fleksibilnost); dimenzija “sigurnosti” ostvaruje se kroz automenadžment ili kroz razvoj resursa “samopomoći” (engl. “*self-help*”).<sup>1006</sup>

Unutrašnje transformacije “duha kapitalizma” zasnivaju se na povremenoj i djelomičnoj kooptaciji kritika kapitalizma. Boltanski i Šapelo razlikuju dva tipa kritike koja su se razvijala od kraja 19. vijeka: prva – “društvena kritika” (engl. “*social criticism*”), koju je tradicionalno “predvodio” radnički pokret – fokusira se na materijalne uslove eksploatacije; drugi oblik – “umjetnička kritika” (engl. “*artistic criticism*”) koju su inicirali umjetnički i intelektualni krugovi – manifestuje se kao kritika društvenih “posljedica” i efekata kapitalističkog razvoja i ekspanzije, poput npr. društvene komodifikacije ili otuđenja. Iako je inicijalno smatrana sporednom pojavom, umjetnička kritika je postepeno – kroz masovno opismenjavanje i sve pristupačniju edukaciju – postajala sve značajnija. Kapitalistička sposobnost prilagođavanja kroz kooptaciju kritike je glavni kapitalistički adut u borbi protiv antikapitalističkih snaga: stoga je kritika katalizator transformacija “duha kapitalizma”. Sistemsko integrisanje kritike ima za cilj da pacifikuje kritički potencijal i stvori privid “prepoznavanja” problema: na ovaj način kritika se integriše u hegemonu

---

<sup>1006</sup> Prema: Ibid., 2–4, 11–12; Marcuse, Herbert, “The Movement in a New Era of Repression: An Assessment”, op. cit. 144.

vrijednosti koje se, istovremeno, modifikuju pod uticajem kritike, ali isključivo u onoj mjeri koliko to “služi” samom sistemu. Stoga je “duh kapitalizma” krucijalan u procesima kapitalističke “regeneracije” i evolucije. Na ovaj način kapitalizam stvara privid vlastite moralne odgovornosti, samolegitimizuje svoje postojanje i barem privremeno “zaustavlja” daljnju kritiku.<sup>1007</sup>

U ovom procesu ključno je da i kritika i sam kapitalizam kontinuirano evolviraju: sistem kontinuirano pronalazi nove načine da prividno zadovolji, a zapravo pacifikuje i apsorbuje, novu kritiku. Integrisanjem kritike, sistem uvijek iznova pronalazi načine da od svake kritike u konačnici profitira: kooptacija određenih elemenata kritike, uvijek doprinosi njegovom osnaživanju. Analizirajući retrospektivno kapitalistički razvojni proces, Marksova/Engelsova tvrdnja iz 1848. godine – pod uslovom da se uvažava društveno-ekonomske specifičnosti svakog historijskog trenutka i tada dominantni položaj buržoazije kao klase – je aktualnija nego ikad:

Buržoazija ne može postojati a da neprestano ne revolucionira instrumente proizvodnje, dakle proizvodne odnose, pa dakle i cjelokupne društvene odnose. Svim ranijim industrijskim klasama, naprotiv, uvjet opstanka bilo je nepromijenjeno zadržavanje starog načina proizvodnje. Stalno revolucioniranje proizvodnje, neprekidno potresanje svih društvenih stanja, vječna nesigurnost i kretanje izdvajaju i odlikuju buržoasku epohu od svih ranijih. U njoj se rastvaraju svi čvrsti, zahrđali odnosi zajedno sa starinskim predodžbama i nazorima koji ih prate, dok svi novostvoreni zastarijevaju i prije no što stignu okoštati.<sup>1008</sup>

Zaključujući da je postojeća savremena struktura odnosa moći djelomično nastala kao posljedica kooptacije umjetničke kritike iz razdoblja 1965–1975, kada su ekspanzija i intenzitet udružene društvene i umjetničke kritike prijetili da ozbiljno uzdrmaju hegemoni poredak odnosa moći, Brajan Holms (Brian Holmes) referira na analizu kapitalističke krize šezdesetih godina koju su sproveli Boltanski i Šapelo. Sredinom šezdesetih, kritika autoritativnog disciplinarnog društva postala je globalna: u generalnom smislu riječi, bila je to kritika protiv autoritarnosti, dominacije, represije i eksploatacije – kritika koja je (u zapadnom kontekstu) “oslobađala” nove “porive” i bila vođena “novim senzibilitetom” (vidjeti str. 137); ideje individualizma i subjektivizma postale su politička pitanja, koja su destabilizovala hijerarhizovanu, centralizovanu i birokratizovanu strukturu proizvodnih, a

---

<sup>1007</sup> Prema: Boltanski, Luc & Chiapello, Eve, “The New Spirit of Capitalism”, op. cit. 1–3.

<sup>1008</sup> Marx, Karl & Engels, Friedrich, *Manifest Komunističke partije*, op. cit. 560.

time i socijalnih odnosa.<sup>1009</sup> Ovdje je potrebno napomenuti da su, prepoznajući globalni karakter kapitalističkog poretka odnosa i anticipirajući putanju njegovog razvoja – a smatrajući koncept “nacionalne” determinisanosti krajnje reakcionarnim – *Nove ljevice* propagirale internacionalizam u zajedničkoj borbi protiv globalne eksploatacije. Organizacioni oblici otpora *Novih ljevica* i njihovi ciljevi reflektovali su i anticipirali, dakle, ekonomske (i socijalne) transformacije razvijajućeg kapitalizma, iako je, u generalnom smislu, kapitalistički “režim” uvijek počivao na pretpostavci internacionalne “ekonomske cjeline”: dinamika kapitalizma je historijski neodvojiva od dinamike imperijalizma.<sup>1010</sup> Kapitalizam, također, već tokom sedamdesetih postepeno usvaja i prisvaja strukturalnu organizaciju šezdestosmaških oblika otpora: nacionalna država kao kontrolni mehanizam socijalne i ekonomske organizacije i identifikacije postepeno “posustaje” pred dominantnim transnacionalnim, korporativnim kapitalizmom.<sup>1011</sup> Zagovarajući “svijet bez granica”, *Nove ljevice* su otjelovljavale postojeći i reflektovale budući dominantni socijalni i ideološki horizont. Potrebno je, također, podsjetiti i na Fukoovu tezu o diskurzivnim “tkanjima” u kojima se dešavaju raznorodna “sučeljavanja” odnosa moći, a koja, kao “taktički elementi ili blokovi”,<sup>1012</sup> mogu biti “u službi” posve suprotnih “strana”.<sup>1013</sup> Fukoova teza konceptualizuje recipročan odnos između hegemonih društvenih snaga i novoljevičarskih snaga otpora: s jedne strane hegemonne snage prisvojile su i adaptirale antikapitalističku kritiku (1965–1975), dok su, s druge, organizacioni oblici otpora *Novih ljevica* (a što je posebno naglašeno 1968.) reflektovali internacionalnu prirodu kapitalističke eksploatacije.

Inicijalno prepoznajući opravdanost isključivo socijalne kritike (1965–1975), hegemonne strukture su je pokušale pacifikovati: ovi procesi su se manifestovali kroz pregovore sa sindikalnim organizacijama i prijedloge o povećanju nadnica i iniciranju uvođenja zakonskih regulativa koje bi garantovale socijalnu sigurnost radnika. S obzirom na to da ova “predusretljivost” nije zaustavila krizu koja se nastavila i tokom ranih sedamdesetih, sistem je djelomično prisvojio, a potom i modifikovao zahtjeve umjetničke kritike – koja se zalagala za kvalitativne promjene proizvodnih i socijalnih odnosa<sup>1014</sup> –

---

<sup>1009</sup> Prema: Holmes, Brian, “Fleksibilna ličnost za novu kritiku kulture” u *Hijeroglifi budućnosti – umjetnost i politika u doba umreženosti*, WHW/Arkzin, 2002, 101; Holmes, Brian, “Unleashing the Collective Phantoms Flexible Personality, Networked Resistance”, *Republicart*, January 2002, <[http://www.republicart.net/disc/artsabotage/holmes01\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/artsabotage/holmes01_en.htm)> 30.05.2015.

<sup>1010</sup> Prema: Holmes, Brian, “The Revenge of the Concept: Artistic Exchanges, Networked Resistance” u Will Bradley & Charles Esche (eds.) *Art and Social Change – A Critical Reader*, op. cit. 355.

<sup>1011</sup> Prema: Katsiaficas, George, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, op. cit. 70–71.

<sup>1012</sup> Fuko, Mišel, *Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, op. cit. 115.

<sup>1013</sup> Prema: Ibid., 115–116.

<sup>1014</sup> Umjetnička kritika zagovarala je mobilnost, spontanost, kreativnost i dehijerarhizaciju.

pretvorivši ih, potom, u nove oblike kontrole. Zahtjevi umjetničke kritike tako postaju baza za reorganizaciju proizvodnih procesa, odnosno, za tzv. “poboljšanje uslova rada”.<sup>1015</sup> Modernizacija zastarijelih – *fordističkih* – proizvodnih odnosa,<sup>1016</sup> poslužila je, gledajući sa istorijske distance, potrebama hegemonih kapitalističkih struktura. Kritika nije inicirala suštinsku transformaciju poretka odnosa, već preoblikovanje mehanizama upravljanja proizvodnim sistemom (a time i socijalnim odnosima), povećavajući, istovremeno, i profitabilnost same proizvodnje. Inkorporacija “pogodnih” elemenata kritike omogućila je, tako, stvaranje novog režima proizvodne i socijalne organizacije koji je uskoro postao dominantna paradigma geopolitičkog poretka odnosa.

Tako, period postfordizma – u ekonomskom i društvenom smislu – karakteriše odbacivanje autoritativnih, hijerarhizovanih i centralizovanih struktura. Dominantan model postaju fleksibilni, privremeni oblici organizovanja prema network modelu, koji kontinuirano razrađuju i optimizuju strategije funkcionisanja. Ovakva fleksibilna organizacija oslanja se u velikoj mjeri na privremene/fleksibilne oblike zapošljavanja: globalizacija<sup>1017</sup> koja je prouzrokovala fragmentaciju nacionalnih klasnih struktura, inaugurisala je, posljedično, stvaranje nove globalne društvene stratifikacije, te nove, globalne klase–u–nastajanju (engl. “*class-in-the-making*”)<sup>1018</sup> koja još uvijek nije klasa za sebe, u marksističkom smislu riječi – *prekarijata*.<sup>1019</sup>

---

<sup>1015</sup> Boltanski, Luc & Chiapello, Eve, “The New Spirit of Capitalism”, op. cit. 18.

<sup>1016</sup> Ovo je npr. vidljivo u činjenici da su zahtjevi za radničko samoupravljanje i samoorganizaciju integrisani u proizvodne procese kao “radnička samoinicijativa” ili komenadžment. U kontekstu sistemskih strukturalnih promjena – “poboljšanja uslova rada” – radnička samoinicijativa ima “zadatak” da smanji osjećaj otuđenosti radnika od proizvoda rada i proizvodnih odnosa, istovremeno povećavajući i njihovu [radničku] odgovornost, ali i opterećenost. Na ovaj način, ukida se potreba za radnim mjestom supervizora – radnici se samoorganizuju – i tako, u konačnici, smanjuju troškovi kompanije. Iako je komenadžment omogućio (prividno) veću kontrolu radnika nad proizvodnim procesima, on nije uništio hijerarhijski strukturisan poredak odnosa (Prema: Katsiaficas, George, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, op. cit. 76).

<sup>1017</sup> Era globalizacije (1975–2008) je period u kojem se ekonomija “izmjestila” (engl. “*disembedded*”) iz društva kreirajući globalnu tržišnu ekonomiju zasnovanu na neograničenoj konkurenciji i individualizmu. Neoliberalni marketinški principi neminovno su vodili ka globanom proizvodnom sistemu organizovanom prema network modelu i fleksibilnim oblicima rada. Također, radnici-sindikalci, kroz autsorsing (engl. *outsourcing*) i ofšoring (engl. *offshoring*) bivaju zamijenjeni jeftinom radnom snagom iz zemalja u razvoju, što do tada nije bilo primijenjivano (Prema: Standing, Guy, “Defining the precariat: A class in the making”, *Eurozine*, 19 April 2013 <<http://www.eurozine.com/articles/2013-04-19-standing-en.html>> 01.03.2016; Za pojam *disembedding* vidjeti više u Eriksen, Thomas Hylland, *Globalization: The Key Concepts*, <<http://hyllanderiksen.net/Glob2.html>> 01.03.2016).

<sup>1018</sup> Standing, Guy, “Defining the precariat: A class in the making”, op. cit.

<sup>1019</sup> *Prekarijat* je neologizam koji kombinuje pojmove “precarious” (engl. nesiguran, privremen, nezavisan) i proleterijat. Prekarijat se ne može poistovijetiti sa niskim materijalnim statusom ili sa nesigurnim zaposlenjem, iako pojam implicira ove dvije dimenzije, jednako kao i nedostatak sigurnog “radnog identiteta” (engl. “*work-based identity*”). Uopšteno govoreći prekarijat se sastoji od individua kojima “nedostaje” sedam oblika “radne sigurnosti” (engl. “*labour-related security*”) za koje su se sindikati i radničke partije izborile nakon Drugog svjetskog rata: sigurnost na tržištu rada, sigurnost zaposlenja, sigurnost posla, sigurnost na poslu,

U ovom periodu, također, dolazi do stvaranja nove menadžerske klase koja ima za cilj da nadgleda otvoreno globalno tržište (proizvodnju i distribuciju), te da kreira kulturološku “klimu” koja bi promovisala novu fleksibilnu organizaciju radnog procesa. Paradigma fleksibilnosti – ključni koncept nove organizacije – bila je, kao kontrakulturalna težnja, suprotstavljena rigidnoj, autoritativnoj, disciplinarnoj, birokratizovanoj proizvodnoj i društvenoj organizaciji pedesetih: označavala je želju za otvorenošću, samoizražavanjem, improvizacijom i novim kreativnim životnim stilovima. Nakon 1975. godine, paradigma fleksibilnosti integrisana u strukturu hegemonog poretka, postaje novi mehanizam kontrole.<sup>1020</sup> Inovativnost, spontanost, kreativnost, kooperativnost, mobilnost, prilagodljivost, promjenjivost, otvorenost, uvažavanje razlika i transverzalna kretanja, postaju osnovni referentni koncepti unutar “nove” paradigme; ove vrijednosti smatraju se individualnim potencijalom pojedinca koji on/ona, kao “*fleksibilna ličnost*”,<sup>1021</sup> sa svakim novim iskustvom razvija, te pretvara u personalni “kapital” – uslov buduće “zaposljivosti”.<sup>1022</sup> Nova fleksibilna priroda “radne aktivnosti” uslov je i posljedica sve individualizovanijih oblika eksploatacije:<sup>1023</sup> neoliberalni tržišni principi nalagali su stvaranje mehanizama (re)regulacije<sup>1024</sup> globalnog tržišta koji bi spriječili kolektivne interese da “obuzdaju” neograničenu tržišnu konkurenciju.<sup>1025</sup>

Za razliku od fordizma koji rad (engl. *labour*) smatra najamnom i plaćenom aktivnošću (te ga u određenom smislu poistovjećuje sa trajnim zaposlenjem), postfordizam je obilježen integracijom inteligencije, informacija i nematerijalnog rada (engl. “*immaterial labor*”).<sup>1026</sup>

---

sigurnost doedukacije, sigurnost zastupanja (sigurnost prava na zastupanje i zaštitu). Najviše pažnje posvećuje se nedostatku sigurnosti zaposlenja (nedostatak dugoročnih ugovora o radu, nedostatak zaštite u slučaju gubitka zaposlenja) i nedostatku sigurnosti posla, koja se očituje kroz učestale, sistemske promjene radnih zadataka. Jedna od karakteristika prekarijata je i nestabilan izvor prihoda (Prema: Ibid.).

<sup>1020</sup> Prema: Holmes, Brian, “Unleashing the Collective Phantoms Flexible Personality, Networked Resistance”, op. cit.

<sup>1021</sup> Holmes, Brian, “Fleksibilna ličnost za novu kritiku kulture”, op. cit. 101.

<sup>1022</sup> Prema: Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 112.

<sup>1023</sup> Prema: Holmes, Brian, “The Revenge of the Concept: Artistic Exchanges, Networked Resistance”, op. cit. 353.

<sup>1024</sup> Eru globalizacije ne karakteriše de-regulacija (engl. “*de-regulation*”) već re-regulacija (engl. “*re-regulation*”), što podrazumijeva veću regulaciju tržišta nego u bilo kojem drugom istorijskom periodu (Prema: Standing, Guy, “Defining the precariat: A class in the making”, op. cit.).

<sup>1025</sup> Napad na kolektivno podrazumijevao je i napad na “kolektivne” društvene institucije, sindikate, javne servise, procese edukacije kao potencijalnu snagu emancipacije od komercijalizacije i komodifikacije, itd. (Prema: Ibid.).

<sup>1026</sup> Nematerijalni rad se može okvirno okarakterisati kao intelektualni/lingvistički – rad koji proizvodi ideje, simbole, kodove, tekstove, slike, koji se fokusira na rješavanje problema, analitičke i simboličke zadatke i lingvističko izražavanje – i na afektivni, koji je oblik biopolitičke proizvodnje jer direktno proizvodi socijalne odnose i oblike života. Velikim dijelom, nematerijalni rad je kombinacija ove dvije forme: podrazumijeva, dakle, intelektualni, naučni, kognitivni i afektivni rad baziran na kreiranju komunikacija i socijalnih odnosa. Jedna od osnovnih karakteristika nematerijalnog oblika proizvodnje je njeno nadilaženje ograničenog

Dominacija nematerijalnih oblika proizvodnje (informacija, ideja, itd.) ne samo da uzrokuje transformaciju i drugih oblika proizvodnje (poput industrijske ili agrikulturalne), već i transformaciju socijalnih odnosa. Ovo podrazumijeva stvaranje društvenih odnosa i formi koji postaju obilježje cjelokupne globalne zajednice, te zahtijev i uslov proizvodnih procesa ostalih oblika rada.<sup>1027</sup> Ultimativna posljedica ove hegemonije je cjelokupna i sveobuhvatna društvena transformacija: društvo u cjelini transformiše se po modelu nematerijalnog oblika proizvodnje. Striktna demarkacija radnog i slobodnog vremena nestaje, što za posljedicu ima “preljevanje” radnog vremena u “neradni” dio života (cjelokupan dan postaje radni). Ovo je pogotovo vidljivo u slučajevima kada nematerijalni rad podrazumijeva rješavanje problema ili kognitivnih zadataka ili kreiranja ideja ili odnosa – procesi koji se ne mogu ograničiti određenim radnim vremenom unutar kojeg je funkcionisala industrijska proizvodnja fordističkog ekonomskog modela. Radno vrijeme postaje “nemjerljivo”, a vrijednost nematerijalnog rada i njegovih “proizvoda” se ne može procijeniti na osnovu klasičnih teorija:<sup>1028</sup> vrijeme kognitivnog rada u većini slučajeva “prenosi” se u sam život koji je sada koncipiran kao serija raznovrsnih *projekata*.

“Radna aktivnost” novog oblika kapitalizma bazira se na kontinuiranom osmišljavanju i traženju projekata, te network povezivanju: odnosno, projekti i “*radna aktivnost*” prilagođavaju se formi networka. Projekti su, kao i sam network, pokretljivi i fluidni, te u međusobno recipročnom odnosu; neprekidna sukcesija projekta koji proizilaze jedni iz drugih, rezultat su i uslov multipliciranih konekcija i proširivanja networka.<sup>1029</sup> Valorizacija nematerijalnog rada, valorizacija je samog životnog procesa pojedinca. Drugim riječima, pojam “rad”, koji je u prošlosti isključivo označavao proizvodnju materijalnih dobara, u savremenom svijetu se odnosi na proizvedeni totalitet društvenih aktivnosti.<sup>1030</sup>

---

ekonomskog domena, te njeno uplitanje u (re)produkciju socijalnih veza i struktura: nematerijalna proizvodnja se uključuje u kulturalnu, društvenu i političku sferu. Ideje, znanja, informacije, lingvističke forme, komunikacijski networki, kolaborativni odnosi nisu samo sredstva neophodna za održanje i funkcionisanje društva, već direktno kreiraju društvene veze, odnose i oblike života, što se najbolje može odrediti terminom “biopolitička proizvodnja”: rad koji kreira socijalne veze i odnose te, u konačnici, i samo društveno tkivo. (Prema: Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 107–110, 113–114).

<sup>1027</sup> Iako je nematerijalni rad globalno najnezastupljeniji (te skoncentrisan u najrazvijenijim dijelovima svijeta), on je, u finalnim dekadama 20. vijeka, postao dominantan: ovo podrazumijeva da on svoje osnovne odlike postepeno nameće oblicima rada i oblicima proizvodnje, te društvu u generalnom (i globalnom) smislu – on je dominantan u smislu svoje moći da transformiše. Za razliku od proizvoda drugih oblika rada, proizvodi nematerijalnog rada se, po automatizmu, odmah integrišu u socijalnu sferu, te postaju “dostupni” totalitetu globalne zajednice (Prema: Ibid.).

<sup>1028</sup> Klasične teorije vrijednost rada procjenjuju na osnovu vremena koje je u njega utrošeno.

<sup>1029</sup> Prema: Boltanski, Luc & Chiapello, Eve, “The New Spirit of Capitalism”, op. cit. 9–10.

<sup>1030</sup> Prema: Negri, Antonio, “Modern and Postmodern: the Ceasura”, op. cit. 19–23.

Promjene u uslovima organizacije proizvodnih procesa i odnosa uvedene su postepeno, te su, uslovljavajući i promjene sistema vrijednosti, internalizovane spontano.<sup>1031</sup> novouspostavljeni treći “duh kapitalizma” omogućio je ponovnu stabilizaciju hegemonog poretka. Iako je institucionalizovano nametanje liberalne paradigme<sup>1032</sup> naglašeno već krajem sedamdesetih, manifestacije otpora bile su u periodu nakon 1975. godine, sporadične i lokalizovane. U “slučaju” umjetnosti, na primjer, liberalna paradigma se ne promoviše samo, kao što je rečeno, “povratkom” autoriteta umjetnika-kreatora i integriteta individualnog medija, već i kao otvoren “poziv” privatnom kapitalu da destabilizuje socijalne kulturalne politike.<sup>1033</sup> Boltanski i Šapelo smatraju da je upravo reorganizacija sistema vrijednosti – “duh kapitalizma” – osnovni uzrok izostanka svake ozbiljne kritike, a time i svakog oblika ozbiljnog globalnog otpora tokom osamdesetih i početkom devedesetih godina 20. vijeka.<sup>1034</sup>

Tokom druge polovine devedesetih, dolazi, međutim, do ponovnog masovnog “prepoznavanja” prirode i efekata globalne kapitalističke ekspanzije. Dominacija novog modaliteta proizvodnih odnosa – nematerijalnog rada – koji je putem svoje primarne odlike – fleksibilnosti – predisponiran za eksploataciju heterogenih društvenih slojeva,<sup>1035</sup> te dominacija nove globalne klase–u–nastajanju (prekarijata), postaje jasan pokazatelj globalne skale kapitalističke eksploatacije. Njene manifestacije jasno su sada vidljive i u visokorazvijenom zapadnom društvenom kontekstu: neoliberalna paradigma koja nameće individualno poduzetništvo i fleksibilne, transnacionalne radne odnose, “progutala” je ili je bila na dobrom putu da “proguta” sigurnosti države blagostanja (engl. *welfare state*).

