



MOČNIK, RASTKO ~~ISTOK-ZAPAD~~

UBU 117 Močnik

S engleskog prevela Nataša Tomanović
Foto: Nataša Raduka

MOČNIK, RASTKO ISTOK-ZAPAD

S engleskog prevela Nataša Tomanović

Zahvalio bih se Martini, Ursuli i Georgeu* na njihovom laskavom povjerenju, koje također otkriva danas rijetko vjerovanje u teoriju: od mene očekuju da u 20 minuta *teoretski* predstavim ono što će oni *praktično* pokazivati u narednih dva tjedna. Uz vašu svesrdnu pomoć, prihvatit ćemo izazov. Istražit ćemo tezu da je vrijeme da završimo s opozicijom «Istok / Zapad». Ovo se ne čini tako provokativnom idejom ako uzmemo u obzir, hipotetski, da je ova opozicija u umjetničkoj praksi oduvijek dovođena u pitanje. Da bismo razvili hipotezu, u 20 minuta ćemo morati zgusnuti 200 posljednjih godina, jer je epizoda «Istok / Zapad», općenito u povijesti, a posebno u umjetnosti, najnovija epizoda modernizma. Govoreći osobito o umjetničkoj praksi, možemo reći da se jedna od najizrazitijih *modernističkih* osobina nalazi u njihovom trudu da postavi dimenziju koju, s određenom dozvolom, možemo nazvati *utopijskom* dimenzijom¹.

* Ono što slijedi je tekst *Eroffnungsrede* vezan za projekt OSTWEST

– *Plesno/Izvođačko/Filmska/Akademija* koji je održan u Tanzquartier u Beču, od 13. do 28. veljače 2004., a koju su vodili Uršula Cetinski, Martina Hochmuth i Georg Schollhammer. Ovoj publikaciji su dodane fusnote. Tekst nastavlja raspravu, i nadam se, radikalizira neke od motiva koji su predstavljeni u 'Istoku', predgovoru 'Umjetničkoj karti Istoka' - (Re)konstrukciji povijesti umjetnosti u Istočnoj Europi – koju je uredio Irwin a izdana je kao: *Novi trenutak br. 20, 2002.*, Ljubljana – Beograd.

¹ Dopustite mi da to potkrijepim s 'rano modernim' primjerom, Michelangelovim *Doni Tondom*, iz galerije Uffizi u Firenci. U prvom planu je Sveta obitelj, koja zauzima veći dio površine; a straga, odvojeno od 'prednjeg' plana horizontalnom pregradom, stoje dvije skupine atletske građenih nagih mladaca. Od iza pregrade proviruje torzo dječaka, Sv. Ivana Krstitelja. Na ovoj razini iščitavanja, (što je puko 'prepoznavanje' likova) pred nas je jasno postavljena suprotnost svjetova – prije i poslije spasenja. Vrlo primjereno tomu, likovi mladaca iz razdoblja prije spasenja su 'citati' klasičnih skulptura (poput Laokoona, itd.) tako da je 'ideologijska' suprotnost, na temeljima kršćanskog nakon-spasenja-pogleda-na svijet, pojačana s ova dva suprotna načela same likovne kompozicije. S druge strane, na drugoj razini 'iščitavanja' možemo primijetiti da, dok se Sveta obitelj drži zajedno kao skupina vrlo svetačkim pogledima Djevice Marije i Sv. Josipa usmjerenim prema malom Isusu, dvije skupine u pozadini sudjeluju u dramatičnoj izmjeni pogleda i poza. Ta dramaturgija, uz to što udvostručuje suprotstavljenost 'Paganski svijet / kršćanski svijet' donosi dodatnu (i na koncu subverzivnu) suprotnost sadržaja – (homoseksualni) *eros* protiv (a-seksualnog) *agape*. Povrh svega toga (što je vrhunsko umjetničko postignuće), sama Sveta obitelj je predstavljena neobično plastično i u sinusnom 'S' pokretu, dok je sama kompozicija 'X' tipa (u suprotnosti s renesansnim kanonom trokutaste kompozicije). Sveta obitelj je prezentirana na način da, iako je inspirirana klasičnim ('paganskim') kiparstvom, ipak je smjela umjetnička re-interpretacija helenističke estetike. Iako se čini da je linija perspektive smještena u sredini tondo-kruga (koji kreće iz solarnog pleksusa Djevice Marije), moramo pretpostaviti dva različita pogleda na ovu jedinstvenu liniju: 'paganska' scena je puno udaljenija u stražnjem planu nego bi pregrada to dala naslutiti. Kao posljedica toga, lik Sv. Ivana se gubi u 'non-lieu' perspektive, (ili, drugačije, da biste ga 'smjestili' morate pretpostaviti treći kut gledanja negdje između osnovna dva: to i sama slika sugerira, obzirom da je svijetla 'pregrada' koja dijeli 'paganski' od kršćanskog svijeta udvostručena tamnom sjenom koja nema svrhe, a nalazi se iza torza Sv. Ivana). 'Polifonija' slike nije ni slučajno samo retorička, ono djeluje na svojim jako konstruktivnim i figurativnim načelima. (Ali opet, trebali bismo radije pričati o 'poliviziji'). Ta 'polivizija' ovisi o utopijskoj dimenziji, koja čini razliku između navedena tri kuta gledišta, koji djeluju istodobno, iako ih gledatelj može doživjeti samo jednog po jednog. 'Alibi' utopijske jednadžbe se gledatelju dokazuje samom činjenicom da je nemoguće zauzeti sva tri kuta gledišta istodobno: ako pogledamo Svetu obitelj, helenistički dječaci se gube u maglovitoj pozadini, ako se fokusiramo na dječake, Sveta obitelj smeta našem pogledu... Ono što ovdje nazivamo 'utopijskom dimenzijom' je na slici zapisano u obliku bjelkaste ne-mimetske trake (pregrade) koja odvaja prostor prednjeg od stražnjeg plana, tj. odvaja dvije razine perspektive, dok se sama pregrada ne može uvrstiti u ni jednu od njih.