Agresivno nametanje paradigme individualizma – liberalni racionalizam negira svaki oblik kolektivnog/kolektivizacije, redukujući ga/je na manifestacije arhaičnog afektivnog, te zagovara individualizam kao preduslov i posljedicu civilizacijskog progressa – podstaklo je, krajem devedesetih, “obnovu” kolektivističkih implusa. Dolazi do “široke” kolektivne mobilizacije i udruživanja na globalnom nivou – Brajan Holms govori o “iznova raspaljenom

---

<sup>1031</sup> Prema: Holmes, Brian, “Unleashing the Collective Phantoms Flexible Personality, Networked Resistance”, op. cit.

<sup>1032</sup> Liberalizam je skup filozofskih diskursa koje određuju koncepti racionalizma i individualizma; liberalizam odbacuje svaki oblik kolektivne identifikacije, te negira disenzus kao inherentnu odliku društvenog (Prema: Mouffe, Chantal, *On Political*, op. cit. 10).

<sup>1033</sup> Analizirajući američki kontekst, Ovens se, na primjer, osvrće na pokušaj neokonzervativnih struja da ukinu državni fond za umjetnost (Prema: Crimp, Douglas, “The Art of Exhibition”, op. cit. 63).

<sup>1034</sup> Prema: Boltanski, Luc & Chiapello, Eve, “The New Spirit of Capitalism”, op. cit. 1, 7, 19.

<sup>1035</sup> Prema: Holmes, Brian, “Unleashing the Collective Phantoms Flexible Personality, Networked Resistance”, op. cit.



osećanju društvenog sukoba”<sup>1036</sup> i kolektivističkom sentimentu koji su raznorodne društvene grupacije podstakli na direktne (demokratske) oblike borbe, o čemu će biti riječi nešto kasnije. Obnova kolektivnog impulsa manifestuje se kao, uslovno rečeno, “nostalgija” za nestankom kolektivističkog društvenog horizonta: na Zapadu je ovo “žaljenje” pokrenuto sistematskim i sistemskim uništavanjem države blagostanja i drugim neoliberalnim reformama, posebno u sferi obrazovanja. U državama bivšeg Istočnog bloka, dolazi do uspostave slobodnog tržišta, koje je početkom devedesetih dočekano sa velikim optimizmom, da bi nakon rapidne privatizacijske “pljačke” i “primitivne akumulacije”<sup>1037</sup> kapitala, uslijedilo razočarenje. Obnovljen interes za kolektivno nije, međutim, zahtijev za obnovom kolektivističkih ideologija, niti manifestacija utopijskih projekcija budućnosti, utemeljenih u velikim narativima (engl. *grand narratives*), već podrazumijeva zahtijev za novim oblicima društvenog uodnošavanja ili za “rekonfiguracijom socijalnih veza”. U kontekstu umjetnosti, to je obnova ideje o njenoj performativnoj društvenoj ulozi unutar konkretnog lokalnog konteksta – unutar kolektiviteta određene (lokalne) zajednice.

### **3.4 Kolektivizmi na kraju 20. vijeka: kolektivizam nakon kolektivizama**

#### **3.4.1 Novi “socijalni zaokret” u umjetnosti**

Socijalno orijentisane umjetničke prakse do čijih procvata dolazi krajem 20. i početkom 21. vijeka – iako je socijalni angažman, doduše u drugačijem obliku, bio kontinuirana preokupacija dekonstruktivističke umjetnosti osamdesetih – otjelovljuju obnovljeno interesovanje za kolektivno, koje se u ovom kontekstu “pozicionira” nasuprot paradigme individualizma, dominantne u “svijetu umjetnosti”.

Ovdje se ne radi o estetskoj proizvodnji drugačije (kolektivističke) svakodnevnice, niti o “stvaranju mogućeg drugog svijeta (umjetnosti) izvan ustanovljenih lanaca proizvodnje”,<sup>1038</sup> već o pokušajima iniciranja participatornih/kolaborativnih/kolektivnih umjetničkih praksi usmjerenih na neposredni socijalni kontekst (npr. socijalni angažman unutar heterogenih mikroprostora s ciljem “riješavanja” različitih lokalnih problema određene zajednice/kolektiva). Interesovanje za kolektivno, dakle, podrazumijeva interesovanje za

---

<sup>1036</sup> Holms, Brajan, “Geopolitika uradi sam: kartografija umetnosti u svetu” u Blejk Stimson, Gregori Šolet (eds), *Kolektivizam posle modernizma*, Clio, Beograd, 2010, 325.

<sup>1037</sup> Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 193.

<sup>1038</sup> Holms, Brajan, “Geopolitika uradi sam: kartografija umetnosti u svetu”, op. cit. 324.

kolaborativnu umjetnost koja je u direktnom “kontaktnu” sa specifičnim lokalnim (regionalnim) uslovima.

Osnovne premise ovih praksi su:

1. odnos umjetnosti i specifičnih društveno-istorijskih okolnosti izabrane “lokacije” – umjetnost, dakle, odbacuje galerijski prostor kao konvencionalni lokus (pasivne) konzumacije/recepcije umjetnosti;
2. utilizacija raznorodnih strategija, metoda, modela i oblika djelatnosti koje se generalno mogu odrediti kao *poststudijske*. Ove prakse se ne mogu obilježiti zajedničkim nazivnikom – različiti autori određuju ih kao *umjetnost dijaloga* (engl. *dialogic art*), *umjetnost intervencija* (engl. *interventionist art*), *participatorna umjetnost* (engl. *participatory art*), *kolaborativna umjetnost* (eng. *collaborative art*), *kontekstualna umjetnost* (engl. *contextual art*) ili čak *socijalna praksa* (eng. *social practice*) ili *eksperimentalne zajednice* (engl. *experimental communities*) – već zajedničkom polaznom premisom: ovo je umjetnost koja “kanalizira [svoju] simboličku vrijednost prema konstruktivnoj društvenoj promjeni”<sup>1039</sup> i koja ima za cilj da reparira i restaurira kolektivne veze unutar fragmentovane sfere društvenog kroz “kolaborativne umjetničke oblike otpora neoliberalnom poretku odnosa i njegovoj glorifikaciji individualnog”.<sup>1040</sup>

Zajednički denominator ovih heterogenih umjetničkih praksi svakako je, dakle, “socijalni zaokret”, koji u većoj ili manjoj mjeri uvijek implicira određeni oblik društvene angažovanosti, te participatornu (kolektivnu i kolaborativnu) aktivnost, kojom se negira ideja o umjetniku kao individualnom kreatoru auratičnih artefakata.<sup>1041</sup> Iako ideja kolektiva/kolektivizma podrazumijeva isključivo participatorne, kolaborativne umjetničke aktivnosti, važno je napomenuti da ona, u ovom kontekstu, ne implicira težnju ka kolektivnom *djelovanju* ili kolektivnu posvećenost političkom emancipacijskom projektu.

Participatorne (kolektivne, kolaborativne) umjetničke prakse karakteriše zajednički interes za imanentni socijalni kontekst i angažman: fokus se sa individualnog stvaralaštva i materijalnih proizvoda umjetničkog stvaranja premješta na kolektivnu aktivnost kreiranja socijalnih “situacija”, koje imaju potencijal da, na neki način, “intervenišu” unutar lokalnih društvenih odnosa. Orijehtacija ka neposrednom socijalnom kontekstu može se smatrati aktivističkom željom da se umjetničke aktivnosti politički odrede, te da se, kroz umjetnost,

---

<sup>1039</sup> Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 13.

<sup>1040</sup> Ibid.

<sup>1041</sup> Prema: Ibid., 1–3, 12, 37.

ostvare konkretni socijalni (a možda i politički) ciljevi. Pojam participatorna (kolektivna, kolaborativna) umjetnost označava, dakle, različite prakse kojima se, kroz aktivnosti socijalnog uodnošavanja, pokušavaju artikulirati političke pozicije.

Ovu umjetnost karakteriše nedostatak tipičnih umjetničkih – estetskih – “obilježja”, onih po kojima se umjetnost “prepoznaje” kao umjetnost. Estetsko se percipira kao “suvišno vizualno”,<sup>1042</sup> te stoga i manje važno od efekata ili afekata socijalnih reakcija, iako se, kao što je već navedeno, ove prakse uvijek dovode u vezu sa drugim umjetničkim aktivnostima (čak i onim konvencionalnijim), a nikako sa sličnim, neumjetničkim, socijalnim projektima (vidjeti str. 104). S obzirom na to da je umjetničko djelo zamijenjeno efektivnom socijalnom “razmijenom”, umjetnički medij i primarna odrednica ovih praksi postaje “socijalni dijalog”.<sup>1043</sup>

Nove, participatorne umjetničke prakse koje tokom devedesetih godina dolaze u fokus interesovanja “svijeta umjetnosti” Suzen Lejsi (Suzanne Lacy) naziva “*new genre public art*”.<sup>1044</sup> Ovaj novi žanr može se, također, smatrati manifestacijom, uslovno rečeno, pojave političkog impulsa u umjetnosti devedesetih, te “nasljednikom” umjetnosti u javnom prostoru.<sup>1045</sup> Sfera njegovog interesovanja su umjetničke aktivnosti koje se generišu unutar kolektivizama određenih zajednica, što svakako evocira fenomen nazvan “*community based art*”,<sup>1046</sup> koji se u zapadnom kontekstu pojavljuje sedamdesetih godina 20. vijeka i koji je smatran moćnim agensom socijalne promjene.<sup>1047</sup> Pojam zajednice (engl. *community*) –

---

<sup>1042</sup> Ibid., 22.

<sup>1043</sup> Ibid.

<sup>1044</sup> Lacy, Suzanne, “Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys”, *Mapping the Terrain* u Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 2002, 104.

<sup>1045</sup> Ovo je termin koji označava skulpture i instalacije u javnom prostoru. Iako se pojmovi javno (engl. *public*) i zajednica (engl. *community*) dovode u vezu, oni impliciraju dva veoma različita odnosa između umjetnika i oficijelnih “administratora” urbanog prostora. Novo promišljanje umjetnosti u javnom prostoru inicirale su izložbe *In Public: Seattle 1991* i *Culture in Action: New Public Art in Chicago*, 1993 (Ibid.).

<sup>1046</sup> Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 177.

<sup>1047</sup> Ove prakse su se razvijale oko marginalizovanih društvenih skupina, te su kao participatorni, kreativni (umjetnički) procesi bile protivteža elitističnoj, hijerarhijski organizovanoj umjetničkoj zajednici – internacionalnom “svijetu umjetnosti” – i njegovim vrednosnim kriterijima (poštovanju kvalitete, vještine, virtuoznosti, umjetničkog genija, itd.). Fundamentalne premise ovih praksi – participacija i koautorstvo – imale su za cilj da “upoznaju” sve društvene slojeve (posebice društveno, kulturalno i ekonomski marginalizovane) sa mogućnostima kreativnog (umjetničkog) djelovanja i vlastitog kreativnog potencijala. Profesionalni umjetnici i lokalna zajednica bili su koautori murala, uličnog teatra, festivala, video instalacija, itd., što je “proširivalo i produbljivalo senzibilitet zajednice...i obogaćivalo njenu egzistenciju” (Ibid., 178.), te otvaralo mogućnost njene socijalne i/ili političke transformacije. Važno je napomenuti da su devedesetih godina 20. vijeka ove prakse – do tad na “periferiji ‘svijeta umjetnosti’” – postale važan umjetnički žanr (postoje MFA programi, pa čak i nagrade koje promovišu ovaj vid umjetnosti, vidjet npr.: *The MFA in Community Arts (MFACA)*, <[http://www.mica.edu/Programs\\_of\\_Study/Graduate\\_Programs/Community\\_Arts\\_\(MFA\)/Overview.html](http://www.mica.edu/Programs_of_Study/Graduate_Programs/Community_Arts_(MFA)/Overview.html) >, 14.01.2016).

“kolektivno tijelo koje posreduje između individualnih subjekata i društva u cjelini”<sup>1048</sup> – je u savremenom društveno-istorijskom kontekstu postao “elastična” i politizovana kategorija, koja uvijek implicira socijalno, kulturološko i/ili ekonomsko određenje.<sup>1049</sup> U kontekstu umjetnosti, pojam zajednice se povezuje sa marginalizovanim društvenim grupacijama koje su sistematski isključivane iz socijalnih i političkih procesa koji određuju njihovu egzistenciju. *New genre public art* veže se za određeni, specifični socijalno-politički kontekst i/ili okruženje i bazira se na kolaborativnim procesima koji generišu različite oblike socijalnih relacija: često se u kontekstu ove umjetnosti govori o procesima “osnaživanja zajednice” (engl. “*community empowerment*”)<sup>1050</sup> i o participatornoj demokratiji.<sup>1051</sup> Kritičarka Arlin Rejven (Arlene Raven) je ove nove prakse nazvala “umjetnost u javnom interesu” (engl. “*art in the public interest*”),<sup>1052</sup> što implicira procese kolaborativnog “aktiviranja” prostora zajednice, od strane zajednice, kroz umjetnost. *New genre public art* može se odrediti kao “interaktivni socijalni projekat inspirisan socijalnim pitanjima”,<sup>1053</sup> koji se zasniva na dijaloškoj razmjeni između umjetnika-inicijatora umjetničkog projekta i pripadnika zajednice. Kao svoj primarni cilj umjetnici često navode posredovanje u procesima “osnaživanja zajednice”<sup>1054</sup> kroz umjetnost: kao direktni učesnici u “proizvodnji” umjetnosti pripadnici zajednice oslobađaju svoj kreativni potencijal, te na taj način umjetnost postaje pristupačnija, razumljivija, a privilegija “kreiranja” umjetnosti postaje kolektivna (više nije privilegija dominantne klase ili pojedinaca). Umjetnost (i kulturalna (samo)reprezentacija u generalnom smislu riječi) postaju, prema mišljenju umjetnika, katalizatori afektivne političke i socijalne razmijene.<sup>1055</sup>

Važno je, međutim, napomenuti da je ova interakcija često posredovana i finansijski podržavana od strane određenih institucionalnih mreža – bilo da se radi o službama

---

<sup>1048</sup> Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, op. cit. 112.

<sup>1049</sup> Pojam, kao fleksibilno retoričko sredstvo, često koristi neokonzervativna politika i tada označava povezanost baziranu na ekonomskoj moći i privatnom vlasništvu (Prema: Ibid., 112–113)

<sup>1050</sup> Kester, Grant H., “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art”, *Afterimage* 22 (January 1995), <[https://slought.org/media/files/grantkester\\_aestheticevangelists.pdf](https://slought.org/media/files/grantkester_aestheticevangelists.pdf)> 04.06.2015.

<sup>1051</sup> Iako *new genre public art* ponekad “zahtijeva” kreiranje određenih “vještačkih” situacija unutar datog konteksta u odnosu na koji se zajednica određuje (što svakako podrazumijeva uvažavanje specifičnih društveno-političkih okolnosti *in situ*) ovo nikako ne podrazumijeva kreiranje “vještačke” zajednice unutar institucija umjetnosti (Prema: Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, op. cit. 104).

<sup>1052</sup> Raven, Arlene, *Art in the Public Interest*, u Ibid., 105.

<sup>1053</sup> Gablik, Suzi u Ibid., 106.

<sup>1054</sup> Kester, Grant H., “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art”, op. cit.

<sup>1055</sup> Prema: Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, op. cit. 107–111.

socijalnog rada, ili u većem broju slučajeva, institucija umjetnosti.<sup>1056</sup> Bez obzira na institucionalnu podršku, ova umjetnost se, međutim, ne povinuje u potpunosti kanonizovanim principima “svijeta umjetnosti”, te su i kriteriji njene valorizacije nešto drugačiji.

### 3.4.2 Valorizacija: etička dimenzija socijalnog angažmana

Valorizacija parcipatornih umjetničkih praksi (od strane “svijeta umjetnosti”) bazira se na kriteriju objektivne ili realne socijalne efektivnosti na lokalnom nivou: generisanju veće povezanosti unutar zajednice, “ojačavanju osjećaja zajedništva” (engl. “*stronger sense of community*”),<sup>1057</sup> rješavanju određenih lokalnih socijalnih i “političkih” problema, itd.

Prilikom valorizacije efektivnosti dolazi do striktno demarkacije između umjetničkih (estetičkih) vrijednosti i ostvarenja konkretnih (problemskih) ciljeva. Umjetnički/estetički parametri inferiorni su u odnosu na “značajnije” (a time, kako se to generalno percipira, i “etičnije”) parametre “realne” efektivnosti – ostvarivanje realnih “zadataka”, rješavanje “realnih” problema i rekonfiguraciju “realnih” društvenih odnosa. Ovo favorizovanje “društvene komponente”, manifestacija je “socijalnog zaokreta” u umjetnosti (engl. “*social turn*”) koji sugerira orijentaciju ka stvarnim i konkretnim funkcijama umjetnosti u svakodnevnom životu zajednice kao vrijednijim i važnijim od estetskog iskustva. Međutim, važno je napomenuti da, kako Ransijer naglašava, eliminacija estetskog označava potvrdu dominantne senzorne percepcije i njoj korespondirajućeg poretka značenja, a time i postojeće diobe osjetilnog. Bez inherentno estetskog potencijala da “prekorači” uspostavljenu diobu osjetilnog, etička evaluacija afirmiše postojeće stanje: postojeće učešće u zajedničkom zajednice/komunalnu raspodjelu i postojeći policijski poredak (vidjeti str. 109–110).

Također je potrebno ponovno napomenuti da se ove umjetničke prakse uvijek procjenjuju u odnosu na konvencionalnije oblike umjetnosti, a skoro nikada u odnosu na kreativne socijalne projekte, iako je distinkcija između ove dvije kategorije mala ili skoro nikakva (vidjeti str. 104). Upravo iz razloga što se ovi umjetnički projekti (samo)kompariraju sa tradicionalnijim umjetničkim medijima i “manje važnim” domenom estetskog – dok im je, istovremeno, samima veoma teško pripisati estetsku vrijednost – dolazi do izražaja njihova socijalna, dakle, “etička” komponenta.<sup>1058</sup>

---

<sup>1056</sup> Kester, Grant H., “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art”, op. cit.

<sup>1057</sup> Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 16.

<sup>1058</sup> Prema: Ibid., 19–20.

Etička komponenta ogleda se i u kolaborativnoj dimenziji: za razliku od individualnog autorstva, kolaboracija se uspostavlja kao dominantna vrijednosna kategorija, kao katalizator svakog dijaloga. Kolaboracija, međutim, isključuje angažovanje pripadnika određene zajednice u realizaciji individualnog autorskog projekta, čime se anulira mogućnost njihovog kreativnog doprinosa: ova participacija se percipira kao neetična, te implicira umjetnikovu eksploataciju zajednice. Superioran model kolaborativne prakse podrazumijeva aktivnu participaciju/kolaboraciju kojom se “kreira kreativnije i participativnije socijalno tijelo”<sup>1059</sup> i podstiče stvaranje interpersonalnih veza između participanata koji i sami postaju koautori umjetničkog projekta. Autoritet individualnog (a time i individualizma) je, u ovom slučaju, u potpunosti potisnut u korist potencijalnih evolvirajućih socijalnih relacija između umjetnika i pripadnika zajednice, te između samih članova zajednice.<sup>1060</sup> Ovdje se svakako može primijetiti podudarnost sa postfordističkom socijalno-proizvodnom paradigmom (legitimizovanom kroz treći “duh kapitalizma”, vidjeti str. 238–239), koja kao uslov vlastitog (samo)održanja pretpostavlja kolaborativni, kolektivni, participatorni društveno-proizvodni razvoj prema network modelu.

S obzirom na to da procesi “kreiranja socijalnih veza” nadilaze “estetsko, konceptualno ili eksperimentalno”<sup>1061</sup> Suzen Lejsi proklamuje da umjetnost više nije “proizvod već proces traženja vrijednosti, filozofija, etička akcija”.<sup>1062</sup> Nameće se, međutim, pitanje prirode paradigme (njenog ideološkog utemeljenja) u odnosu na koju se procjenjuju efektivne (ili afektivne) vrijednosti ovih umjetničkih praksi.

Stvaranjem kreativnog dijaloga, “osnaživanjem osjećaja zajedništva”, obnavljanjem socijalnih veza ili adresiranjem konkretnih problema zajednice, podstiče se “diskurzivna razmjena i pregovaranje” (engl. “*discursive exchange and negotiation*”),<sup>1063</sup> te “empatična identifikacija” (engl. “*empathetic identification*”),<sup>1064</sup> koja prema Kesteru (Grant Kester), jedina “može olakšati ‘uzajamnu razmjenu koja nam omogućuje da mislimo izvan vlastitog životnog iskustva i da uspostavimo suosjećajni odnos s drugima’”.<sup>1065</sup> Ovdje je opet očita implicirana etička dimenzija: koncept “empatične identifikacije” – jedan od osnovnih

---

<sup>1059</sup> “(...) more creative and participatory social fabric” (Ibid., 20).

<sup>1060</sup> Prema: Ibid., 19–22.

<sup>1061</sup> Ibid., 22.

<sup>1062</sup> “(...) art [is] not primarily...a product but...a process of value-finding, a set of philosophies, an ethical action” (Lacy, Suzanne, *Mapping the Terrain* u Ibid., 23).

<sup>1063</sup> Kester, Grant, “Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art”, u Zoya Kucor & Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Blackwell Publishing, 2005, 12.

<sup>1064</sup> Ibid., 150

<sup>1065</sup> “(...) only this [empathetic identification] can facilitate ‘a reciprocal exchange that allows us to think outside our own lived experience and establish a more compassionate relationship with others’ (Ibid.).

premissa u diskursima (o) participatornoj umjetnosti – utemeljen je na razumijevanju “drugog” i drugačijeg, što svakako implicira politike tolerancije i promociju kulturoških specifičnosti i razlika.

Međutim, empatiju kao afekat interpersonalne razmjene umjetnika i kolektiviteta zajednice, treba sagledavati u odnosu na politike asimilacije, a ne socijalne i političke emancipacije,<sup>1066</sup> koje zahtijevaju radikalnu transformaciju političke i socijalne sfere (i/ili političku subjektivizaciju o kojoj govori Ransijer, vidjeti str. 93–95). Prema Kesteru, empatija i politika asimilacije “naturalizuju” socijalne probleme poput siromaštva, segregacije, nezaposlenosti, nasilja, kriminala, itd. i “premješaju” ih u registar individualnih (inherentnih, karakternih) nedostataka (moralnih, emotivnih, intelektualnih, itd.) pojedinih pripadnika zajednice. Na ovaj način se, putem umjetnosti, promoviše reformistička ideologija: umjetnik tako često preuzima ulogu “estetskog evanđeliste” (engl. “*aesthetic evangelist*”),<sup>1067</sup> te svijesno ili ne, promoviše politiku, a time i zahtijeve za personalnom transformacijom i “duhovnim” rastom svakog individualnog pripadnika zajednice u cilju eliminacije (socijalnih i političkih) problema kolektiva. Motivirajući i mobilizujući zajednicu u procesima osnaživanja kolektivnih veza i zajedništva, te u procesima kreiranja vlastitih reprezentacija, socijalni i politički problemi marginalizovanog kolektiviteta “prebacuju” se na “kulturalno i duhovno” “nepodobne” individue: na taj se način “prešućuje” i/ili negira direktna uloga hijerarhizacija, eksploatacija, segregacija i represija – inherentnih obilježja kapitalističke paradigme – u procesima socijalnih i političkih marginalizacija. Odnosno, kroz pokušaje individualne (kulturalne i duhovne) asimilacije pojedinačnih pripadnika marginalizovanih zajednica, promoviše se i reprodukuje *ideologija konsenzusa*. Problemi zajednice, prouzrokovani eksploatorskom prirodom kapitalizma kao sistema vrijednosti i poretka odnosa, “postaju” tako problemi neasimiliranih individua.

Neoliberalna rekonceptualizacija zajednice ili kolektiva ne podrazumijeva, dakle, stvarnu izgradnju ili “obnovu” socijalnih odnosa, već njihovu “eroziju”:<sup>1068</sup> s obzirom na to da su socijalni društveni problemi “izmješteni” u domen individualnog, neoliberalna ideologija zagovara da rješenja treba tražiti u svakoj pojedinačnoj indivudui – individualnim “biografijama”<sup>1069</sup> – nikako u samom sistemu i njegovim inherentno represivnim temeljima. Društvena sfera je, dakle, redukovana na skup individua odgovornih za vlastite životne

---

<sup>1066</sup> Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 25.

<sup>1067</sup> Kester, Grant H, “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art”, op. cit.

<sup>1068</sup> Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 14.

<sup>1069</sup> Beck, Ulrich u Ibid.

uslove: “individualna odgovornost pojedinaca zamjenjuje ono što je nekad bila kolektivna briga zajednice/države”.<sup>1070</sup>

S obzirom na to da umjetnik podstiče i inicira kreativnu razmjenu – može se, dakle, smatrati katalizatorom socijalno-umjetničkog dijaloga – on preuzima ulogu zastupnika zajednice, on govori *za, kroz, sa i o* zajednici ili u njeno ime,<sup>1071</sup> gradeći kroz nju istovremeno i svoj “sajtspezifk” (engl. *site specific*) umjetnički identitet.<sup>1072</sup> Pozivajući se na Burdijeov (Pierre Bourdieu) esej “Delegation and Political Fetishism”, Kester navodi da umjetnikova simbolična pozicija simbolično oblikuje kolektivitet zajednice: zastupajući zajednicu umjetnik, istovremeno, predstavlja i njeno postojanje.

Delegat mora ‘mobilisati grupaciju...demonstrirajući ili prikazujući njeno postojanje...glasnogovornik demonstrira svoj legitimitet demonstrirajući ili prikazujući one koji su ga delegirali’.<sup>1073</sup>

Prema Halu Fosteru, umjetnik je tipično definisan kao autsajder koji, uz institucionalnu podršku, motiviše i mobilise kolektivitet zajednice, da aktivno participira u proizvodnji vlastitih oblika reprezentacije, što svakako ima višestruke (ekonomske, socijalne i političke) posljedice. Foster naglašava da, pod vodstvom kulturalnog autoriteta umjetnika, marginalizovani kolektivitet zajednice postaje istovremeno i “subjekat”/koautor i objekat reartikulacija reprezentacija vlastitog identiteta. Odnosno, u procesima reafirmacije vlastitog identiteta, zajednica participira u vlastitoj integraciji u hegemoni poredak<sup>1074</sup> i reafirmiše svoju poziciju “konstitutivnog izvanjskog”:<sup>1075</sup> tako se na primjer, “lokalni” prostori promovišu kao autentične/egzotične lokacije, a marginalizovane skupine afirmišu kao egzotičan (ali ipak “dovoljno” integrisan i asimiliran) “drugi”.<sup>1076</sup>

Činjenica da su, u većini slučajeva, participatorni umjetnički projekti inicirani od strane umjetnika, a uz podršku kustosa i institucija umjetnosti, upućuje na znatan upliv

---

<sup>1070</sup> “Participation in society is merely participation in the task of being individually responsible for what, in the past, was the collective concern of the state” (Ibid.).

<sup>1071</sup> Kester, Grant H., “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art”, op. cit.

<sup>1072</sup> Prema: Kester, Grant, “Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art”, op. cit. 24.

<sup>1073</sup> “The delegate must ‘mobilize the group...in a demonstration or display of the group's existence...the spokesperson demonstrates his legitimacy by demonstrating or displaying those who have delegated him.” (Bourdieu, Pierre u Kester, Grant H., “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art”, op. cit.).

<sup>1074</sup> Prema: Kester, Grant u Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, op. cit. 142–143.

<sup>1075</sup> Henry Staten u Mouffe, Chantal, *On Political*, op. cit. 15. (vidjeti str. 65).

<sup>1076</sup> Foster, Hall u Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, op. cit. 138–139.



institucionalizovanih kulturalnih politika u procese ovih diskurzivnih razmijena.<sup>1077</sup> Važno je, također, napomenuti da u velikom broju slučajeva interakcija između umjetnika i kolektiva zajednice nije direktna, neposredna i/ili spontana: često institucije-sponzori, očekujući određenu vrstu kolaborativnog projekta, “spajaju” pojedine umjetnike i odgovarajuću “ciljnu” grupaciju, te su u većini slučajeva, strukture, procedure i ciljevi ovakvih kolaboracija unaprijed artikulirani od strane umjetnika i institucija umjetnosti (kustoskog tima, muzeja, itd.). “Specijalna” (odabrana) marginalizovana grupacija “obavlja”, dakle, relativno minornu (ili nikakvu) koautorsku ulogu, a “priroda” njene participacije je često unaprijed određena. Stoga, institucije umjetnosti ne samo da imaju krucijalnu ulogu u definisanju identiteta uključenih strana, već i u definisanju prirode njihovog kolaborativnog odnosa, podržavajući tako temeljene principe vladajuće kulture.<sup>1078</sup>

Kolektivna identifikacija zajednice kao “konstitutivnog izvanjskog” svakako (p)održava socijalne procese isključivanja i segregacije,<sup>1079</sup> dok istovremeno, “socijalna osviještenost” podrazumijeva integrisanje marginalizovanih skupina u dominantni poredak odnosa. Diskurzivna razmjena (dijalog), vrednovana prema kriterijumu *etičke djelotvornosti*, utemeljena je na premisama (neo)liberalne ideologije konsenzusa, te u skladu s tim ima za cilj kolektivnu integraciju “drugog”/drugačijeg u hegemoni (kulturološki) poredak.

Ovdje je potrebno podsjetiti na Ransijerovo određenje konsenzusa kao harmonije senzorne prezentacije i njemu korespondirajućeg režima značenja: konsenzus svoje utemeljenje pronalazi u modelu *etičke neposrednosti* koji ima za cilj da podstakne učesnike/koautore (pripadnike zajednice) na preoblikovanje vlastitih životnih okolnosti i samog kolektivnog tijela zajednice. Konsenzus je, zapravo, metod opstrukcije svakog oblika umjetničkog (i političkog) disenzusa (vidjeti str. 95–97): konsenzus “zamrzava društvene identitete, eliminirajući... zahtjeve za jednakošću”.<sup>1080</sup>

Konsenzus kao preduslov neoliberalnog globalnog poretka odnosa, podrazumijeva sistemsko anuliranje/normalizovanje svakog “odstupanja” od predviđenog modela ponašanja/življenja, te racionalizaciju ovog anuliranja/normalizovanja: konsenzus kao globalni *modus operandi* podrazumijeva uvažavanje “drugog”/drugačijeg i prepoznavanje različitosti kao fundamentalnog ljudskog prava izražavanja, ali isključuje i eliminiše svaku

---

<sup>1077</sup> Prema: Ibid., 117.

<sup>1078</sup> Prema: Ibid., 124, 141–144; Također, ovi participatorni projekti često zahtijevaju institucionalnu financijsku podršku, što u velikoj mjeri određuje njihov “životni vijek”, odnosno, buduću održivost (Prema: Ibid., 129–130)

<sup>1079</sup> Prema: Bourdieu, Pierre u Kester, Grant H., “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art”, op. cit.

<sup>1080</sup> Holmes, Brian, “Hijeroglifi budućnosti – Jacques Rancière i estetika jednakosti”, u *Hijeroglifi budućnosti – umjetnost i politika u doba umreženosti*, op. cit. 91.

mogućnost disenzusa.<sup>1081</sup> Važeća (dominantna) percepcija etičkog koja podrazumijeva empatiju i razumijevanje, pozicionirana je unutar i u skladu sa normativima dominantnog poretka, odnosno, određena je konsenzusnim imperativom. Neoliberalna ideologija, pokušava, dakle, stvoriti privid “oporavljenih” društvenih veza; prividnom mobilizacijom marginalizovanog kolektiva, prividnim podsticanjem ekspresije njegovog kolektivnog glasa, anulira se svaka mogućnost disenzusa, a time i mogućnost *djelovanja* (Arent), pojave *politike* (Ransijer) ili *političkog* (Muf). Ovdje se radi o prilagođavanju marginalizovanih kolektiva njihovim postojećim životnim uslovima u sklopu dominantnog poretka koji ih marginalizuje, dok hijerarhizovana struktura poretka odnosa i sami uzroci marginalizacije ostaju nepromjenjeni. Impuls za kreiranjem “situacija” unutar kojih se “otvaraju” mogućnosti diskurzivnih razmjena i dijaloga, motivisan je željom za integracijom i asimilacijom marginalizovanih, a time i generisanjem kreativnijeg socijalnog tijela, koje će aktivno participirati u postojećem poretku, a ne u njemu *djelovati*; tijela koje neće težiti političkim promjenama i transformacijama, već prihvatiti *status quo*.

### 3.4.3 Postfordistička hegemonija nematerijalne proizvodnje: koncept projekta

Da li je participatorna umjetnost (*new genre public art*), dakle, isključivo manifestacija globalnog kapitalističkog stanja – visokorazvijenog društveno-ekonomskog poretka koji se zasniva na ekspanziji globalnih komunikacija i “umrežavanja”? Kao oblici privremenih kolektivizama ove umjetničke prakse, naoko, evociraju otpor dominantnoj liberalnoj paradigmi koja promovira individualizam i socijalnu fragmentaciju: vrednovanje socijalne interakcije bazirane na “kreativnoj participaciji”, ili generisanju dinamičnijih odnosa unutar zajednice, predloženi su kao suprotnosti neoliberalnoj fetišizaciji individualizma i robnog (umjetničkog) tržišta. Ipak, savremeni umjetnik usvojio je fleksibilni, mobilni, nespecializovani oblik “radne aktivnosti”, bazirane na kreativnom prilagođavanju, te iako se kolektivističkim, participatornim umjetničkim praksama negira, kako Bišop navodi, paradigma umjetničkog “virtuoza”,<sup>1082</sup> one, s obzirom na to da i same podliježu zakonitostima postfordističke društvene dinamike, (p)održavaju paradigmu “umjetnika-brenda” koji inicira i generiše “postfordističku socijalnu kooperaciju”.<sup>1083</sup> Ne može se, dakle, ne primijetiti da je “umjetnički” zaokret ka socijalnom uodnošavanju – ka repariranju i/ili

---

<sup>1081</sup> Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 25–26.

<sup>1082</sup> Ibid., 12.

<sup>1083</sup> Virno, Paolo u Ibid.

rekreiranju socijalnih veza – zapravo refleksija globalnog kapitalističkog progresa: kao što je već rečeno, proizvodnja informacija, znanja, komunikacija i društvenih relacija osnova je na kojoj je utemeljena savremena “faza” kapitalističkog razvoja. Ova posljednja faza kapitalizma kao društveno-ekonomskog poretka, je, da još jednom podsjetim, “utemeljena” u njegovom trećem “duhu”, koji je proizvod umjetničke (zahtjevi za većom autonomijom, nezavisnosti i kreativnim “ispunjenjem”) i socijalne (zahtjevi za jednakošću, socijalnom sigurnošću) kritike šezdesetih.

Prema Anđeli MekRobi (Angela McRobbie), umjetnik postaje model po kojem se “konstruiše” ideja kreativnog pojedinca novog neoliberalnog doba, koje je bazirano na frilens ekonomiji: “Budi slobodan da radiš šta želiš. Živi i radi kao umjetnik.”<sup>1084</sup>

Personalni “kapital umjetnika” – njegove “razvijajuće” kvalitete, poput prilagodljivosti, fleksibilnosti, kreativnosti, snalažljivosti, socijalne “otvorenosti” i komunikacijskih vještina – osnovno su “oružje” u proizvodnji “novih” umjetničkih aktivnosti. Umjetnik, kao otjelovljenje kreativnosti, postaje, tako, prototip nematerijalnog radnika: on je fleksibilan, autonoman, frilenser, samozaposlen.<sup>1085</sup> Kreativnost koja se sve češće izjednačava sa umjetnošću, postaje globalni *modus operandi*: “isprovocirana”, politizovana kreativnost, upakovana u “ruho” društveno angažovanih umjetničkih projekata, ne podstiče pripadnike zajednice/kolektiva da prepoznaju represiju inherentnu hegemonom poretku odnosa ili da potencijalno iniciraju njegovu strukturalnu promjenu (promjenu vlastih životnih uslova), već da bespogovorno prihvate i prilagode se “novonastalim” globalnim uslovima života i vrijednostima koje neoliberalni društveni poredak promoviraju.<sup>1086</sup> Ovdje se zapravo radi o procesima individualizacije koji se sprovode kroz projekte, prividno orijentisane na promociju i mobilizaciju kolektivismu zajednice. Oslobođanje kreativnog potencijala u marginalizovanim zajednicama je proces čije je finalni cilj da stvori novu vrstu individualizovanog “umjetničkog subjekta” (engl. “*artistic subject*”).<sup>1087</sup> Upravo je individua, kao temelj i osnovna referentna tačka kapitalističkih društveno-ekonomskih odnosa, izvor ove oslobađajuće kreativnosti: izvor kreativnog potencijala, međutim, nije više, kao što je to propagirala stara modernistička koncepcija, umjetnik-genij-demijurg, već svaka individualna jedinka koja, ukoliko je njen potencijal pravilno “kanalisan”, razvija

---

<sup>1084</sup> “Be free to do your own thing. Live and work like an artist.” (McRobbie, Angela, “‘Everyone is Creative’: Artists as Pioneers of the New Economy?”, <[http://www.k3000.ch/becreative/texts/text\\_5.html](http://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html)> 14.06.2014.)

<sup>1085</sup> Prema: Ibid.; Ross, Andrew, u Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 16.

<sup>1086</sup> Prema: Merli, Paola u Ibid., 14.

<sup>1087</sup> McRobbie, Angela, “‘Everyone is Creative’: Artists as Pioneers of the New Economy?”, op. cit.

“sposobnosti” da se samostalno, slobodno i neometano razvija.<sup>1088</sup> Kreativni potencijal predisponiranih kreativnih individua (potencijalnih nematerijalnih “radnika”) potrebno je usmjeriti prema svim sektorima društva (biznisu, na primjer): oslobođeni kreativni potencijal omogućit će jedinkama da postanu samodostatne i preduzimljive – odgovorne za vlastite životne uslove.

Neoliberalni društveno-ekonomski model doveo je individualizaciju do krajnjih granica: ovi “umjetničke individue” (engl. “*artistic individuals*”)<sup>1089</sup> – bez obzira na to da li je njihova “radna aktivnost” u sferi umjetnosti ili ne – i sami postaju brendovi, pokretni, promjenjivi, evolvirajući, samodostatni, autonomni, slobodni i što je najvažnije, nepodložni bilo kakvim kolektivnim vezama. Kreativnost je – a umjetnost je postala izjednačena sa kreativnošću<sup>1090</sup> – postala “stil” života.

Pojmovi kreativnost i zajednica/kolektiv tako više ne označavaju subverzivne, antiautoritarne impulse (koji su bili karakteristični za *community based art* sedamdesetih): kreativnost, kao visoko cijenjena kategorija u neoliberalnom globalnom poretku, postaje neophodna “vještina” – “personalni kapital”. “Oslobađajući” individualni kreativni potencijal, pripadnici zajednice se “osposobljavaju” za kreativnu utilizaciju tog potencijala u vlastitom životu: od njih se očekuje da se kreativno “pobrinu” za vlastite potrebe, da kreativno usmjere vlastiti život, da postanu inventivni, autonomni, fleksibilni, mobilni i prije svega samodostatni. U trenutcima kada država blagostanja (engl. *welfare state*) postepeno nestaje, “nova” generacija asimiliranih kreativnih individua, “osposobljava” se za daljnje samostalne kreativne poduhvate (s nadom da će oslobođeni kreativni potencijali dovesti do samostalnih projekata kao potencijalnih izvora zarade, odnosno, samostalnog “kreiranja” vlastitog zaposlenja).

Andela MekRobi ove procese naziva “aktom dvostruke neoliberalizacije” (engl. “*double act of neo-liberalisation*”):<sup>1091</sup> prva faza se ogleda u “prirodnom” nestanku države blagostanja pod naletima neoliberalne ekspanzije, da bi se u drugoj, putem vlastitog “oslobođenog” kreativnog potencijala, marginalizovane grupacije osposobile da kreiraju vlastitu budućnost unutar neoliberalne frilens ekonomije, što korporacije, državu i/ili društvo oslobađa svake

---

<sup>1088</sup> Prema: Ibid.

<sup>1089</sup> Ibid.

<sup>1090</sup> Bišop navodi da distinkcija između kreativnosti (potencijala mnogih) i umjetnosti (vještine nekolicine) datira još iz perioda ruske avangarde: Proletkultovi teoretičari negirali su termin “*isstkustva*” (umjetnost) i potencirali “*tvorchestvo*” (kreativnost) (Prema: Bishop Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 290). Kreativnost se, upravo u odnosu na rusko avangardno određenje ovog pojma, može poistovijetiti sa kreativnom/*konstitutivnom moći* koja je potencijal mnogih (svih) da aktivno participiraju u procesima stvaranja vlastitih životnih odnosa i uslova.

<sup>1091</sup> McRobbie, Angela, “‘Everyone is Creative’: Artists as Pioneers of the New Economy?”, op. cit.

odgovornosti prema radničkoj klasi, u najširem smislu riječi.<sup>1092</sup> Neoliberalno kooptiranje, a zatim i “reprogramiranje” socijalno angažovanih participatornih umjetničkih projekata (*new genre public art*), samo je još jedno sredstvo kojim kapitalizam, ostvarujući privid socijalne osvještenosti, učvršćuje i reprodukuje vlastitu hegemonu poziciju.

Participatorne socijalno angažovane prakse ili *new genre public art* najčešće se dovode u vezu sa pojmom *projekat*<sup>1093</sup> – konceptom koji, generalno govoreći, označava “radnu aktivnost” postindustrijskog društva. S obzirom na to da su savremene umjetničke prakse prihvatile nove uslove i “zakonitosti” postfordizma, umjetnički projekti mogu se smatrati refleksijom (ako ne i konstitutivnim oblikom) novih “projektnih” životnih aktivnosti.

U kontekstu umjetnosti, termin projekat označava “prijedlog” ili “nacrt” određene umjetničke djelatnosti; projekt – poststudijska praksa koja se bazira na istraživačkom socijalnom procesu – “otvorena” je u svom karakteru, te stoga i promjenjiva, fleksibilna, nepostojana i često vremenski neograničena ili neodređena. Od devedesetih godina prošlog vijeka, ovaj termin postao je fleksibilni označitelj raznorodnih umjetničkih aktivnosti – poput participatornih socijalno angažovanih i kolaborativnih praksi, aktivističke umjetnosti, transdisciplinarnih umjetničkih istraživanja, eksperimentalnih kustoskih praksi, itd. – postajući, tako, protivteža komercijalizovanoj, institucionalizovanoj umjetnosti diktiranoj tržištem (“tradicionalnim” umjetničkim objektima, kao i transdisciplinarnoj dekonstruktivističkoj umjetnosti osamdesetih – video instalacijama, umjetničkom dizajnu-dizajnu kao umjetnosti, itd.). Iako je ovaj termin upotrebljavan od strane konceptualnih umjetnika još od kraja šezdesetih godina 20. vijeka, u kontekstu devedesetih on konotira novi socijalni ili prividni kolektivni zaokret u diskursima (o) umjetnosti.

Oficijelne kulturalne politke, međutim – bilo da se radi o državnom, korporativnom ili NGO sektoru – sve češće prisvajaju ovaj pojam, a s njim i retoriku karakterističnu za socijalno angažovane, participatorne umjetničke aktivnosti – sintagme poput “reparacija i obnavljanje socijalnih veza” kroz “diskurzivnu razmjenu i dijalog”. Ovim “političkim” trendom pokušava se definisati “nova” funkcija umjetnosti u društvu – “Šta umjetnost može da uradi za društvo?”<sup>1094</sup> – te se ovo novo određenje integrisati u službene kulturalne politike različitih društvenih sektora (državnog/državne institucije sa ingerencijama za kulturu i umjetnost,

---

<sup>1092</sup> Prema: Ibid.

<sup>1093</sup> Prema: Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 215–216.

<sup>1094</sup> “What can the arts do for society?” (Ibid., 13).

tržišnog, korporativnog, itd.) na globalnom nivou.<sup>1095</sup> Institucionalna i/ili finansijska podrška ovih sektora umjetničkim projektima ima za posljedicu prilagođavanje socijalno angažovane umjetnosti zahtjevima neoliberalnog tržišnog i društvenog ustrojstva.<sup>1096</sup> Naglasak na participatornoj komponenti osigurava privid težnje da se “obnove društvene veze”, što demonstrira (prividnu) aspiraciju da se obnovi socijalna, dakle, “politička”, dakle, “kolektivna” dimenzija. Nova funkcija umjetnosti tako postaje tržišna investicija: finansirajući, promovišući i podržavajući umjetnost i kulturu, “kapital” premješta društveni angažman i (kritički potencijal) u kulturalni/umjetnički registar, odnosno, polje kulture. Na taj način, neoliberalna društveno-ekonomska paradigma prikriva svoje (kapitalističko) “pravo (eksploatatorsko) lice” i stvara privid vlastitog socijalno osviještenog “djelovanja.” Ovakvim “pacifikovanim” vidom “socijalnog angažmana” stvara se privid “humanosti”, a hegemoni poredak sebi priskrbljuje auru socijalne svijesti, ponekad čak i “radikalnosti” ili “subverzivnosti” (ukoliko npr. podržava umjetničku antikapitalističku kritiku neoliberalizma, komercijalizacije, komodifikacije, itd.).<sup>1097</sup>

Socijalno angažovane, participatorne umjetničke prakse/projekti (*new genre public art*) nisu samo postale/i dominantna paradigma diskursa (o) umjetnosti,<sup>1098</sup> već se sve više izjednačavaju sa kulturalnim politikama, bilo korporativnih ili državnih institucija (sa ingerencijama za kulturu i umjetnost). Njihova “stvarna” efektivnost zapravo se ogleda u pacifikaciji svake mogućnosti kolektivnog socijalnog (i političkog) djelovanja, te implementaciji dominantnih neoliberalnih paradigmi – privatizacije i individualizacije. Može se reći da je socijalno angažovana, participatorna umjetnost, zapravo, politizovana<sup>1099</sup> umjetnička praksa – praksa koja ima za cilj da oporavi ili “zaliječi” socijalne veze, ali isključivo u skladu sa parametrima i u korist neoliberalnih politika.

Iz ove perspektive, a u kontekstu ovog istraživanja, nedostatak ili negacija estetskog u socijalno angažovanim, participatornim umjetničkim praksama ne razmatra se kao negacija/eliminacija “elitističke” [estetske] komponente i njoj svojstvenog transcendentalnog

---

<sup>1095</sup> Prema: Ibid., 14–15.

<sup>1096</sup> Koorporacije i banke, npr. često imaju definisanu vlastitu kulturalnu politiku i “programe” za podršku umjetničkim projektima, te često postaju glavni promotori društveno angažovanih, participatornih umjetničkih aktivnosti.

<sup>1097</sup> Đorđević i Vukelić primjećuju da korporativno sponzorirani socijalno-umjetnički angažmani ili aktivizmi/aktivizmi adresiraju isključivo posljedice i efekte dominacije neoliberalnog kapitalističkog poretka, “zaboravljajući” da dovedu u pitanje same strukturalne odnose – odnose dominacije, represije i eksploatacije – na kojima se taj poredak bazira (Prema: Đorđević, Tamara i Vukelić, Nebojša, *Klasna borba u doba fetišizma aktivizma*, Centar za liberterske studije, Beograd, 2013, 17, 24).

<sup>1098</sup> Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, op. cit. 194.

<sup>1099</sup> *Politizacija* umjetnosti je njena “upotreba” od strane društvenih institucija i praksi u cilju proizvodjenja određenih društvenih efekta (vidjeti str. 70).

iskustva. Također, ne razmatra se ni kao pokušaj eliminacije svega onoga što se, u odnosu na diskurse (o) umjetnosti, estetskom dimenzijom (istorijski) “prikriva” – socijalne nejednakosti, represija, isključivanje (bilo da se radi o rodnoj, rasnoj, klasnoj, itd. diskriminaciji) – i zastupa – formalizam, dekontekstualizacija i depolitizacija – niti kao pokušaj eliminacije svega onog sa čim je “pojam” estetskog izjednačavan – konzervativizam i tržišna logika.<sup>1100</sup> Pojam estetskog, u ovom slučaju, potrebno je promišljati u kontekstu Ransijerovog *estetičkog režima umjetnosti*: u odnosu na Ransijerovo određenje – osnovna karakteristika *estetičkog režima umjetnosti* je prekid svakog predvidivog odnosa između umjetničke forme i (pred)određene društvene funkcije – “obezvrijeđeno”, odnosno, eliminisano estetsko podrazumijeva eliminaciju i svake mogućnosti za pojavu autonomnog *estetskog suda* koji je slobodan i individualan, te odvojen od uobičajenih oblika osjetilih iskustava. Eliminacija estetskog, prema Ransijeru, podrazumijeva stoga i eliminaciju svake mogućnosti pojave nekog novog senzornog iskustva i time i pojavu disenzusa (politike) (vidjeti str. 105–107). Eliminacija estetskog u korist “socijalnog” (percipiranog kao etičkog) je, dakle, sistemski pokušaj prividnog negiranja dominantnog i dominirajućeg neoliberalnog konzervativizma i podređivanja i prilagođavanja svih aspekata života sveprisutnoj tržišnoj logici kapitala.

### 3.4.4 “Novi” globalni otpor – nova kolektivna umjetnička praksa

Koordinisane globalne demonstracije, *Global Action Days*,<sup>1101</sup> pokrenute su 1998. godine kao antiglobalistički, antikapitalistički, transnacionalni oblici otpora od strane “mreže” pod nazivom *Peoples’ Global Action* (GPA). Ova “mreža”, čije je oformljavanje inicirano zapatističkim (*Zapatista Army of National Liberation*) pozivom za ujedinjenu akciju i “intergalaktičkim susretom”<sup>1102</sup> u prašumi, 1996. godine, artikulacija je niza borbi koje su “pokrenule” [zapatistički] ustanci 1994. godine i koje su se “pod različitim pojmovima

---

<sup>1100</sup> Prema: Ibid., 17–18.

<sup>1101</sup> Povodom Drugog WTO samita u Ženevi demonstracije su 16. maja 1998. simultano održane u tridesetak gradova širom svijeta. Slijedili su masovni protesti u Braziliji 20. maja iste godine, te zatim “karneval protiv kapitala” (J18/*Carneval Against Capital*), organizovan u finansijskim centrima u četrdeset gradova svijeta 18. juna 1999., na dan održavanja Samita G8 u Kelnu, uključujući i u Nigeru organizovan “karneval potlačenih” – protest protiv transnacionalnih naftnih kompanija. Potom slijede: Sijetl 30. novembar 1999 – povodom Trećeg WTO samita; Prag, 26. septembar 2000 – Sastanak Svjetske banke; Đenova, 21. jun 2000; Katar, 9. novembar 2001 – Četvrti WTO samit, itd. (Prema: Holmes, Brian, “The Revenge of the Concept: Artistic Exchanges, Networked Resistance”, op. cit. 350; Archive of Global Protests (AGP), < <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/> > 23.01.2016.).

<sup>1102</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 30; Ovaj susret, na kojem je učestvovalo preko 5000 aktivista iz više od 40 zemalja, transnacionalizovao je zapatistički pokret.

grupisale oko teme globalizacije”.<sup>1103</sup> Ono što je bilo zajedničko ovim borbama bilo je njihovo prepoznavanje stvarnih uzroka društvenih marginalizacija, eksploatacija i represija, koje, dakle, nisu slučajne posljedice “prirodnog” društveno-ekonomskog razvoja, kako to propagira neoliberalna ideologija, već su inherentne kapitalističkom poretku odnosa. Iako je osnovno polazište ovih grupacija isto, postoje i odstupanja u načinima na koje pristupaju “problemu”: u njihovim stavovima, ideološkim pozicijama, vidovima borbi, načinima i formama organizacije (poput npr. antiglobalizacijskih pokreta, socijalnih foruma, direktnih akcija, itd.).<sup>1104</sup> Oformljena “mreža” GPA predstavlja “instrument za koordinaciju” (engl. “*instrument for co-ordination*”)<sup>1105</sup> i komunikaciju ovih raznovrsnih oblika borbi/otpora; ona nije organizacija nego decentralizovani “pokret pokreta” (engl. “*movement of movements*”)<sup>1106</sup> – globalna podrška svim pojedincima i socijalnim grupacijama koji se suprotstavljaju kapitalističkoj ekspanziji, eksploataciji i represiji, te pokušavaju inicirati alternativne oblike društvenog uodnošavanja. GPA je:

(...) kolektivna mreža svih pojedinačnih borbi i otpora. Interkontinentalna mreža otpora protiv neoliberalizma, interkontinentalna mreža otpora za čovječanstvo. Ova interkontinentalna mreža otpora, koja prepoznaje razlike i priznaje sličnosti, će stremiti da se poveže s drugim otporima širom svijeta. Ova interkontinentalna mreža otpora nije organizaciona struktura; nema središte i donosioca odluka; nema centralnu komandu ili hijerarhije. Mi smo mreža, svi mi koji se opiremo.<sup>1107</sup>

Osnovni postulat ovog “mrežnog” djelovanja je strategija direktnih akcija organizovanih unutar “pojedinačnih” regionalnih prostora (u “svačijem domu”); osnovni cilj je podrška stvaranju raznorodnih autonomnih regionalnih i problemskih platformi, koje se suprotstavljaju globalnoj neoliberalnoj (ali ne samo neoliberalnoj, već generalno kapitalističkoj) ekspanziji i njenim efektima.<sup>1108</sup>

---

<sup>1103</sup> Ibid., 179.

<sup>1104</sup> Prema: Ibid.

<sup>1105</sup> Organizational Principles, Peoples’ Global Action (PGA), <<https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/cocha/principles.htm>>23.01.2016.

<sup>1106</sup> Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 87.

<sup>1107</sup> “[We declare that we will make] a collective network of all our particular struggles and resistances. An intercontinental network of resistance against neoliberalism, an intercontinental network of resistance for humanity. This intercontinental network of resistance, recognising differences and acknowledging similarities, will search to find itself with other resistances around the world. This intercontinental network of resistance is not an organising structure; it doesn’t have a central head or decision maker; it has no central command or hierarchies. We are the network, all of us who resist” (“Tomorrow Begins Today”, *Zapatista Declaration*, August 3, 1996 <<http://artactivism.gn.apc.org/stories/tomorrow.htm>>23.01.2016.).

<sup>1108</sup> Jedna od prominentnijih aktivnosti GPA je kordinacija decentralizovanih demonstracija *Global Action Days*. Također, GPA je globalno koordinisala organizaciju Karavana, regionalnih konferencija, radionica, itd. (Prema: Brief history of PGA, <<https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/en/pgainfos/history.htm>>26.01.2016.).



Mreža GPA svakako nije jedini globalni “instrument za koordinaciju” koji podržava i inspiriše kolektivnu građansku neposlušnost i konstruktivne oblike direktnih akcija, niti su globalne demonstracije koje je pokrenula jednoobrazne u svom obliku, zahtijevima i djelovanju. GPA je samo jedna od manifestacija novog oblika otpora – “network borbe” (engl. “*network struggle*”)<sup>1109</sup> – koji se u novim neoliberalnim okolnostima pojavljuje u posljednjoj deceniji 20. vijeka, a *Global Action Days* samo su neke od njegovih mnogih konkretizacija. Ipak, vidljivo je da otpor, pobuna/insurekcija i *konstitutivna moć* – kao tri neodvojive komponentne “revolucionarne mašine” – postaju dominantni paradigmatički oblik/metod kojim se problematizuju i adresiraju posljedice kapitalističke globalizacije. Također, može se tvrditi da su u “novom” globalnom kontekstu ova tri “ujedinjena” elementa “protivsnage” najjasnija manifestacija revitalizovane dimenzije kolektivnog.

Da podsjetim, prema Negrijevoj/Hartovoj teorijskoj paradigmi, pojedinačne komponente revolucije više ne mogu biti posmatrane kao nezavisne i izolirane instance: otpor, insurekcija i *konstitutivna moć* neodvojivi su dijelovi “protivsnage” – cjelovitog kontinuiranog revolucionarnog “kretanja” – u kojem se ove tri komponente preklapaju, a njihove granice zamagljuju, te ih je često nemoguće razlikovati. Stoga se u kontekstu globalnih demonstracija iniciranih u drugoj polovini devedesetih godina 20. vijeka i početkom dvijehiljaditih, ne može govoriti isključivo o komponenti otpora ili insurekciji, već o revolucionarnom preklapanju novih oblika konstitucija – “kolektivnom subjektivizovanju” i kolektivnom pronalaženju alternativnih oblika organizovanja u kojima “iščezava [svaki] aspekt političke reprezentacije”.<sup>1110</sup> Također, kao što je već navedeno, *konstitutivna moć* može ostati konstitutivna isključivo ukoliko ostane alternativna, fleksibilna, “mutirajuća” forma društvenog uodnošavanja. U trenutku kada je *konstitutivna moć* kooptirana od strane *konstituisane*, ona prestaje biti *konstitutivna* i postaje *konstituisana*. Alternativa *konstituciji* (*konstituisanoj moći*) je, dakle, kontinuirano revolucionarno “kretanje” – kontinuirano preklapanje tri elementa “protivsnage” – koje podrazumijeva stvaranje novih oblika socijalnog uodnošavanja (vidjeti str. 122–124).

Odmah se uočava jasna podudarnost između istorijski promjenjivih oblika otpora i transformacije ekonomsko-proizvodnih odnosa: oblici otpora evolviraju u skladu sa razvojnim procesima ekonomsko-socijalnih organizacionih formacija – najefektivniji oblici

---

<sup>1109</sup> Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 83.

<sup>1110</sup> Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 46.

otpora u konkretnim društveno-istorijskim uslovima, organizacijski i formalno korespondiraju sa dominantnim modelima ekonomske i socijalne proizvodnje.<sup>1111</sup>

Stoga je razumljivo da je otpor koji je postao vidljiv nakon ekonomske recesije ranih devedesetih i globalne finansijske krize (2007–2008), “izrasta” iz kapitalističke infrastrukture. Zapravo, upravo je kapitalistička kriza bila katalizator pojave nove kritike (novog otpora), koji se iz nekada dominantnog policentričnog gerilskog modela razvio u široko distribuiranu network formaciju.<sup>1112</sup>

S obzirom na to da je kooperativna djelatnost osnova postfordističke ekonomske i socijalne paradigme (kooperativni kapitalistički proizvodni i socijalni odnosi funkcionišu prema modelu mrežnog uvezivanja) savremeni oblik otpora – *network otpor* – zasniva se na utilizaciji kreativnosti, na komunikaciji i samoorganizovanoj kooperaciji. Njegovu unutrašnju “strukturu” karakteriše kolaborativno, kolektivno djelovanje: on ne “poznaje” jedinstveni komandni centar, već funkcioniše po principu neograničene pluralnosti tačaka/čvorova u međusobnoj prostornoj i vremenskoj komunikaciji, što anulira svaku mogućnost unifikacije. Primarni fokus ovog novog oblika borbe je kreiranje novih subjektiviteta i novih oblika društvenog uodnošavanja: kolektivni, kreativno-komunikacijski orijentisani model nije više isključivo sredstvo već i ultimativni cilj djelovanja.<sup>1113</sup>

Važno je napomenuti da ovaj oblik organizovanja omogućava kolaborativno djelovanje grupacija koje imaju različite interese (feministički pokret, zeleni, sindikalisti, anarhisti, LGBT, nezaposleni, itd.) koji nisu ujedinjeni pod jedinstvenim rukovodstvom ili autoritetom, već se kroz network strukture povezuju i kolaborativno djeluju u odnosu na zajedničke ciljeve. Izražavanje autonomije i različitosti svake grupacije (pa samim tim i svakog pojedinca) podrazumijeva demokratsko povezivanje svih/mnogih: direktna demokratija je u ovom slučaju i oblik strukturalne organizacije ovih pokreta i način aktivulacije njihovih aktivnosti i cilj zajedničkog djelovanja.

Iako naoko konfuzni i haotični, oblici network otpora slijede vlastitu unutrašnju organizacionu logiku vođenu nečim što Hart/Negri nazivaju “inteligencija roja” (engl. “*swarm intelligence*”).<sup>1114</sup> “Inteligencija roja” bazira se na kolektivnom ponašanju socijalnih životinjskih vrsta, te označava inteligenciju koja ne potiče iz jedinstvenog uma jedne jedinke, već je uslovljena kolektivom: ona se “oslanja” na mnogostrukost agenata koji ne podliježu

---

<sup>1111</sup> Prema: Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 68–69.

<sup>1112</sup> Međutim, ovo svakako ne podrazumijeva da su oblici otpora/pobune imali linearnu evolutivnu razvojnu putanju koja bi rezultirala u određenom predeterminisanom cilju (Prema: Ibid., 86–87, 93).

<sup>1113</sup> Prema: Ibid., 83.

<sup>1114</sup> Ibid., 91.

centralizovanom sistemu upravljanja i kontrole. Ova inteligencija je uslovljena socijalnom interakcijom – komunikacijom, te se zbog svoje kolektivne prirode može opisati kao sistem.<sup>1115</sup> “Inteligencija roja”, koja se pojavljuje u novim network oblicima političkog organizovanja, karakteristična je za *mnoštvo*, koje Hart/Negri određuju kao novi potencijalni subjekat radikalne društvene i političke transformacije.

Koncept *mnoštva* veoma je složen i apstraktan – uspostavlja se kao antiteza jedinstvu, cjelini i cjelovitosti koje otjelovljuje narod/nacija. Hobs naglašava da narod može obezbijediti svoju suverenost isključivo kao jedan identitet, jedinstvo. Ključ za obrazovanje ovog jedinstva je koncept reprezentacije: populacija kao kolekcija jedinki je u/kroz procesima/procese (političke i kulturalne) reprezentacije redukovana na jedinstvo naroda.<sup>1116</sup> Narod je Jedno i isključivo kao Jedno on može biti reprezentovan: multiplicitet kao skup mnogih ne može, te stoga, multiplicitet osporava reprezentaciju. Narod implicira ograničenost, populacija nemjerljivost i neograničenost. Stoga je u konačnici, jedinstvo naroda vezano za ograničeni nacionalni prostor/nacionalnu državu. Važno je, međutim, napomenuti da koncept naroda nikako ne podrazumijeva esencijalno određeni/e identitet/e, već komplekse društveno-istorijske procese identifikacije, putem kulturalnih i političkih oblika reprezentacije.<sup>1117</sup>

Dok narod/nacija pretpostavlja jedan identitet, negirajući ili zanemarujući svaku različitost, *mnoštvo* kao kontrastan pojam, obilježava raznorodnost i pluralnost: *mnoštvo* sačinjavaju mnogobrojne singularnosti, čije razlike ne mogu biti redukovane na “istost”, jer “razlike ostaju raličite”. *Mnoštvo* se ne može reprezentovati, jer reprezentacija (u estetskom i političkom smislu) zahtijeva određeni stepen jedinstva, singularnosti. *Mnoštvo* se ne može “pokoriti” suverenitetu nacionalne države (pa posljedično i nacionalne političke reprezentacije): ono pripada “neograničenom” prostoru Imperija.<sup>1118</sup> *Mnoštvo*, stoga, već samo po sebi i svojim postojanjem, “zahtijeva” neposredno pravo individualnog “glasa”,

---

<sup>1115</sup> Prema: Ibid., 91–92.

<sup>1116</sup> Populacija podrazumijeva mnogobrojne individue definisane klasnim, rodim, itd. razlikama; koncept naroda, međutim, populaciju “lišava” različitosti i redukuje socijalne razlike na jedan identitet (Prema: Ibid., 99–100).

<sup>1117</sup> Prema: Hardt, Michael & Negri, Antonio, “Globalization and Democracy”, op. cit.

<sup>1118</sup> Kao što je već navedeno, u savremenom svijetu nacionalne granice su relativizovane, nacionalni imaginariji i suvereniteti destabilizovani pred autoritetom nove moći Imperija (vidjeti str. 126). Imperijalne ekonomske superstrukture (Svjetska banka/WB, Međunarodni monetarni fond/IMF, Svjetska trgovinska organizacija/WTO) “nadređene” su nacionalnim institucionalnim strukturama, te koncept nacionalne (političke) reprezentacije, u odnosu na kompleksne društveno-ekonomsko-političke odnose kojima dominiraju ove globalne superstrukture gubi svoj smisao. Tako (politička) reprezentacija naroda postaje faktualna nemogućnost, te posljedično i sam koncept naroda postepeno slabi (Ibid).

zahtijeva participatornost, direktne oblike učestvovanja – ono je aktivan socijalni agens, *mnoštvo* koje djeluje.

Pluralitet singularnosti *mnoštva*<sup>1119</sup> suprotstavlja se, dakle, unifikovanom (“nerazlikujućem”) jedinstvu naroda/nacije. *Mnoštvo* je aktivan socijalni (možda i politički) subjekat koji djeluje na osnovu zajedničkih – “dijeljenih” – elemenata: konstitucija i djelovanje *mnoštva* nisu bazirani na zajedničkom identitetu ili jedinstvu (nerazlikovanju), već na onome što singularnosti dijele kao zajedničko.

Stoga se *mnoštvo* suprotstavlja dominantnom političko-filozofskom mišljenju koje isključivo “jedinstvu jednog” – bilo da se radi o jednoj individui, monarhu, partiji, narodu, itd. – “daruje” mogućnost vladanja; prema ovoj tradiciji singularnosti koje nisu unifikovane ne mogu vladati i moraju biti podređene vlasti. *Mnoštvo*, međutim, ostaje skup mnogih kao mnogih i inherentno različitih; *mnoštvo* može djelovati zajednički – u odnosu na ono što mnogi dijele kao zajedničko – i vladati nad samim sobom; *mnoštvo* ne podliježe “vladarima” nego je to živuća snaga koja vodi sebe. Stoga je *mnoštvo* jedini socijalni i politički subjekat (mnoštvo subjekata) koji je u stanju realizovati participatornu/direktnu demokratiju.<sup>1120</sup> U uslovima novog 21. vijeka *mnoštvo* je “nova” artikulacija kolektivnog impulsa.

Važno je napomenuti da, u ovom kontekstu, referiram na Hatrovo/Negrijevo određenje *mnoštva* u filozofskom smislu. U ekonomskom (klasnom) smislu *mnoštvo* se izjednačava sa cjelinom produktivnih singularnosti nematerijalnih proizvođača koji ne obrazuju klasu, u tradicionalnom marksističkom smislu, već totalitet kreativne snage rada.<sup>1121</sup> U “klasi” ovih “društvenih radnika” – klasi visoko i niskokvalifikovanih radnika u informacijsko-komunikacijskom sektoru poznatim pod sintagmom “kognitarijat” ili metonimijskom sintagmom “bijeli okovratnici” (engl. *white collars*)<sup>1122</sup> – Hart/Negri vide novi revolucionarni subjekat, odnosno, u njemu korespondirajućoj dominantnoj nematerijalnoj proizvodnji, novu revolucionarnu potencijalnost. U odnosu na ovu ekonomsku odrednicu *mnoštva*, dodjeljivanje ove uloge totalitetu mnogih kao društvenih proizvođača je krajnje problematično: Hart/Negri ignorišu činjenicu da progres na jednom kraju radnog procesa

---

<sup>1119</sup> U svojoj pluralnosti, *mnoštvo*, međutim, nije fragmentovano ili nekoherentno: *mnoštvo* svakako treba diferencirati od drugih oblika kolektivnog udruživanja poput gomile, mase ili rulje/svjetine. Individue i grupacije koje sačinjavaju gomilu, masu ili svjetinu nisu koherentne i ne dijele zajedničke “elemente”; stoga je skup njihovih različitosti inertan i “nepokretan”. Ovi pojmovi ne označavaju singularne subjektivnosti, već indiferentan skup nepovezanih “pasivnih” različitosti, koje ne mogu samostalno djelovati i moraju biti “vođene”, te su, stoga, podložne manipulaciji. Upravo zbog podložnosti manipulaciji, masa, gomila i svjetina, iako pasivne socijalne snage, smatraju se iracionalnim, opasnim i nasilnim (Prema: Ibid.; Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, op. cit. 99–100).

<sup>1120</sup> Prema: Ibid., 99–100.

<sup>1121</sup> Prema: Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Imperij*, op. cit. 338.

<sup>1122</sup> Prema: Đorđević, Tamara i Vukelić, Nebojša, *Klasna borba u doba fetišizma aktivizma*, op. cit. 16.

podrazumijeva istovremeno i njegovu regresiju na drugom kraju, što za posljedicu ima još suroviju eksploataciju fizičkih radnika u nerazvijenim zemljama ili zemljama u razvoju.<sup>1123</sup> Stoga je Hatrov/Negrijev koncept nematerijalne proizvodnje kao “potencijala elementarnog komunizma”<sup>1124</sup> u najmanju ruku nerealističan.

Virno (Paolo Virno) produbljuje definiciju *mnoštva*: navodi da ipak postoji ono Jedno koje je mu je univerzalno i svojstveno. To Jedno, međutim, nije jedno kojem teži narod (država), niti je jedno koje otjelovljuje identitet i jedinstvo. Jedno svojstveno *mnoštvu* Virno naziva “*generalnim intelektom*” (engl. “*general intellect*”):<sup>1125</sup> to su jezičko-kognitivne sposobnosti svojstvene i zajedničke ljudskoj rasi, “‘opća mjesta’ uma”,<sup>1126</sup> ili “generalno socijalno znanje” (engl. “*general social knowledge*”),<sup>1127</sup> koje, prema Marks, daje oblik sveobuhvatnim društvenim procesima. Ovo Jedno postalo je Jedno iz nužde, ono izbija u prvi plan upravo zbog permanentnog osjećanja nepripadanja; ono je “mjesto zaštite” u svijetu bez zaštite supstancijalnih zajednica. Virno smatra da je *mnoštvo* obilježeno osjećanjem nepripadnosti: “mnogi kao mnogi su oni koji dijele osjećaj ‘nepripadanja’...oni to iskustvo postavljaju u središte vlastitog društvenog i političkog djelovanja”.<sup>1128</sup> Ovo stanje za mnoge kao mnoge (*mnoštvo*) je permanentno i nepovratno; odsutnost permanentnih poveznica, veza, definisane zajednice koja ujedinjuje i “štiti”, vodi do toga da su mnogi “osuđeni” na život “stranca”; biti stranac inherentno znači “ne-osjaćati-se-pripadnim”.<sup>1129</sup>

Upravo je ovo osjećanje nepripadnosti doslovno aktualizovano u demonstracijama francuskog pokreta nezaposlenih (1997–1998). Nezaposlene koji su bili svedeni na muk u društvu – na društvenu “nevidljivost” – slijedili su protesti drugih društvenih izopćenika: beskućnika i osoba bez dokumenata.<sup>1130</sup> “Isključeni” iz uspostavljene komunalne raspodjele, oni koji su bili “dio bez udjela” političkom su gestom protesta/demonstracije zahtijevali preraspodjelu postojeće diobe osjetilnog. Političkom gestom protesta, dakle, “nevidljivi” su postali “vidljivi”, “nečujni” su postali “čujni”, odnosno, svijet povučen iz javnosti, svijet “izvan” sistema (države) demonstrirao je, vodeći se principom univerzalne jednakosti, svoje neslaganje sa uspostavljenom kategorizacijom – policijskim poretkom. Dizanjem svoga glasa, kako to kaže Ransijer, ove kategorije ustale su protiv mjesta koje im je dodijeljeno u

---

<sup>1123</sup> Prema: Ibid., 17.

<sup>1124</sup> Hardt, Michael & Negri, Antonio u Ibid., 16.

<sup>1125</sup> Virno, Paolo, *Gramatika Mnoštva: Prilog analizi savremenih formi života*, op. cit. 35.

<sup>1126</sup> Ibid.

<sup>1127</sup> Virno, Paolo, “Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus”, u Paolo Virno, Michael Heart (eds), *Radical Thought in Italy, A Potentail Politics*, op. cit. 190.

<sup>1128</sup> Virno, Paolo, *Gramatika Mnoštva: Prilog analizi savremenih formi života*, op. cit. 24.

<sup>1129</sup> Ibid., 28.

<sup>1130</sup> Prema: Holmes, Brian, “Hijeroglifi budućnosti – Jacques Rancière i estetika jednakosti”, op. cit. 83–84.

zajedničkom zajednice: njihov protest suočio je policijski poredak za skandalom političkog (vidjeti str. 93–95).

Međutim, tek “izrastanjem” ovih pokreta izopćenika u “mrežne” formacije globalnog otpora (konstituisane od heterogenih socijalnih grupacija) manifestuje se globani “poziv” na radikalnu transformaciju postojeće globalne diobe osjetilnog: aktualizuje se “zahtjev” za radikalnom transformacijom globalno dominantne kapitalističke paradigme. *Global Action Days*<sup>1131</sup> demonstracije su organizovane na isti dan, autonomno, u bankarskim/finansijskim/korporativnim centrima širom svijeta. Svaki pojedinačni događaj koordinisan je od strane autonomnih grupacija ili pokreta – radnika, seljaka, “domorodaca”, žena, studenata, beskućnika, zelenih, nezaposlenih, izbjeglica, azilanata, prekarijata itd., odnosno, svih onih koji su prepoznali eksploatatorsku prirodu kapitalizma. Ovdje se ne radi o pokušaju uključivanja određenih “segmenata” u vladajući policijski poredak i pronalaženja vlastitog mjesta u njemu (kao što je to možda, ali samo možda, bio slučaj u protestima izopćenika nekoliko godina ranije); određeni segmenti ovog “mrežnog” otpora djelomično već jesu uključeni u postojeći policijski (globalni) sistem, ali dižu svoj glas protiv njega, identifikujući se, tako, sa onima (globalnom većinom) koji to nisu. Oni, međutim, ne govore u ime “nevidljivih” i “nečujnih”, već pokušavaju “živjeti na njihovom mjestu”,<sup>1132</sup> suprotstavljajući se (nacionalnim, globalnim) odnosima moći koji određene segmente globalne “populacije” (ovdje koristim riječ populacija uslovno) isključuju iz komunalne (globalne) podjele “zajedničkog zajednice”.

Da li se, dakle, može govoriti o novom kolektivizmu *mnoštva* – neodredivom, nepostojanom, neograničenom, fluidnom, a ipak sveprisutnom kao anticipacija ili potencijalnost? *Mnoštvo* je “permanentan” kolektivizam u svom osjećaju stalnog nepripadanja; “okupljeno” je, također, oko *generalnog intelekta*. *Mnoštvo*, međutim, ne podrazumijeva strukture, samodefinicije, konačne odrenice; *mnoštvo* nije stabilno, uređeno, ono postoji kao stalna mogućnost *djelovanja*, “oslonjena” na *generalni intelekt* i zajedničko osjećanje. *Mnoštvo* se uvijek nalazi u permanentnom kretanju i “preslaganju”, a njegove “konkretizacije” su temporalne, kontekstualno uslovljene, “situaciono” određene.

Da li se, u kontekstu ovih globalnih protesta u doba vladavine Imperija, može govoriti o *mnoštvu* kao novom političkom subjektu, koji, kako tvrdi Ransijer, nije, niti može biti predodređen, podrazumijevan ili “delegiran” kao “prirodan” (kao što je to nekada “bila”

---

<sup>1131</sup> Prema: Holmes, Brian, “The Revenge of the Concept: Artistic Exchanges, Networked Resistance”, op. cit. 367.

<sup>1132</sup> Holmes, Brian, “Hijeroglifi budućnosti – Jacques Rancière i estetika jednakosti”, op. cit. 85.

radnička klasa, ili kao što tu ulogu Hart/Negri “prirodno” dodjeljuju kognitarijatu)? “Tek nam politička relacija dozvoljava da mislimo politički subjekt, a ne obrnuto”,<sup>1133</sup> naglašava Ransijer. Politički subjektivitet nastaje onda kada oni koji ne participiraju u konsenzusnom poretku distribucije čulnog, “vođeni” pretpostavkom univerzalne ljudske jednakosti, podignu “glas” u želji da uđu u polje vidljivosti. Nisu li onda protesti koji se baziraju na postojanju mnogih kao mnogih i inherentno različitih – onih koji ne dijele identitet/jedinstvo, već *generalni intelekt*, onih koji ne “poznaju” hijerarhijske odrednice i čije prisustvo i djelovanje, već samo po sebi, nagovještava uslove za stvaranje novih oblika socijalnih veza, alternativnih organizacija i novih oblika života – manifestacija *politike (disenzusa)* i novog (nedelegiranog, nepredodređenog) temporalnog političkog subjekta?<sup>1134</sup>

Ovdje se radi o *mnoštvu* kao novom političkom subjektu koji subjektom postaje u određenom društveno-političkom trenutku i u odnosu na njega: ne govori se, dakle, o totalitetu *mnoštva* kao subjekta generalne, sveopšte ljudske emancipacije i u odnosu na sveopštu ljudsku egzistenciju, već o privremenom, “revolucionarnim kretanjem” ograničenom *mnoštvu*-političkom subjektu određenog prostorno-vremenskog trenutka koji, kroz disenzus, a u odnosu na univerzalnu premisu ljudske jednakosti, ulazi u konkretno prostorno-vremensko polje vidljivosti. To je onaj “dio *mnoštva*” koje ne teži da se inkorporira u postojeće uslove i odnose, već teži radikalnom preobražaju diobe osjetilnog i distribucije zajedničkog. Zahtjev za jednakošću “temporalnog” *mnoštva* utemeljen je u konkretnim društveno-geografsko-istorijskim okolnostima u kojima se *mnoštvo* konkretizuje kao politički subjekat.

---

<sup>1133</sup> Ransijer, Žak, “Jedanaest teza o politici”, op. cit. 20.

<sup>1134</sup> Interesantno je ovdje povući paralelu sa političkim djelovanjem evropskog radničkog pokreta od 1848. godine pa do polovine 20. vijeka. Revolucionarni potencijal radničkog djelovanja Hana Arent pronalazi u onim instancama koje nisu bile “podređene” interesnim stremljenjima sindikata i radničkih partija: samo tada može se govoriti o istinskom *djelovanju* koje je težilo korijenitoj društvenoj promjeni (a ne reformi) i transformaciji. Treba uzeti u obzir da se istorijsko djelovanje radničkih pokreta odvijalo u uslovima nepotpuno razvijenog kapitalizma, u trenutku kada je društveno zamijenilo političko u javnoj sferi, kada je rad “izašao” iz sfere privatnog, a radnici se “pojavi” u javnom području. Iako su radnici kao dio stanovništva postali javno “vidljivi”, oni su još uvijek bili društveno neprihvaćeni i “neintegrisani”, te nisu “zadobili” nikakvu društvenu važnost (ekonomsku i političku u najbanalnijem smislu te riječi). Upravo je u ovome ležala moć radničkog kolektiviteta koji svoje djelovanje nije ograničavao na zastupanje radnika kao društvene grupacije, već je istupao protiv društva kao takvog: “...radnički pokret je bio jedina organizacija u kojoj su ljudi djelovali i govorili *qua* ljudi – a ne *qua* članovi društva” (Arendt, Hannah, *Vita Activa*, op. cit. 176), te je, stoga, kao jedini organizovani dio naroda privlačio i druge društvene grupacije. Također, potrebno je naglasiti da Arent pojam narod (fr. *le peuple*) razlikuje od pojmova stanovništvo i društvo, te usvaja njegovo izvorno značenje kada je krajem 18. vijeka, ušao u upotrebu: oni koji nemaju nikakvo vlasništvo (Prema: Ibid., 177). Arent navodi da su naponi sindikata da uvedu radničku klasu u polje društvene vidljivosti i integrišu je u postojeće, moderno društvo urodile plodom, dok su političke aspiracije radničkih pokreta koje su izlazile is strogih (dozvoljenih) partijskih okvira i koje su nadilazile isključivo reformistički stav spram ekonomskog položaja radnika sistematski “gašene” (Prema: Ibid., 174–175).

Virno sugerira da upravo *generalni intelekt* može postati drugačiji “konstitutivni princip”,<sup>1135</sup> odnosno, uslov “konkretne apropijacije i reartikulacije znanja/moći zaleđenih u administrativnim aparatima (Država)”.<sup>1136</sup> *Generalni intelekt*, kao “‘opća mjesta uma’ i jezičko-kognitivne sposobnosti” može biti pretpostavka “javne nedržavne sfere”.<sup>1137</sup> Ovdje se svakako može reći da je *generalni intelekt*, koji u postfordizmu postaje proizvodno sredstvo,<sup>1138</sup> konstitutivni princip Imperija i globalne postfordističke paradigme, koja nadilazi i prevazilazi nacionalne (državne) okvire. Međutim, ponovo referiram na Fukoa, različiti, čak i protivrječni diskursi mogu biti povezani i djelovati usaglašeno, dok istovjetni mogu biti “u službi” posve suprotnih snaga moći (vidjeti str. 31). Također, heterogeni sklop otpora/moći pretpostavlja kontinuirane procese “pregovaranja” – otpor, kao i moć, imanentni su svakom društvenom aspektu, svakom “mikroprostoru”. Kao što se decentralizovana moć Imperija prostire kapilarno, apsorpira i eksploatira totalitet ljudskog znanja i sposobnosti – pa i sam život kao proces – tako i otpor, koristeći “iste resurse”, podiže heterogene lokalne mikroevolucije i permanentno se “protivi” svakom obliku finalne konstitucije. *Generalni intelekt*, kao totalitet “jezičko-kognitivnih sposobnosti i ‘općih mjesta’ uma”, postao je drugačiji “konstitutivni princip”,<sup>1139</sup> koji po svojoj prirodi “odbija” svaku finalnu konstituciju. Potencijalnosti *generalnog intelekta* mogu se, dakle, ne samo dovesti u vezu sa eksploatatorskim “nagonima” Imperija/hegemonim snagama moći, već i u vezu sa Fukoovim mjestima otpora ili sa Hartovom/Negrijevom “protivsnagom”, koja se permanentno “protivi” svakom obliku finalne konstitucije. *Generalni intelekt*, stoga, postaje zajednička referentna tačka koja, s jedne strane, “opskrbljuje” globalni “mehanizam” Imperija, a s druge, generiše permanentna, “nezaključiva” konstitutivna kretanja globalnih manifestacija “protivsnage”, odnosno, postaje “sila” koja “pokreće” nove oblike kolektivizma, “sila” koja inicira “mobilizaciju” mnogih kao mnogih – postaje “motor” obrazovanja novog političkog subjektiviteta.

Unutar antihumanističkog “stanja” poznog 20. i “novih” okolnosti 21. vijeka, ne može se više govoriti o emancipaciji utemeljenoj u metanarativima (pa stoga ni utopijskim projektima), već o “pronalaženju” mogućnosti emancipacija, odnosno, fukoovski rečeno revolucija, koje

---

<sup>1135</sup> Virno, Paolo, *Gramatika Mnoštva: Prilog analizi savremenih formi života*, op. cit. 35.

<sup>1136</sup> Ibid., 37; Virno naglašava da je za postfordističko *mnoštvo* tipično izazivanje i/ili negiranje političkog predstavništva; dakle, *mnoštvo* teži da pronađe nove, alternativne političke forme (Prema: Ibid., 36–37).

<sup>1137</sup> Ibid., 35.

<sup>1138</sup> Virno naglašava da se u novom postfordističkom modelu organizacije proizvodnih i socijalnih odnosa *intelekt* i oblici proizvodnje preklapaju, te dolazi do simbioze “rada” i *generalnog intelekta* (Prema: Virno, Paolo, “Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus”, op. cit. 190).

<sup>1139</sup> Virno, Paolo, *Gramatika Mnoštva: Prilog analizi savremenih formi života*, op. cit. 35.



će u okviru antihumanističke vizure emancipaciju promišljati na lokalizovanom nivou. U kontekstu “novog” 21. vijeka, emancipacija koju u ovom izlaganju dovodim u vezu sa pojmom *konstitutivna moć*, konstitutivna je komponenta “revolucionarnih kretanja”. Ona se manifestuje isključivo kao kretanje “revolucionarne mašine” koja kontinuirano, unutar prostorno-vremenskih odredica, konkretizuje temporalne manifestacije *mnoštva*, kao temporalnog političkog subjekta. Ovo revolucionarno kretanje istovremeno je i manifestacija *disenzusa* (a koji je, da podsjetim, prema Ransijeru pretpostavka ljudske emancipacije), jer u sebi sadrži negaciju uspostavljenog poretka policije i manifestacije neke nove *konstitutivne moći*.

Emancipacija, dakle, više ne može biti koncipirana kao sveopšte društvena i totalizirajuća – kao što su to pretpostavljale humanistički orijentisane teorijske vizure – već u novom 21. vijeku ona “prerasta” u “pokretna”, fluidna i nestalna emancipacijska kretanja.

### 3.4.5 “Karnevalsko” estetsko

Demonstracije koje su krajem devedesetih godina prošlog vijeka i početkom dvijehiljaditih preplavile svijet, u mnogo čemu su bile slične situacionističkim konstruisanim situacijama – “trenucima života koji su konkretno i namjerno konstruisani kolektivnom organizacijom jedinstvenog ambijenta i s igrom događaja”.<sup>1140</sup> Ovi nepredvidivi “događaji” bile su, zapravo, ludičke “svetkovine” kojima su se simbolički preoznačavale i rekonceptualizovale funkcije i značenja grada. Holms ih naziva “novim teritorijama iskustva”, “privremenim autonomnim zonama”<sup>1141</sup> i/ili aktualizacijama novog prostora i vremena “na granici proizvodnje estetskog”.<sup>1142</sup> to su “borbe za estetiku svakodnevnice”,<sup>1143</sup> prisvojene “eksperimentalne teritorije”,<sup>1144</sup> koje, kao nove manifestacije “protivsnage”/“revolucionarne mašine”, podrazumijevaju nove, ma kako privremene, konstitutivne relacije. Njihova naglašena estetska dimenzija konstitutivna je revolucionarnoj interakciji otpora/insurekcije/*konstitutivne moći*: “svečanosti” se tako smatraju, kontinuiranim preklapanjem umjetničke i “revolucionarne mašine”.

---

<sup>1140</sup> “A moment of life concretely and deliberately constructed by the collective organization of a unitary ambiance and a game of events” (Internationale Situationniste, “Definitions”, op. cit.).

<sup>1141</sup> Holms, Brajan, “Geopolitika uradi sam: kartografija umetnosti u svetu”, op. cit. 324.

<sup>1142</sup> Ibid.

<sup>1143</sup> Ibid., 348.

<sup>1144</sup> Ibid.

Holms na slijedeći način opisuje veliki protest J18 (18. juni 1999. London):

Mesto održavanja [“kvadratna milja” londonskog najuglednijeg finansijskog kvarta] izabrano je zbog podzemne ekologije: duboko pod zemljom, ispod ulica Daugejt hil i Kazin lejn, tačno ispred zgrade LIFFE [London International Financial Futures & Options Exchange], teče reka. Pred ulazom u berzu podignut je zid od cementa i siporeks blokova, a na ulici je otvoren hidrant iz kojeg je šikljala voda deset metara uvis – na taj način je, simbolično, zakopana reka oslobođena historijskih naslaga kapitala, demonstranti su igrali ispod mlaza vode. U historijskom središtu buržoaske discipline više nije bilo suzdržanosti. Bila je to politička *zabava*: raskalašan događaj u pravom dionizijskom smislu.<sup>1145</sup>

Kreirani oblici estetske proizvodnje ne mogu se smatrati oblikom kritičke umjetnosti u opšteprihvaćenom smislu riječi, jer ona [kritička umjetnost], iako možda nenamjerno, uvijek anticipira vlastite efekte. Estetsko, u ovom slučaju, ne podrazumijeva vlastito (samo)određenje kao umjetnost, niti “napuštanje” “umjetničko-kreativnih” okvira u korist “realnosti” “stvarnog” života, već estetsko koje se konstituiše u procesima konstituisanja “revolucionarnih kretanja”. Ova estetska proizvodnja konstitutivna je direktnim društvenim akcijama i alternativnim oblicima društvenih odnosa: kroz modifikacije geografskih lokacija i kreiranje novih načina njihove senzorne i značenjske percepcije, iniciraju se novi osjećaji (ili oblici) zajedništva.

(...) Većina je, naročito za ovu priliku, u rukama nosila karnevalske maske, crne, zelene, crvene i zlatne, u bojama anarhije, ekologije, komunizma, visokih finansijskih krugova...Muzika je trebalo da se čuje iz zvučnika koje su nosili u ruksacima. Od buke niko ništa nije čuo, ali su se ipak, izdvojile četiri grupe, mada se ne bi moglo reći da je podela bila po bojama. Jedni su skrenuli s puta i završili na Londonskom mostu, gdje su organizovali sopstvenu zabavu. Drugi su pošli različitim prolazima kroz srednjovekovni lavirint najvećeg evropskog finansijskog kvarta u pravcu tačke na kojoj je trebalo da se sastanu...poruku su prenosili usmeno, od jednog do drugog učesnika...Trik je bio da se anarhično prođe zavojitim ulicama, u ritmu sambe...manje grupe su požurile da se...sklone po sokacima i sačekaju pravi trenutak kada će određeni broj automobila da zablokira prilaz kroz ulicu Louer Temz strit. Ozvučenje je već bilo tamo...polako su ulazile veće grupe sa ogromnim lutkama, koje su pomerale u ritmu muzike, i uskovitlanim zastavama, crvenim, crnim i zelenim (*Zauzmite ulice*). Karneval je počeo...a iznenađena policija nije ništa mogla da preduzme.<sup>1146</sup>

Novi ludički oblici otpora/insurekcije/*konstitutivne moći* spajaju mnogostruke oblike individualne i kolektivne ekspresije: oni su hibridni oblici razmijene singulariteta (individualnih sloboda izražavanja) združenih kooperativnom, kolaborativnom participacijom

---

<sup>1145</sup> Ibid.,330.

<sup>1146</sup> Ibid., 329–330.

i *generalnim intelektom*. Stvorena “svečanost” estetska je manifestacija kognitivnog-jezičkog<sup>1147</sup> i umnog potencijala mnogih kao mnogih, mnogih kao novog provizornog i fluidnog kolektivizma u neprekidnom stanju kretanja. Ovi novi autonomni, privremeni oblici kulturalne produkcije baziraju se na demokratskoj participaciji, koautorstvu, kolektivitetu, te uspostavljaju nove modalitete percepcije svijeta i nove oblike socijalnog (estetskog) uodnošavanja. Ne postoji, međutim, “protestna estetika” (engl. “*protest aesthetic*”):<sup>1148</sup> politički protesti uvijek podrazumijevaju emocionalni naboj i svaki ima vlastitu estetsku dimenziju ili, kako to Gevin Grindon (Gavin Grindon) naziva, “estetski sastav” (engl. “*aesthetic composition*”).<sup>1149</sup> Pojam referira na “strukturu ili osjećanje” Rejmonda Vilijamsa, naglašavajući time afektno i estetsko kao poveznicu ili posrednika između različitih političkih ili klasnih elemenata.<sup>1150</sup>

Međutim, medijska standardizacija i homogenizacija ovih raznorodnih “manifestacija” koje su preplavile globalni prostor – bez obzira na to da li se radi o urbanom kontekstu Zapada ili o drugim, manje razvijenim ili nerazvijenim dijelovima svijeta – doprinjela je njihovom perceptivnom “sužavanju” na jedoobrazne reprezentacije protesta, kojima su raznovrsni, heterogeni oblici “protivsnage” (i njihove jedinstvene estetske dimenzije) redukovani na unifikovanu “protestnu kulturu”.<sup>1151</sup> Ova medijski posredovna percepcija, kao što i priliči globalizacijskoj tehnici standardizacije, poništava sve kulturološko-geografske specifičnosti lokacija, iskrivljuje i “falsifikuje” spontano proizvedene slike, zvukove, tekstove – te, na taj način, kroz reprezentacije, ima za cilj da “zaustavi” njihove potencijalne efekte i afekte. Medijski posredovanim slikama hegemonne strukture pokušavaju “oduzeti” i “preuzeti” kontrolu nad spontanom ludičkom “protivsnagom”.

U kontekstu razmatranja estetske dimenzije ovih ludičkih “svečanosti” potrebno je referirati na Ransijerov koncept *estetičke distance/separacije* – koji je princip umjetničke djelotvornosti – i na *politiku estetike* – koja rekonfiguriše koordinate zajedničkog senzornog iskustva komunalne podjele vremena i prostora. Ransijerov *estetički režim* pretpostavlja da sve može biti potencijalna tema ili materijal umjetnosti, te da svako može biti umjetnički stvaralac/gledalac. *Estetičkom distancom* vrši se suspenzija uspostavljenih koordinata senzorne prezentacije/percepcije, destabilizacija osjetilnih iskustava, te “sabotaža”

---

<sup>1147</sup> Jezik je ovdje definisan u najširem smislu riječi: vizualni jezik, zvučni, pisani, lingvistički, itd.

<sup>1148</sup> Grindon, Gavin, “Disobedient Objects” u Martino Stierli, Mechtild Widrich (eds.) *Participation in Art and Architecture. Spaces of Participation and Occupation*, I. B. Tauris & Co Ltd, London/New York, 2015, 155.

<sup>1149</sup> Ibid., 156.

<sup>1150</sup> Prema: Ibid., 155–156.

<sup>1151</sup> Prema: Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit. 180.

značenjske predvidivosti, kao i svake predvidivosti djelotvornosti umjetničkog djela. Uzme li se u obzir da *estetička distanca*, također, upućuje na autonomnu estetsku sferu koja nije podređena institucionalnim paradigmatama i normativima sistema (i/ili sistema “svijeta umjetnosti”), onda se estetsko koje obilježava ludičke “svečanosti” može nazvati revitalizacijom *estetičkog režima*<sup>1152</sup> i stvarnom manifestacijom principa *estetičke distance*.<sup>1153</sup>

Ovo “ludičko” estetsko je “prestup” ili intervencija u postojećoj diobi osjetilnog i njoj korespondirajućem značenjskom poretku. Ono destabilizuje koordinate koje uređuju/određuju percepciju i senzorna iskustva, dovodi u pitanje njihovu samorazumljivost, što, svakako, implicira mogućnost njihove radikalne transformacije. Estetsko koje je konstitutivni dio “karnevalskih” demonstracija počiva upravo na *estetičkoj distanci* kao obliku disenzusa i na mogućnostima koje taj disenzus otvara: potencijalnoj proizvodnji novih proizvoljnih relacija između senzornog, perceptivnog i značenjskog, dakle, potencijalnoj rekonfiguraciji osjetilnog. Estetska dimenzija ovdje nema predeterminisanu namjeru, funkciju, cilj ili lokaciju; ona ne “posjeduje” u nju upisana predeterminisana značenja (poput npr. umjetnosti iz “svijeta umjetnosti”), niti proizvodi očekivane efekte. Estetskim/umjetničkim strategijama kreiraju se nove senzorne prezentacije, nove relacije između tih prezentacija i poretka značenja, transformiše zajedničko iskustvo (privremene) zajednice, te uspostavljaju uslovi za moguću pojavu novih oblika subjektiviteta i novih društvenih relacija.

### 3.4.6 Revolucionarni potencijal “umjetnosti”

Može li se danas u 21. vijeku promišljati “revolucionarni”, dakle, *politični* potencijal umjetnosti izvan konteksta “revolucionarne mašine”? Ukoliko *politična umjetnost* podrazumijeva pojavu disenzusa – pojavu prestupa/prekida u postojećoj raspodjeli osjetilnog – nije li, ako “spojim” Ransijera i Harta/Negrija, taj prestup moguć jedino u kontekstu preklapanja umjetničkih i “revolucionarnih mašina”?

---

<sup>1152</sup> Treba podsjetiti da se, prema Ransijeru, na *estetičkom režimu* umjetnosti zasniva savremena umjetnička produkcija (vidjeti str. 106).

<sup>1153</sup> Potrebno je ponovno napomenuti da savremene kritičke umjetničke prakse utiliziraju princip *estetičke separacije* – osnovne karakteristike *estetičkog režima umjetnosti*, kojom se spajaju heterogeni (uobičajeno nespojivi) elementi senzornog koji proizvode “sukob” značenja i smisla – isključivo kao formalnu strategiju. S obzirom na to da ove prakse istovremeno usvajaju i pedagoške postulate *reprezentacijskog posredovanja* i *etičke neposrednosti*, one narušavaju fundamentalni princip *estetičke distance* – suspenziju svake predeterminisane veze između umjetničkog djela i njegove društvene funkcije (vidjeti str. 107–108). Na taj način *estetički režim umjetnosti*, koji je na snazi još od vremena romantizma, ne generiše prestup, već afirmaciju policijskog poretka.

Ukoliko svaka umjetnost može postati *politična* – može “postati” oblik disenzusa – odnosno, može uzdrmati postojeće senzorne i perceptivne koordinate, nije li onda, u vremenu kada su kritičke subverzivne umjetničke strategije ostale iste još od doba historijskih avangardi, određeni kontekstualni okvir – određena “situacija” – a ne umjetničke prakse *per se*, uslov (ali ne i garancija) pojave *političnog*? Može li slikarstvo “postati” *politično*? I pod kojim uslovima ?

Još su Situacionisti primijetili da su, već tridesetih godina 20. vijeka, hegemonne snage moći institucionalizacijom pacifikovale istinski revolucionarne umjetničke prakse, te kooptirale njihove strategije. Revolucionarni potencijal, prema Situacionistima, zamijenjen je simulacijom revolucionarnog potencijala. “Revolucionarna” umjetnička kretanja – *politična umjetnost* – ili *politika estetike*, kako to naziva Ransijer, ne može se više, u kontekstu 21. vijeka, manifestovati u zatvorenom institucionalnom okruženju “svijeta umjetnosti”, koji je refleksija i manifestacija dominantne kapitalističke paradigme, a prema kojoj i u odnosu na koju, on svojim autoritetom institucionalizuje i legitimizuje umjetnost kao umjetnost. Umjetnost je u okviru “svijeta umjetnosti” podređena njegovim ideološkim i tržišnim parametrima, te posljedično i “zahtijevima”/imperativima hegemonog kapitalističkog poretka odnosa.

Međutim, “svijet umjetnosti”, uslovljen i određen tržišnom logikom visokorazvijenog kapitalizma, može legitimizovati umjetnost isključivo kroz njenu tržišnu ili simboličko-robnu vrijednost, a nikako ne može odrediti, procijeniti ili legitimizovati njen društveni ili politički potencijal. Iako kapitalistička tržišna paradigma “svijeta umjetnosti” proklamuje drugačije, umjetnost kao ljudska aktivnost, dakle, nije i ne može biti određena *kroz* i *prema* “svijet/u umjetnosti”, već *kroz* i *prema* društveno-političke/čkim okolnosti/ma (globalnog i/ili lokalnog) “prostora” u kojem egzistira. Unutar drugačijeg kontekstualnog okvira – konteksta određene “situacije,” na primjer – raznorodne umjetničke prakse/djela imaju potencijal da postanu oblici otpora, da postanu konstitutivni dio “protivsnage”/“revolucionarne mašine” – imaju potencijal da postanu *politični*. S obzirom na to da je umjetnost,<sup>1154</sup> u kontekstu vladavine Imperija, “napustila ideje emancipatornog političkog projekta i prihvatila delovanje u prostornim koordinatama mikropolitike i društvenog umrežavanja”,<sup>1155</sup> upravo se “situacije” – “trenuci života koji su konkretno i namjerno konstruisani kolektivnom

---

<sup>1154</sup> U ovom kontekstu umjetnost označava totalitet estetsko-socijalnih aktivnosti, a ne umjetnost koja je institucionalno, od “svijeta umjetnosti”, legitimizovana kao takva.

<sup>1155</sup> Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umjetnosti i teorije posle 1960*, op. cit. 10.

organizacijom jedinstvenog ambijenta i igrom događaja”<sup>1156</sup> – kao kolektivni, privremeni oblici uodnošavanja, mogu smatrati mikropolitničkim mjestima otpora i “revolucionarnih” kretanja.

Ovi privremeni oblici kolektivnog združivanja nisu motivisani metanarativima ili utopijskim projekcijama ili idejama sveobuhvatne, društvene emancipacije, već se baziraju na privremenim destabilizacijama hegemonih diskursa i rekonfiguraciji svakodnevnice.

U kontekstu mikroprostora “situacija”, upravo su se u globalno iniciranim ludičkim “svetkovinama” u drugoj polovini devedesetih godina 20. vijeka i prvim decenijama dvijehiljaditih – u kolektivnim prisvajanjima prostora, kolektivnim oblicima istraživanja i eksperimentalnim oblicima uodnošavanja i ponašanja unutar ambijentalnih (geografskih) zona<sup>1157</sup> – konkretizovala kretanja “revolucionarne mašine”.

Potrebno je ponovno napomenuti da su koncepti “protivsnage”/“revolucionarne mašine” određeni kao otvorena nezaustavljiva “kretanja” otpora/insurekcije/*konstitutivne moći* (Negri); analogno tome, Fukoov koncept otpora koncipiran je kao skup heterogenih mogućnosti rekodifikacije odnosa moći. “Protivsnaga” i otpor nisu, dakle, tačke Velikog Odbijanja ili “izlaženja” iz moći, već kontinuirani procesi njene rekonfiguracije (vidjeti str. 124). I Negrijeva “protivsnaga” i Fukoov otpor mogu se, dakle, smatrati oblicima novih, privremenih mikropolitničkih “emancipacija”, koje, unutar ovih prisvojenih ili “konstruisanih” mikroprostora – “situacija” – predstavljaju alternativu hegemoniji snaga moći.

Momenti izgrađeni u “situacije” mogu se smatrati momentima prodora i ubrzanja, *revolucijama u individualnom svakodnevnom životu*.<sup>1158</sup>

U novom, 21. vijeku, “situacije”, kao privremeni oblici istraživanja i eksperimentalnog uodnošavanja mnogih kao mnogih, postaju prostor aktualizacije “protivsnage”, kontekstualni okvir u kojoj umjetnost/estetsko postaje ekspresija te “protivsnage”. Umjetnost/estetsko ovdje ne “posjeduje” namjeru *političnog*, već postaje *politična/o* unutar kolektivne manifestacije disenzusa mnogih kao mnogih (bez obzira na njihov broj).

“Situacije”, kao nove autonomne zone, kao novi oblici kolektivnog procesa “proizvodnje” alternativnih (eksperimentalnih) oblika uodnošavanja, karakterišu, dakle,

---

<sup>1156</sup> Internationale Situationniste, “Definitions”, op. cit.

<sup>1157</sup> Prema: Debord, Guy, “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency” op. cit. 49–50.

<sup>1158</sup> “Moments constructed into ‘situations’ might be thought of as moments of rupture, of acceleration, *revolutions in individual everyday life*” (Internationale Situationniste, “The Theory of Moments and the Construction of Situations”, *Internationale Situationniste* #4, June 1960, <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/moments.html>> 31.01.2016.

specifične vremensko-prostorne koordinate – specifično “ovdje i sad” “situacije”. U određenom Grojsovom smislu riječi, ove “situacije” posjeduju određeni “instalativni aspekt”. Grojs, naime, uspostavlja tezu o instalaciji kao osnovnom mediju savremene umjetnosti. Instalacija se bavi “izborom, kontekstom, okvirom, smještajem, montažom”;<sup>1159</sup> nju određuje topologija različitih (simboličkih) prostora u koje su integrisani raznorodni elementi društvene produkcije (umjetnički, informacijski, kulturalni, svakodnevnih, itd.); ona “poziva” gledaoca da “uđe u umjetničko djelo da se smjesti unutar njega.”<sup>1160</sup> Instalacija se “odriče” specifičnog umjetničkog medija: njena osnova i materijalna podloga je sam prostor koji obilježava “protok informacija” i koji nudi mogućnosti stvaranja novih i specifičnih relacija (prostornih, taktilnih, zvučnih, umjetničkih, svakodnevnih, itd.). O instalaciji se može govoriti kao o procesu stvaranja specifičnih odnosa unutar specifičnog simboličko-kognitivnog informacionog prostora, što upućuje na *aureatičan* karakter instalacije u smislu njene neponovljivosti i temporalno-prostorne specifičnosti. Poistovjećujući proces selekcije sa procesom stvaranja, Grojs selektoru/kustosu dodjeljuje ulogu autora-kreatora, koji selektujući i organizujući izabrane predmete/artefakte/informacije i kombinujući ih u jedinstvenu topografsku cjelinu, stvara instalativne “događaje” umjetnosti (bez obzira da li je njihova priroda performativna ili izlagačka): ovim Grojs selektora-kreatora događaja umjetnosti poistovjećuje sa umjetnikom-kreatorom instalacija (umjetničkog medija koji se bazira na kreativnom procesu selekcije izloženih/prikazanih elemenata). Također, Grojs uspostavlja tezu o temporalnom karakteru same umjetnosti: neizloženo/neprikazano djelo (p)ostaje umjetnička dokumentacija koja svoj umjetnički potencijal dobiva činom izlaganja/prikazivanja/izvođenja (vidjeti. str. 50–51). Ukoliko se uvaži ova Grojsova vizura – umjetnost danas ne čine pojedinačni objekti već “topologija mjesta”<sup>1161</sup> – onda naglašeni “instalativni” aspekt umjetničkih događaja, kao i “hegemonija” instalacije kao umjetničkog medija, svakako može poslužiti kao umjetnički “vodič”, referentna tačka ili analogija estetskim “situacijama” o kojima je riječ: svaka specifična “situacija”, koja je konstitutivna i kojoj su konstitutivni estetski/umjetnički elementi i nije tako (konceptualno) “daleko” od umjetničke instalacije, u širem smislu riječi. Slijedeći ovu logiku, “situacija” se može poimati kao događaj umjetnosti, ali izvan institucionalizovane hegemonije “kapilarne mreže”: “situacije” su, ukoliko se primjeni jezik umjetnosti, neponovljive *aureatične* estetsko-

---

<sup>1159</sup> Groys, Boris, “Povratak originala: o repolitizaciji umjetnosti”, *Učiniti stvari vidljivima*, op. cit. 56.

<sup>1160</sup> *Ibid.*, 57.

<sup>1161</sup> Groys, Boris, “Multiple Authorship”, op. cit. 95.

političke instalacije koje prostorno-vremenski konkretizuju kretanja “revolucionarne mašine”.

Unutar kontekstualih okvira “situacija” oslobađa se potencijal umjetnosti da postane revolucionarna, da postane *politična*, da postane generator novih društvenih formacija, odnosa, oblika uodnošavanja, bez obzira na njene formalne odrednice i kvalitete: *političnost* je, dakle, efekat ili afekat određene “situacije”, u širem smislu riječi – slikarstvo na ovaj način, također, može generisati svoj *politični* ili revolucionarni potencijal. Iako je, kako Dedić navodi, umjetnost odavno napustila “ideje emancipatornog političkog projekta”, ona, kroz kolektivizam mnogih, kroz kolektivno kreiranje “situacije”, kroz kolektivno uodnošavanje, postaje aktivni princip nove *konstitutivne moći* – novog, privremenog, fluidnog, oblika mikroemancipacije. Na ovaj način umjetnost, bez obzira na medij i tehnike, postaje dio kolektivnog revolucionarnog potencijala.



## ZAVRŠNA RAZMATRANJA

Doktorska disertacija “Kolektivizam kao umjetnička strategija otpora: političnost slikarstva nakon 1960. godine” koncipirana je kao teorijsko promišljanje emancipacijskog potencijala umjetnosti, odnosno, teorijsko razmatranje umjetničkog djelovanja kao pretpostavke potencijalne emancipacije. Pri tome je, važno je napomenuti, pojam emancipacije ograničen na neprihvatanje i pokušaj prevazilaženja postojećeg *stanja* poretka odnosa moći u kontekstu 20. i ranog 21. vijeka – vremenu koje je obilježila sve progresivnija i sve sofisticiranija kapitalistička društveno-ekonomska ekspanzija. Prikazani su i razmatrani različiti teorijski i filozofski koncepti uz pomoć kojih je artikulisana veza između određenih umjetničkih praksi i najjednostavnije rečeno, ideje društvene emancipacije.

Izlaganje je započeto uspostavljanjem teorijske osnove kritičke analize umjetnosti kao diskurzivnog sklopa, odnosno, kao manifestacije određenog oblika uspostavljenog “socijalnog odnosa”. Uz pomoć poststrukturalističke pojmovne aparature kao osnove ovog istraživanja, a uz posebnu pažnju koja je posvećena Fukoovom uodnošavanju pojmova diskurs, moć/znanje i otpor, definisana je “priroda” performativne uloge umjetnosti, koja je, između ostalog, i uslov njenog emancipacijskog potencijala. Korištenjem i socioloških i političko-teorijskih vizura autora koji nisu ili nisu eksplicitno povezani sa poststrukturalističkim diskursima, definisana je distinkcija između pojmova *političko* i *politično*, te u kontekstu umjetnosti, uspostavljena njihova veza sa konceptima umjetničkog “činjenja” i *djelovanja*. Ove teorijske pozicije su sistematski predstavljene i protumačene u odnosu na njihove istorijske i savremene društveno-političke konsekvence, a time i efekte u domenu diskurzivnog polja umjetnosti.

U odnosu na uspostavljeni kritički diskurs, a u kontekstu društveno-istorijskih okolnosti 20. vijeka, predstavljene su i analizirane subverzivne (avangardne) umjetničke prakse povezane sa kritičko-emancipacijskim (modernim) političkim projektima, tačnije, dva ključna subverzivna umjetničko-politička diskursa: pokreti istorijske avangarde i pokreti neoavangarde, čime je uspostavljena i teorijsko-komparativna veza između ove dvije kritičko-projektivne umjetničke “aspiracije”. U kontekstu prvih desetljeća 20. vijeka (istorijska avangarda) i kasnije, tokom šeste i sedme decenije (neoavangarda), ove umjetničko-političke djelatnosti se suprotstavljaju hegemonim diskursima (o) umjetnosti – buržoaskoj instituciji umjetnosti – i slikarstvu kao njenom paradigmatom otjelovljenju.

Slikarstvo kao medij i kao praksa, (ideološka) je manifestacija – “reprezentacija sistema reprezentacija”, u širem smislu riječi – hegemonog (kapitalističkog) poretka odnosa moći; slikarstvo je, dakle, paradigmatički “mehanizam” reprodukcije uspostavljenih oblika subjektiviteta, a time i “mehanizam” reprodukcije postojećih (hegemonih) društvenih konstelacija. U razmatranju društvene uloge slikarstva i slikarskog artefakta, kako tokom prve polovine 20. vijeka, tako i tokom njegovog/njihovog “povratka” osamdesetih godina, korištene su vodeće teorijske i umjetničko-istorijske postavke koje su oblikovale diskurse (o) umjetnosti aktualne u prezentovanim društveno-istorijskim kontekstima i koje, posljedično, snose odgovornost za reprodukciju određenih, datom vremenu svojstvenih, modaliteta društvenosti.

Avangardne i neoavangardne umjetničke prakse svakako su referentne za razmatranje i kritičko promišljanje savremenih kritičkih (*političkih/političnih*) diskursa (o) umjetnosti, specijalno ukoliko se uzme u obzir da je, u kontekstu posljednjih decenija 20. i početka 21. vijeka, a u nedostatku uporišta u “stvarnim” političkim projektima ili u nedostatku “stvarnog” političkog “djelovanja”, umjetnost na sebe preuzela artikulaciju političkih pozicija. Analizom ovog savremenog pozicioniranja kritičke umjetnosti u doba raspada bipolarne svjetske raspodjele i nestanka totalizirajućih, metanarativnih (utopijskih, emancipacijskih) projekta, problematizovano je pitanje mogućnosti stvarne političke efektivnosti umjetnosti. Time je razmotrena i akcentirana mogućnost umjetnosti da postane “agens” društvenog disenzusa – pretpostavka društvenog konflikta kojim se razaraju uspostavljene društvene hijerarhije, načela, vrijednosti, imperativi, senzorne percepcije i postojeći poredak značenja.

U razmatranju performativne uloge umjetnosti u društvu i njene (emancipacijske) djelotvornosti, posebna pažnja je posvećena konceptualizaciji kolektivizma/kolektivnog djelovanja. U ovom dijelu doktorskog izlaganja, teorijska artikulacija kolektivnog načela predstavljena je kao ključna instanca u konceptualizaciji pojmova otpor/“protivsnaga”/“revolucionarna mašina”, koji, pak, predstavljaju osnovu za razumijevanje ideje o društvenoj emancipaciji. Pri tome, važno je ponovno napomenuti, da u kontekstu ovog istraživanja ideja društvene emancipacije pretpostavlja radikalnu transformaciju postojeće konstelacije poretka odnosa moći na globalnom nivou.

Također, u kontekstu ove rasprave, kolektivno načelo predstavlja bazu za artikulaciju alternativnih umjetničko-političkih pozicija koje su se profilisale kao radikalna opozicija

vodećim kapitalističkim (ideološkim) pretpostavkama – između ostalog i načelu individualizma.

Posebna pažnja posvećena je razmatranju i analizi umjetničko-političkih kolektivizama – ruske postrevolucionarne avangarde i Situacionističke internacionale – čije djelovanje je pretpostavljalo stvaranje novih društvenih formacija, odnosa, oblika uodnošavanja, dakle, stvaranje novih oblika kolektivnog života. Implementacijom relevantnih teorijskih i umjetničko-istorijskih koncepata, problematizovani su kako njihov kontekstualni okvir, tako i vodeće premise njihovog djelovanja.

Povezivanje koncepata *političko/politično*, “revolucionarna mašina”/ “protivsnaga” i načela kolektivnog ključni je dio ove doktorske disertacije. Primjena socijološke, političko-filozofske i filozofske aparature, kao i primjena umjetničko-istorijskih i umjetničko-teorijskih koncepata ključna je u razumijevanju ovih veza. Uodnošavanjem ovih koncepata problematizovane su mogućnosti emancipacije u savremenom društveno-istorijskom kontekstu, te artikulisana konstitutivna uloga umjetničkih/estetskih praksi u procesima njenog “ostvarivanja”, što je ujedno i naučni doprinos ovog izlaganja. Ovaj rad će, također, doprinjeti i boljem razumijevanju savremenih (kritičkih) umjetničkih praksi.

Odgovori na slijedeća pitanja predstavljaju zaključke ovog istraživanja.

### 1. Kako i na koji način se umjetnička praksa konstituše kao *politička/politična*?

*Političko* u umjetnosti ostvaruje se kao umjetnička problematizacija određene/ih politike/politika ili aspekata te/tih politike/politika, u teorijskom i praktičnom smislu, što svakako implicira pluralitet umjetničkih djelatnosti, kao i pluralitet umjetničkih postupaka. *Političko*, dakle, podrazumijeva jasno definisano “opredjeljenje” ili “stav” o određenim politikama ili političkim aspektima koji se, kroz umjetnost, zastupa ili izvodi, te pretpostavlja postojanje ili stvaranje antagonizama u odnosu na druga (oprečna) politička “opredjeljenja”. “Govor” umjetnosti, kao eksplicitna ili implicitna demonstracija političkog “opredjeljenja”, potrebno je razdvojiti od umjetničkog “činjenja” koje, kroz umjetnost i u umjetnosti, sprovodi određene politike i u skladu s njima reprodukuje, određenom društveno-istorijskom kontekstu imanentne, modelitete subjektivnosti: umjetničko “činjenje” jedan je od načina sprovođenja performativne uloge umjetnosti unutar određene društvene konstelacije. Važno je napomenuti da, iako su umjetnička “činjenja” uvijek i nužno *politička* – jer pretpostavljaju određeno

uodnošavanje sa postojećim (ili još nepostojećim) modelima subjektivnosti/pozicijama subjekta – ona nisu nužno i usaglašena sa “govorima” umjetnosti preko kojih se ostvaruju.

*Politična* umjetnost je, pak, umjetnost disenzusa: ona se povezuje sa umjetničkim *djelovanjem* – sa destabilizacijom uspostavljenih oblika društvenosti, intervencijom unutar uspostavljenog poretka odnosa moći. *Politično* (*politična* umjetnost ili umjetničko *djelovanje*) jeste emancipacijsko jer ono podrazumijeva stvaranje uslova za “svrgavanje” postojećih senzorno-perceptivno-značenjskih koordinata, čime se, posljedično, destabilizuju i postojeći modaliteti subjektivnosti, te inicira stvaranje uslova za moguću pojavu nekih novih. *Politična* umjetnost otvara mogućnost reartikulacije percepcije, s njom usaglašenog (samorazumljivog) značenjskog i reprezentacijskog poretka, te korespondirajućih društvenih mogućnosti. *Politična* umjetnost, međutim, ne podrazumijeva prelazak iz sfere umjetnosti u sferu “realnog”, ne pretpostavlja referiranje na određene politike ili politička pitanja i događaje, ne može se anticipirati, niti se može intencionalno (samo)deklarirati kao takva.

2. Na koji se način umjetničke prakse uodnošavaju sa emancipacijsko-projektivnim društvenim impulsima?

Uodnošavanje umjetnosti sa emancipacijsko-projektivnim društvenim impulsima – koje se poistovjećuje sa pojavom istorijskih avangardi oko 1917. godine prošlog vijeka i pokretima umjetničke neoavangarde – karakteriše potreba da se rekonceptualizuju veze između umjetnosti i društva, da se preispita revolucionarni umjetnički potencijal, te artikulišu alternativne društvene mogućnosti, odnosno, alternativni oblici životne prakse. Pokreti istorijske avangarde vezani su za radikalne političke opcije toga vremena – od anarhizma do utopijskih projekata desne orijentacije – što je indikativni pokazatelj avangardne aspiracije da se, negiranjem buržoaske institucije umjetnosti i prevazilaženjem dihotomije umjetnost–život, umjetnost uspostavi kao vodeća produktivna snaga u transformaciji postojeće životne prakse, a time i transformaciji cijelokupnog kulturalnog i socijalnog poretka.

Neoavangardni pokreti su uglavnom, ali ne i nužno, usvajali različite marksističko-anarhističko-maoističke teorijske platforme kroz koje su, u domenu umjetnosti, kritikovali temeljne premise “vladajućeg” poretka moći: hegemoniju (zapadnog) univerzalizma i individualizma. Neoavangarde, u većini slučajeva, djeluju u sklopu utopijskih projekata, te aktualizuju politički mandat umjetnosti: umjetnost “uključena” u projekat političke emancipacije, a u kontekstu novoljevičarskog “velikog odbijanja”, negira uspostavljene sisteme reprezentacija – manifestacije hegemonog poretka odnosa moći – negira društvenu

datost i njene konstitutivne vrijednosti, te interveniše u svakodnevnom životu. Za određene teoretičare toga vremena (poput npr. Markuzea) umjetnost zauzima centralno mjesto u realizaciji projekta nove budućnosti.

U kontekstu revolucionarnih procesa – bez obzira na to da li se revolucija koncipira kao linearni slijed tri konstitutivne komponente ili kao revolucionarno kretanje “protivsnage” – emancipacijski umjetnički potencijal određen je eksplicitnom kolektivističkom dimenzijom. I pokreti istorijske avangarde kao i pokreti neovangarde koji su problematizovani u ovom radu (postrevolucionarna ruska avangarda i Situacionistička internacionala) povezani su sa kolektivističkim projektima nove budućnosti, te je, stoga, razumljivo njihovo akcentiranje jasno artikuliranih načela kolektivismu i internacionalizmu: njihova konceptualna polazišta zasnivaju na kolektivističko-utopijskoj projekciji budućnosti/kolektivnoj emancipaciji. I u jednom i u drugom “slučaju”, umjetnost je konstitutivni dio procesa stvaranja novih društvenih formacija i odnosa – novih kolektivnih oblika života.

3. Da li se nakon revolucionarnih šezdesetih godina i “sloma” utopijskih projekata modernizma može govoriti o emancipacijskom potencijalu umjetnosti?

Za razliku od pokreta istorijske avangarde i neoavangarde, savremeni *politički* “angažman” umjetnosti, u najvećem broju slučajeva, nema političko uporište u “stvarnim” političkim pokretima ili projektima. Umjetnost, u ovom “slučaju”, na sebe preuzima artikulaciju i (deklarativno) zastupanje određenih političkih stavova. Međutim, s obzirom na to da savremena umjetnost u formalnom, institucionalnom, simboličkom, pa čak i “ontološkom” smislu, ne postoji mimo ili izvan “svijeta umjetnosti” – koji je manifestacija hegemonih odnosa poretka moći – ona [umjetnost] stoga, a bez obzira na njena subverzivno-*politička* “opredjeljenja” ili i/ili (samo)proklamovanu *političnost*, doprinosi održavanju *statusa quo*.

Emancipacija se unutar “novih” okolnosti 21. vijeka ne može koncipirati kao sveopšta i totalizirajuća, te ne može biti utemeljena na metanarativima prosvjetiteljskih humanističkih vizura. Privremene “emancipacije” ostvaruju se kroz kontinuirana revolucionarna “kretanja” – u kojima otpor, pobuna i *konstitutivna moć* postoje kao nedjeljivo jedinstvo – koja [kretanja] unutar savremenih prostorno-vremenskih odrednica, konkretizuju manifestacije kolektiviteta mnoštva kao temporalnog političkog subjekta. Kolektivna emancipacija

aktualizovana je, dakle, kroz kreiranje privremenih oblika kolektivnosti kao aktivnih agenasa kretanja “revolucionarne mašine”.

“Revolucionarna kretanja” karakteriše naglašena estetska dimenzija: ona se konstituišu kroz kontinuirana preklapanja “umjetničkih” i “revolucionarnih mašina”. Štaviše, estetska ili moglo bi se reći, “umjetnička dimenzija”, ne samo da je konstitutivna “revolucionarnim kretanjima”, već se i sama kroz njih konstituiše. Kreirano estetsko se, međutim, ne može smatrati “kritičkom umjetnosti” u institucionalnom smislu riječi, odnosno, u odnosu na diskurse “svijeta umjetnosti”.

4. Može li se u “novom” kontekstu 21. vijeka govoriti o *političnosti* slikarstva kao medija i kao prakse?

U kontekstu vremena kada je institucija umjetnosti (“svijet umjetnosti”) polazna i finalna referentna tačka u definisanju i označavanju (kritičke, *političke/politične*) umjetnosti kao umjetnosti, čini se da isključivo unutar određene “situacije” umjetnost može imati *politični* potencijal – jedino u kontekstu određene “situacije” ona možda može uzdrmati postojeće senzorne i perceptivne koordinate. U ovom kontekstu iluzorno je, dakle, govoriti o *političnosti* slikarstva kao umjetničke prakse ili *političnosti* slikarskog artefakta kao umjetničkog objekta, ukoliko je ona/ono isključivo vezana/o za diskurzivne parametre insitucije “svijeta umjetnosti”. U procesima preplitanja “revolucionarne” i umjetničke “mašine”, slikarstvo/slika je jedan od mogućih “mehanizama” ili “strategija” kreiranja, “revolucionarnom kretanju” konstitutivne, estetske dimenzije. Ukoliko su u novom 21. vijeku, “situacije” – kao privremeni oblici istraživanja i eksperimentalnog uodnošavanja koji se obrazuju kroz naglašenu umjetničku/estetsku dimenziju – manifestacije revolucionarnih “kretanja” “protivsnage”, onda *političnost* umjetničkog/estetskog može postojati isključivo u okviru konteksta “situacije”.

U doktorskoj disertaciji “Kolektivism kao umjetnička strategija otpora: političnost slikarstva nakon 1960. godine” načelo kolektivism je definisano kao primarna strategija umjetničko-političkog otpora i agens društvene emancipacije. S obzirom na to da je, u kontekstu specifičnih društveno-istorijskih okolnosti prvih decenija i sredine 20. vijeka, kolektivistički princip konstitutivan širim utopijsko-emancipacijskim projekcijama nove budućnosti – vezanim za megakulturu modernizma – ovim izlaganjem reartikulišu se ne samo emancipacijski društveni modeli i njihovi pojmovi aparatusi, već i same formulacije kolektivism u novim “post-političkim” okolnostima 21. vijeka.

## BIBLIOGRAFIJA

Acker, Kathy, *Bodies of Work*, Serpent's Tail, London/ New York, 1997.

Adorno, Theodor W., "Culture Industry Reconsidered", u J. M. Bernstein (ed), *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*, Routledge, London and New York, 2001, 98–106.

Althusser, Louis, "Ideologija i državni ideološki aparati", *Marksizam u svetu* (časopis prevoda iz strane periodike i knjiga) br. 7–8, NIRO "Komunist", Beograd, 1979 (prevela: Verica Kozomara).

Arendt, Hannah, *Vita Activa*, Izdavačko poduzeće August Cesarec, Zagreb, 1991 (prevele: Višnja Flego i Mirjana Paić-Jurinić).

Badju, Alen, tekst iz "Komunističke hipoteze, Lignes, 2009", Biblioteka SVESKE, Edicija Jugoslavija, Beograd, 2009 (prevod: Edicija Jugoslavija).

Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

Barthes, Roland, "Smrt autora" u Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, 176–180 (preveo: Miroslav Beker).

Barthes, Roland, "Od djela do teksta" u Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, 181–186 (preveo: Miroslav Beker).

Beker, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986.

Benjamin, Walter, "Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije", *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986 (prevele: Truda Stamać i Snješka Knežević).

Benjamin, Walter, "The Author as Producer" in Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford UK & Cambridge USA, 1999, 483–489.

Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006 (preveo sa njemačkog: Jovica Acin).

Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1998 (preveo s njemačkog: Zoran Milutinović).

Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, Verso London/New York, 2012.

Buchloh, Benjamin H. D., "Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas", *October* Vol. 22 (Autumn, 1982), 104–126.

Buchloh, Benjamin H. D., "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation" u Brian Wallis (ed), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984, 107–134.

Buchloh, Benjamin H. D., "Theorizing the Avant-Garde", *Art in America* 72, no. 10 (November 1984), 19–21.

Buchloh, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 2000.

Burgin, Victor, "The Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernisms", *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands, NJ, 1986, 29–51.

Burgin, Victor, "The End of Art Theory", *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands, NJ, 1986, 140–204.

Caute, David, *The Year of the Barricades, A Journey Through 1968*, New York: Harper & Row Publishers, Inc., 1988.

Clark, T. J & Nicholson-Smith, Donald, "Why Art Can't Kill the Situationist International" *October*, Vol. 79, Winter, 1997, 15–31.

Clark, T. J., "On the Social History of Art", *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London, 1999.

Corcoran, Steven, "Editor's Introduction", *Dissensus on Politics and Aesthetics*, Continuum International Publishing Group, New York, 2011, 1–24

Crimp, Douglas, "Pictures", *October* Vol. 8, (Spring 1979), 75–88.

Crimp, Douglas, "The End of Painting", *October* Vol. 16, Art World Follies, (Spring 1981), 69–86.

Crimp, Douglas, "The Art of Exhibition", *October* Vol. 30 (Autumn, 1984), 49–81.

Crimp, Douglas, "On the Museum's Ruins", u Hal Foster (ed), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, The New Press, New York, 1998, 49–64.

Danto, Arthur C., "Introduction: Modern, Postmodern and Contemporary", *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997, 3–19.

Debord, Guy, "Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency" u Tom Mc Donough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International – Text and Documents*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002, 29–50.

Debord, Guy, "The Situatonists and the New Forms of Action in Politics or Art", u Tom Mc Donough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International – Text and Documents*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002, 159–166.



Debor, Gi, *Društvo spektakla*, Porodična biblioteka # 5, Anarhija/Blok 45, Beograd, 2003 (preveo: Aleksa Golijanin).

Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, Atoča d.o.o., Beograd, 2009.

Deutsche, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, 1998.

Dikro, Osvald & Todorov, Cvetan, *Enciklopedijski rečnik: nauka o jeziku II*, Prosveta, Beograd, 1987 (preveli s francuskog: Sanja Grahek i Mihajlo Popović).

Dorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, Clio, Beograd, 2009.

Dorđević, Tamara i Vukelić, Nebojša, *Klasna borba u doba fetišizma aktivizma*, Centar za liberterske studije, Beograd, 2013.

Erjavec, Aleš, *Ideologija i umjetnost modernizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.

Filipović, Elena, "The Global White Cube", u Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, The MIT Press, 2005, 63–84.

Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja*, Nolit, Zagreb, 1984.

Foster, Hal, "The Expressive Fallacy", *Art in America*, Jan. 1983, 80–83, 137.

Foster, Hal, *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 1996.

Foster, Hal, "Introduction", u Hal Foster (ed), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, The New Press, New York, 1998, ix–xvii.

Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Colin Gordon (ed), Pantheon Books, New York, 1981.

Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Vintage Books, A Division of Random House, Inc. New York, 1975.

Foucault, Michel, "The Subject and Power" u Paul Rabinow, Nicolas Rose (eds), *The Essential Foucault: Selections from The Essential Works of Foucault 1954–1984*, The New Press, New York, 2003, 126–145.

Fuko, Mišel, *Volja za znanjem – Istorija seksualnosti I*, Karpos, Loznica, 2006 (prevela: Jelena Stakić).

Fuko, Mišel, *Poredak diskursa: Pristupno predavanje na Koledž de Fransu održano 2. decembra 1970. godine*, Karpos, Loznica, 2007 (preveo sa francuskog: Dejan Aničić).

Graham, Allen, *Intertextuality*, Routledge Taylor and Francis Group, 2000.

Greenberg, Clement, "Avant-Garde and Kitsch", *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press Boston, 1989, 3–21.

Greenberg, Clement, "Modernist Painting" u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990: An Antology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford UK & Cambridge, USA, 1999, 754–760.

Grej, Kamila, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*, Jugoslavija, Beograd, 1987 (preveo: Branko Vučićević).

Grindon, Gavin, "Disobedient Objects" u Martino Stierli, Mechtild Widrich (eds.) *Participation in Art and Architecture. Spaces of Participation and Occupation*, I. B. Tauris & Co Ltd, London/New York, 2015, 151–176.

Groys, Boris, "Multiple Authorship" u Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, The MIT Press, 2005, 93–100.

Groys, Boris, "Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji", *Učiniti stvari vidljivima*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2006, 7–28 (prevela sa engleskog: Nada Beroš).

Groys, Boris, "Povratak originala: o repolitizaciji umjetnosti", *Učiniti stvari vidljivima*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2006, 55–64 (prevela sa engleskog: Nada Beroš).

Grojs, Boris, *Umetnost utopije*, Plavi krug/Logos, Beograd, 2011 (preveo: Dobrilo Aranitović).

Haacke, Hans, "Museums: Managers of Consciousness", u Donald Preziosi & Claire Farago (eds.), *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2004, 400–411.

Habermas, Jirgen, *Javno mnjenje – Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd, 1969 (preveo: Gligorije Ernjaković).

Habermas, Jürgen, "Modernity – An Incomplete Project" u Hal Foster (ed), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, The New Press, New York, 1998, 1–15.

Hall, Stuart, "Introduction" u Hall, Stuart (ed), *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*, SAGE Publications, 1997, 1–11.

Hall, Stuart, "The Work of Representation" u Hall, Stuart (ed), *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*, SAGE Publications, 1997, 15–74.

Halley, Peter, "Against Post/modernism: Reconsidering Ortega", *Collected Essays 1981–1987*, Bruno Bischofberger Gallery Zürich/Sonnabend Gallery New York, 1991, 26–46.

Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Imperij*, Arkzin, Zagreb, 2003 (prevod sa engleskog: dr Živan Filipi).

Hardt, Michael & Negri, Antonio, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, The Penguin Press, New York, 2004.

Harris, Jonathan, *The New Art History: A Critical Introduction*, Routledge, London and New York, 2001.

Harris, Jonathan, *Art History: The Key Concepts*, Routledge Taylor and Francis Group, London and New York, 2006.

Harrison, Charles, *A Kind of Context, Essays on Art & Language*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 2001.

Holmes, Brian, "Hijeroglifi budućnosti – Jacques Rancière i estetika jednakosti", u *Hijeroglifi budućnosti – umjetnost i politika u doba umreženosti*, WHW/Arkzin, 2002, 83–97 (preveo Nebojša Jovanović).

Holmes, Brian, "Fleksibilna ličnost za novu kritiku kulture", u *Hijeroglifi budućnosti – umjetnost i politika u doba umreženosti*, WHW/Arkzin, 2002, 99–135 (prevela Nataša Ilić).

Holmes, Brian, "The Revenge of the Concept: Artistic Exchanges, Networked Resistance" u Will Bradley & Charles Esche (eds.) *Art and Social Change – A Critical Reader*, London, Tate Publishing, 2007, 350–369.

Holms, Brajan, "Geopolitika uradi sam: kartografija umetnosti u svetu" u Blejk Stimson, Gregori Šolet (eds), *Kolektivizam posle modernizma*, Clio, Beograd, 2010, 325–350 (prevela sa engleskog: Ksenija Todorović).

Horvat Pintarić, Vera, *Od kiča do vječnosti*, Naklada CDD Saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1979.

Huyssen, Andreas, "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s", *New German Critique*, No. 22 (Winter, 1981), 23–40.

Huyssen, Andreas, "The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture", *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1986, 3–16.

Jameson, Frederic, "Postmodernism and Consumer Society", u Hal Foster (ed), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, The New Press, New York, 1998, 127–144.

Katsiaficas, George, *The Imagination of the New Left A Global Analysis of 1968*, South End Press, 1987.

Kellner, Douglas, "Radical Politics, Marcuse, and the New Left" u Douglas Kellner (ed.), *New Left and the 1960s: Collected Papers of Herbert Marcuse*, Routledge Taylor and Francis Group, London and New York, 2005, 1–37.

Kester, Grant, "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art", u Zoya Kucor & Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Blackwell Publishing, 2005.

- Klaić, Bratoljub, *Veliki riječnik stranih riječi izraza i kratica*, Zora, Zagreb, 1966
- Krauss, E. Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/ London, England, 1986, 277–290.
- Kolšek, Katja, "Žak Ransijer" u Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (eds) *Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009, 658–677.
- Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 2002.
- Mandić, Asja, *Izazovi muzejske edukacije. Savremena umjetnost i Strategije vizualnog razmišljanja*, Dobra knjiga, Sarajevo, 2014.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich, *Manifest Komunističke partije*, EKONOMIJA/ECONOMICS, 15 (3), 2008, 565–596 (preveo: Moša Pijade).
- Markuze, Herbert, *Kontrarevolucija i revolt*, Grafos, Beograd, 1979 (preveli: Pavluško i Jelena Imširović).
- Marcuse, Herbert, *Čovjek jedne dimenzije. Rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, Veselin Masleša/Svjetlost, Sarajevo, 1989 (prevela: Branka Brujić).
- Marcuse, Herbert, "Cultural Revolution", u Douglas Kellner (ed.), *Towards a critical theory of Society – Collected Papers of Herbert Marcuse*, Routledge Taylor and Francis Group, London and New York, 2001, 123–162.
- Matejić, Bojana, *Emancipacijske prakse u savremenoj teoriji umjetnosti* (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2015).
- Mc Donough, Tom (ed.), "Introduction: Ideology and the Situationsit Utopia", u *Guy Debord and the Situationist International – Text and Documents*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002, ix–xx.
- Mills, Sarra, *Discourse*, Routledge Taylor and Francis Group, London and New York, 2004.
- Mouffe, Chantal, *On Political*, Routledge, London and New York, 2005.
- Mouffe, Chantal, "Radical Democracy: Modern or Postmodern?", *The Return of the Political*, Verso London/New York, 2005, 9–22.
- Negri, Antonio, "Repubblica Costituente" u Paolo Virno, Michael Heart (eds), *Radical Thought in Italy, A Potentail Politics*, University of Minnesota Press, 1996, 213–222.
- Negri, Antonio, "Modern and Postmodern: the Ceasura", *The Porcelain Workshop: For a New Grammar of Politics*, Semiotext(e), Los Angeles, 2008, 13–28.
- Negri, Antonio, "The Work of the Multitude and the Biopolitical Fabric", *The Porcelain Workshop: For a New Grammar of Politics*, Semiotext(e), Los Angeles, 2008, 29–45.

O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica/San Francisco, 1986.

Owens, Craig, "Back to the Studio", *Art in America*, Jan. 1982, 99–107.

Owens, Craig, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", u Hal Foster (ed), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, The New Press, New York, 1998, 65–92.

Owens, Craig, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", u Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock (eds), *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, 1992, 52–69.

Owens, Craig, "Representation, Appropriation and Power", u Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock (eds), *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, 1992, 88–113.

Owens, Craig, "Honor, Power and the Love of Women", u Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock (eds.), *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, 1992, 143–155.

Ransijer, Žak, "Jedanaest teza o politici", *Prelom: časopis za sliku i politiku*, br. 6/7, Beograd, 2005, 20–32 (preveo sa francuskog: Ozren Pupovac).

Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, Continuum International Publishing Group, New York, 2006.

Rancière, Jacques, "The Aesthetic Revolution and Its Outcomes", *Dissensus on Politics and Aesthetics*, Continuum International Publishing Group, New York, 2011, 115–133.

Rancière, Jacques, "The Paradoxes of Political Art", *Dissensus on Politics and Aesthetics*, Continuum International Publishing Group, New York, 2011, 134–151.

Rancière, Jacques, "The Ethical Turn of Aesthetics and Politics", *Dissensus on Politics and Aesthetics*, Continuum International Publishing Group, New York, 2011, 184–202.

Rancière, Jacques, *Aesthetics and Its Discontents*, Polity Press, Cambridge UK, 2009.

Ransijer, Žak, *Politike vremena. Novi osvrt na modernost*, Biblioteka SVESKE, Edicija Jugoslavija, br. 6, Beograd, 2015 (prevod: Edicija Jugoslavija).

Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokog dugog 20. veka*, Futura publikacije \*kuda.org. Novi Sad, 2006 (preveo: Relja Dražić).

Raunig, Gerald, "The Many AND s of Art and Revolution", u Will Bradley & Charles Esche (eds.) *Art and Social Change – A Critical Reader*, London, Tate Publishing, 2007, 384–395.

Rossanda, Rossana, "Two Hundred Questions for Anyone Who Wants to be Communist in the 1990s", u Paolo Virno, Michael Heart (eds), *Radical Thought in Italy, A Potential Politics*, University of Minnesota Press, 1996, 61–78.

Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era – From the Late 1960s to the Early 1990s*, IconEdition An Imprint of HarperCollinsPublishers, NewYork, 1996.

Sennett, Richard, *Nestanak javnog čovjeka*, ITP Naprijed, Zagreb, 1989 (preveo: Srđan Dvornik).

Smith, Roberta, “On Daniel Buren”, *Artforum*, Sept. 1973, 67.

Stepanova, Varvara, “A General Theory of Constructivism” u Will Bradley & Charles Esche (eds.) *Art and Social Change – A Critical Reader*, London, Tate Publishing, 2007, 69–73.

Stracey, Frances, “Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-Garde Today”, David Hopkins (ed.) *Neo Avant-Garde*, Rodopi Amsterdam – New York, NY, 2006, 311–329.

Stimson, Blejk & Šolet, Gregori, “Uvod: periodizacija kolektivizma”, u Blejk Stimson, Gregori Šolet (eds), *Kolektivizam posle modernizma*, Clio, Beograd, 2010 (prevela sa engleskog: Ksenija Todorović).

Stojanović, Jelena, “Internacionarije: kolektivizam, groteska i funkcionalizam hladnog rata”, u Blejk Stimson, Gregori Šolet (eds), *Kolektivizam posle modernizma*, Clio, Beograd, 2010 (prevela sa engleskog: Ksenija Todorović).

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Beton, Zagreb – Ghent, 2005.

Šuvaković, Miško, *Diskurzivna Analiza: Prestupi i/ili pristupi ‘diskurzivne analize’ filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.

Šuvaković, Miško, “Situacionizam” u Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (eds.) *Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009, 270–281.

Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.

Teodori, Massimo, *Historijat novih ljevica u Evropi (1956–1978)*, OOUR Globus, Izdavačka djelatnost /Zagreb, 1979 (preveli: Tatjana Domiter i Josip Šentija).

Thomas, Lawson, “Last Exit: Painting” u Ritchard Hertz (ed), *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1985, 143–155.

Vilenica, Ana, *Teorije i prakse aktivizma u umetnosti druge polovine XX veka* (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2010).

Virno, Paolo, “Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus”, u Paolo Virno, Michael Heart (eds), *Radical Thought in Italy, A Potentail Politics*, University of Minnesota Press, 1996, 189–210.

Virno, Paolo, *Gramatika Mnoštva: Prilog analizi savremenih formi života*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2004 (prevela: Jasna Jakšić).

Weyergraf, Clara, "The Holly Alliance: Populism and Feminism", *October 16* (Spring 1991), 23–34.

Williams, Raymond, "When Was Modernism?" *Politics of Modernism*, Verso, London/ New York, 2007, 31–35.

Williams, Raymond, "The Politics of the Avant-Garde", *Politics of Modernism*, Verso, London/ New York, 2007, 49–63.

Wood, Paul, "Modernism and the Idea of the Avant-Garde", u Paul Smith, Carolyn Wilde (eds), *A Companion to Art Theory*, Blackwell Publishing Ltd, 2002, 215–228.

## VEBOGRAFIJA

Anderson Heller, Susan, “‘Spirit’ show highlights contemporary painting”, *The New York Times*, February 1981, < <http://www.nytimes.com/1981/02/05/arts/spirit-show-highlights-contemporary-painting.html> >, 09.01.2016.

Boltanski, Luc & Chiapello, Eve, “The New Spirit of Capitalism”, *Conference of Europeanists*, Chicago, March 14–16, 2002, <<http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/11/boltanskiSPIRITofCapitalism.pdf>>30.05.2015.

Brief history of PGA, < <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/en/pgainfos/history.htm> >26.01.2016.

Buck-Morss, Susan, “Avant-Garde Art and Bolshevik Time”, 2006, < <http://susanbuckmorss.info/media/files/art-and-bolshevik-time.pdf>> 07. 06. 2015.

Buck-Morss, Susan, “Vanguard/Avant-garde”, 2006, < <http://falcon.arts.cornell.edu/sbm5/Documents/Vanguard%20Avant-garde.pdf> > 07.06.2015.

Debord, Guy & Wolman, Gil J, “A User's Guide to Détournement”, *Les Lèvres Nues* #8, May 1956, < <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html>> 11.09.2015.

Debord, Guy, “Revolution and Counter-revolution in Modern Culture”, *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, 1957, < <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html> >, 22.07.2011.

Debord, Guy, “Theses on Cultural Revolution”, *Internationale Situationniste* #1, June 1958, <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theses.html>> 26.01.2010.

Dokumenta 7, *Retrospective*< [http://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_7](http://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7) >09.01.2016.

Eriksen, Thomas Hylland, *Globalization: The Key Concepts*, < <http://hyllanderiksen.net/Glob2.html> > 01.03.2016.

Groys, Boris, “Comrades of Time”, e-flux, 2009, <<http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>> 28.05.2015.

Hardt, Michael & Negri, Antonio, “Globalization and Democracy”, *Documenta 11*, Vienna 2001, <[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:U7KzU9IHCxsJ:www.manoafreeuniversity.org/multitudes/profiles/groups/wr/athanor/text\\_archive/hardt\\_vienna.rtf+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ba](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:U7KzU9IHCxsJ:www.manoafreeuniversity.org/multitudes/profiles/groups/wr/athanor/text_archive/hardt_vienna.rtf+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ba)> 25.4.2015.

Hannula, Mika, “Reći ne znači i učiniti”, <<http://www.kulturpunkt.hr/content/re%C4%87i-ne-zna%C4%8Di-i-u%C4%8Diniti>>, 29.11.2014.



Holmes, Brian, “Unleashing the Collective Phantoms Flexible Personality, Networked Resistance”, *Republicart*, January 2002, <[http://www.republicart.net/disc/artsabotage/holmes01\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/artsabotage/holmes01_en.htm) > 30.05.2015.

Internationale Situationniste, “Preliminary Problems In Constructing A Situation”, *Internationale Situationniste* #1, June 1958, < <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/problems.html>> 01.11.2015.

Internationale Situationniste, “Definitions”, *Internationale Situationniste* #1, June 1958, < <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html>>06.11.2015.

Internationale Situationniste, “Contribution to a Situationist Definition of Play”, *Internationale Situationniste* #1, June 1958, < <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/play.html>> 07.11.2015.

Internationale Situationniste, “The Theory of Moments and the Construction of Situations”, *Internationale Situationniste* #4, June 1960, < <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/moments.html>> 31.01.2016.

Internationale Situationniste, “The Avant-Garde of Presence”, *Internationale Situationniste* #8 (January 1963), <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/avantgarde.html>, 07.09.2015.

Internationale Situationniste, “Now, the SI”, *Internationale Situationniste* #9, August 1964, < <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/nowthesi.html>>07.09.2015.

“International Survey of Contemporary Art to Open at Museum of Modern Art”, *The Museum Of Modern Art*, May–August 1984, < [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/6069/releases/MOMA\\_1984\\_0005\\_5.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6069/releases/MOMA_1984_0005_5.pdf?2010) >, 09.01.2016

Kester, Grant H, “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art”, *Afterimage* 22 (January 1995), <[https://slought.org/media/files/grantkester\\_aestheticevangelists.pdf](https://slought.org/media/files/grantkester_aestheticevangelists.pdf)> 04.06.2015.

Kramer, Hilton, “MOMA reopened: The Museum of Modern Art in the postmodern era”, *The New Criterion*, August, 1984, < <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/MOMA-reopened-The-Museum-of-Modern-Art-in-the-postmodern-era-7092> >, 09.01.2016.

Marcuse, Herbert, “Liberation from the Affluent Society”, 1967, <[https://www.youtube.com/watch?v=bQLpqno6J\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=bQLpqno6J_g)> 01.10.2015.

Marcuse, Herbert, “An Essay on Liberation”, 1969, < <https://www.marxists.org/reference/archive/marcuse/works/1969/essay-liberation.htm>> 26.10.2015.

Marshall, Peter, “Guy Debord and the Situationists”, 2000, < <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/73> > 23.07.2011.

McRobbie, Angela, “‘Everyone is Creative:’ Artists as Pioneers of the New Economy?”, <[http://www.k3000.ch/becreative/texts/text\\_5.html](http://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html)> 14.06.2014.

Organizational Principles, *Peoples' Global Action (PGA)*, <<https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/cocha/principles.htm>>23.01.2016.

Perlman, Fredy, "Birth of a Revolutionary Movement in Yugoslavia", 1969, <<https://www.marxists.org/reference/archive/perlman-fredy/1969/revolutionary-movement-yugoslavia.htm>>15.10.2015.

Post-minimalism, *Guggenheim Collection Online*, < <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/movements/195230?page=2> > 24.02.2016.

Standing, Guy, "Defining the precariat: A class in the making", *Eurozine*, 19 April 2013 <<http://www.eurozine.com/articles/2013-04-19-standing-en.html>> 01.03.2016;

Šuvaković, Miško, "Politika i umetnost", *Republika*, Broj 454–466, 1–30. 06. 2009. < <http://www.republika.co.rs/454-455/20.html> > 12.11.2011.

"Tomorrow Begins Today", *Zapatista Declaration*, August 3, 1996 <<http://artactivism.gn.apc.org/stories/tomorrow.htm>>23.01.2016.

Vuković, Vesna, "O problemima politizacije umjetničkog polja", *Bilten*, 25.04.2014. < <http://www.bilten.org/?p=581>> 01.05.2014.

[http://www.mica.edu/Programs\\_of\\_Study/Graduate\\_Programs/Community\\_Arts\\_\(MFA\)/Overview.html](http://www.mica.edu/Programs_of_Study/Graduate_Programs/Community_Arts_(MFA)/Overview.html)

## BIOGRAFIJA

Iva Simčić (1974, Sarajevo, Bosna i Hercegovina) diplomirala je na Odsjeku za slikarstvo/grafiku na University of Illinois at Chicago 2000., a magistrirala na Yale University School of Art, 2005. godine. Godine 2009. upisala je Doktorske interdisciplinarne studije na Grupi za teoriju umetnosti i medija. Zaposlena kao docent na oblasti crtanje/slikanje na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu. Bavi se umjetničkim, teorijskim i predavačkim radom. Dobitnica je nekoliko prestižnih nagrada i stipendija poput: Nagrada za slikarstvo 2012, *Collegium artisticum 2012*, Collegium artisticum, Sarajevo; Mostar Grand Prix 2011. – 14. Anale crteža Mostar; Prva nagrada za najbolji umjetnički rad, Salon mladih *Modeli TRANSformacije*, Sarajevo, 2008; Jacob K. Javits Fellowship Award in Studio Arts, 2004; Robert Schoelkopf Memorial Traveling Fellowship, 2004; Yale University Scholarship 2003. i 2004; Illinois Art Council Artist Fellowship Award in Visual Arts 2000;

Učesnica brojnih izložbi od kojih se kao recentne izdvajaju:

2015

- *Part A – Part B*, Black Ball Projects Art Gallery, Brooklyn, New York, kustos: Ana Wolovick, <http://parta-partb.com/>
- *12 x 12 x 12*, Black Ball Projects Art Gallery, Brooklyn, New York, kustosi: Harriet Salmon/ Jason Tomme/Ana Wolovick
- *Jednom jedan putnik*, Muzej brodskog posavlja, Slavonski Brod, Hrvatska, kustos: Valentina Radoš

2014

- *Think Left*, JU "Muzeji i galerija" Budva, Crna Gora/samostalna
- *Jednom jedan putnik – 24. slavonski biennale*, Muzej likovnih umjetnosti Osijek, Hrvatska, kustos: Valentina Radoš
- *Dekodiranje*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, CG, kustosi: Branka Vujanović /Jonathan Blackwood

2013

- *Think Left*, Gradska galerija Bihać, BiH /samostalna
- *Mostar Grand Prix 2013*, 16. Anale crteža Mostar 2013, Centar za kulturu, Mostar, BiH
- *Inicijacija u salonu za proslave*, Collegium artisticum, Sarajevo, BiH, kustos: Jusuf Hadžifejzović

2012

- *Akademija u vremenu: 40 godina ALU*, Collegium artisticum, Sarajevo, BiH
- *Intime/Intimacies*, Collegium artisticum, Sarajevo, BiH, kustosi: Branka Vujanović/Jon Blackwood
- *Drawing Communication*, Gallery of Okinawa Prefectural University of Arts, Naha, Japan

- *Collegium artisticum 2012*, Collegium artisticum, Sarajevo, BiH
- *Interakcije – 45. Hercegnovski zimski salon*, Galerija Josip-Bepo Benković, Herceg Novi, Crna Gora, kustos: Ljiljana Karadžić

2011

- *Mali format 2011*, Galerija Roman Petrović, Sarajevo, BiH
- *Video Salon 5*, Curatorial Rebound Project – 6. Pravo ljudski Film Festival, Duplex/10m2, Sarajevo, BiH
- *Drawing Communication*, Gallery of Nagoya Zokei University, Aichi, Japan
- *Mostar Grand Prix 2011*, 14. Anale crteža Mostar 2011, Centar za kulturu, Mostar, BiH
- *Drawing Communication*, Gallery of Okinawa Prefectural University of Arts, Naha, Japan
- *Otkupi: 10 godina u UGBIH 2001–2011*, Umjetnička galerija BiH, kustos: Meliha Husedžinović
- *Krieg. Kunst. Krise*, KulturKontakt Austria, Galerie ArtPoint, Wien, Austria, kustos: Elio Krivdić
- *Emporio drangularium*, CK Charlama, Sarajevo, BiH, kustos: Jusuf Hadžifejzović

2010

- *Acedia tristitia*, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo, BiH /samostalna
- *namaTRE.ba 4 project*, Akademija likovnih umjetnosti Trebinje, Trebinje, BiH, kustosi: Mladen Bundalo/Igor Bošnjak
- *ObjektivObjective*, Kuršumli medresa, Sarajevo, BiH, kustos: Silvia Dervišefendić
- *Akademija likovnih umjetnika Sarajevo – izložba nastavnika i saradnika 2010*, Gradska galerija Collegium artisticum, Sarajevo
- *Potencijal* u okviru projekta *Subdokumenti*, Skenderija, Sarajevo, kustos: Jusuf Hadžifejzović
- *Krieg. Kunst. Krise*, Kaiserliche Hofburg zu Innsbruck, Innsbruck, Austria, kustos: Elio Krivdić

## PUBLIKOVANI RADOVI

Simčić, I. 2014, “Političnost umjetnosti Balkana: Blut & Honig/ Zukunft ist am Balkan (Blood & Honey/Future’s in the Balkans)”, *Sophos – Časopis mladih istraživača*, Znanstveno-istraživački inkubator (ZINK) Filozofski fakultet Sarajevo/ACADEMIA ANALITICA Društvo za razvoj logike i analitičke filozofije u Bosni i Hercegovini, Broj 7, 139–158.

Simčić, I. 2014, “Moć/znanje i reprezentacija: Entartete Kunst/Grosse Deutsche Kunstausstellung (Degenerate Art/The Great German Art Exhibition)”, *Motrišta – glasilo Matice hrvatske Mostar*, siječanj/travanj, (br. 75–76), str. 107–118.

Simčić, I. 2013, “Kolektivizam kao otpor i kao egzodus” u časopisu *AM (Art + Media) – Časopis za studije umetnosti i medija*, Broj 4, Orion Art, Beograd/Univerzitet umetnosti u Beogradu, str. 69–72.

Simčić, I. 2013, “Think Left”, *AM (Art + Media) – Časopis za studije umetnosti i medija*, Broj 4, Orion Art, Beograd/Univerzitet umetnosti u Beogradu, str. 108–109.

Simčić, I. 2012, “Političnost fikcije kroz destabilizaciju jezika”, *AM (Art + Media) – Časopis za studije umetnosti i medija*, Broj 2, Orion Art, Beograd/Univerzitet umetnosti u Beogradu, str. 70–73.

Simčić, I. 2010, *Braco Dimitrijević: Under This Stone There is a Monument to the Victims of War and Cold War*, Mirovni institut < <http://rci.mirovni-institut.si/Docs/2010%20ASO%20student%20work%204.pdf> >

Simčić, I. 2010, “Kritika suvremenih ideologija kustoskih praksi: 29. Salon mladih – Salon revolucije”, *Motrišta – glasilo Matice hrvatske Mostar*, svibanj/lipanj, (br. 53), str.103–113.

Simčić, I. 2010, “Transformacija mitskog govora u tekst popularne kulture: Mit o dr Dabiću”, *Status – magazin za političku kulturu i društvena pitanja*, proljeće, br. 14, str. 321–327.

#### PREDAVANJA / KONFERENCIJE

9. maj 2014, Znanstveno – istraživački inkubator ZINK, Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu; Održala kolokvij “Političnost balkanske umjetnosti”, <<http://ziink.wordpress.com/>>

14–16. januar 2011, “Questioning traditional dynamics in re-defining cultural identities in South Eastern Europe”, (konferencija), organizator: Mirovni Institut Ljubljana sa partnerima Institut za razvoj i međunarodne odnose, Zagreb/ Univerzitet umetnosti u Beogradu/ University of Vienna, Austria; Rad “*Braco Dimitrijević: Under This Stone There is a Monument to the Victims of War and Cold War*” u mom odsustvu prezentirala Jasmina Gavrankapetanović-Redžić:

< <http://rci.mirovni-institut.si/conference.html> >

Rad dostupan na <<http://rci.mirovni-institut.si/studies.html>>

## Изјава о ауторству

Потписани-а IVA SIMČIĆ  
број индекса F19 / 09

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

KOLEKTIVIZAM KAO UMETNIČKA STRATEGIJA

OTPORA: POLITIČKOST SLIKARSTVA NAKON

1960. GODINE

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, mart 2016

Потпис докторанда

Iva Simčić

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора IVA SIMČIĆ

Број индекса F19 / 09

Докторски студијски програм TEORIJA UMETNOSTI I MEDICA

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

KOLEKTIVIZAM KAO UMETNIČKA STRATEGIJA  
OTPORA: POLITIČNOST SLIKARSTVA NAKON  
1960. GODINE

Ментор DR VESNA MIKIĆ, red. prof.

Коментор: DR MIODRAG ŠUVAKOVIĆ, ref. prof.

Потписани (име и презиме аутора) IVA SIMČIĆ

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, mart 2016

IVA SIMČIĆ



## Изјава о ауторству

Потписани-а IVA SIMČIĆ  
број индекса F19 / 09

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

KOLEKTIVIZAM KAO UMETNIČKA STRATEGIJA

OTPORA: POLITIČNOST SLIKARSTVA NAKON

1960. GODINE

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, mart 2016

Потпис докторанда

Iva Simčić