Doni Tondo, Michelangelo

Dok su trajali i «Istok» i «Zapad», trenutak utopizma je bio prisutan na obje strane. Na Zapadu je on pripadao ideologijama otpora, dok je na Istoku jačao unutar ideologije dominacije. Na Zapadu, umjetničko djelovanje, iako se širilo ideologijama otpora, razvijalo se unutar autonomne društvene realnosti koja je pripadala kulturi. Nasuprot tomu, na Istoku nije postojala autonomna realnost kulture, pa je umjetničko djelovanje dovedeno u manje-više izravno suočenje s ideologijom dominacije.

To je terminologija problema. Da bismo ju razvili, treba nam koncept «umjetničke prakse».

Potražit ćemo je u nečemu što gledano unatrag izgleda, «anakronistički» i imperijalistički, kao «Istočna» teorija. Uz njen očiti politički interes, takav izbor je motiviran isključivo teoretskim pitanjima. Ove teorije (a trebamo ih doživljavati u množini) koje su proizišle iz uzburkanih dvadesetih godina u Sovjetskom Savezu², su prirodno «poli-logične», obzirom da njihovu konstruktivnu dimenziju čine intenzivne pluralističke i , jako često, bolne debate. Stoga je razumljiva njihova neizmjerena produktivnost, jedinstvena kombinacija kronične potrage i darežljive otvorenosti prema daljnjoj re-artikulaciji, modifikaciji, transformaciji.

² U nastavku ću se većinom referirati na sljedeće tekstove: Vološinov, Valentin N.: *Freudianism, A Critical Sketch*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1987. [Frejdizam: kritičeskij ožerk, Priboj, Leningrad, 1927]. Vološinov, Valentin N.: *Marxism and the Philosophy of Language*, Seminar Press, New York and London, 1973; Harvard University Press, 1986, [Marksizam i filosofija jazyka, Priboj, Leningrad, 1928]. Medvedev, Pavel N.: *Formalni metoda u nauci o književnosti*, Nolit, Sazvežđa, Beograd, 1976, [Formalnjy metoda v literaturovedenii. Kritičeskoe vvedenie v sociologičeskiju poëtiku, Proboj, Leningrad, 1928]. Bahtin, Mihail M.: *Voprosy literatury i èstetiki*, Sovetskij pisatelj, Moskva, 1975.

Iz rekonstrukcije osnovnih postavka ovih teorija proizišao bi sljedeći grubi obris koncepta umjetničke prakse:

1. Umjetnička praksa je sastavni dio ideološkog realiteta. Postoji puno domena ideologije, a svaka od njih tvori sustav³. Prvo je potrebno odrediti značenje ideološke transformacije unutar konteksta same ideologije, uzevši u obzir da je svaka ideološka domena jedinstvena cjelina koja na transformaciju unutarnje strukture reagira cijelom svojom kompleksnošću⁴.

2. Ideologija, tj. ideološka «domena» je sustav znakova. Znak, u ovom značenju, je lom različito usmjerenih «društvenih interesa», to je borilište za klasne borbe⁵.

Bitak, kojeg predstavlja znak, ne samo da se u njemu odražava, već se u njemu i lomi. Čime je taj lom bitka u ideološke znakove određen?

[Određen je] konfrontacijom različito usmjerenih društvenih interesa unutar komunikacijske zajednice, tj. klasnom borbom.

...u svakom ideološkom znaku križaju se različito usmjereni naglasci. Znak postaje mjestom klasne borbe⁶.

3. Smještena unutar realiteta ideologija, umjetnost nije samo još jedna ideološka domena, suprotstavljena kognitivnoj, religijskoj, etičkoj, političkoj, itd. ideologiji. «Umjetnost» je prije svega djelovanje, djelovanje koje za svoj materijal uzima ideološki lom i na njemu «radi». U tom smislu, umjetničko djelovanje izvodi neku vrstu sekundarne elaboracije na ideološki već «razlomljenom» materijalu. Medvedev se osobito bavi književnošću, ali se njegova analiza može uzeti kao valjana za općenito sve oblike umjetničkog djelovanja: Ideološki lom svijeta; kognitivni, etički, ili politički lom, jest nužan, i to je osnovni uvjet da bi svijet ušao u strukturu literarnog umjetničkog djela.

Ovaj osnovni zakon umjetničke elaboracije ideološki već razlomljene realnosti... određuje svaki trenutak... koji ima značenje⁷.

4. Dok radi, u smjeru sekundarne elaboracije, na materijalu koji su joj osigurale razne ideološke domene koje «lome» različite društvene interese koji se ponašaju kao njihova «infrastruktura», samo umjetničko djelovanje se nalazi pod udarom «infrastrukturnih» odrednica. Drugim riječima: umjetničko djelovanje ne samo da procesuirala ideološki lomljenje koje ideologija čini, već, kao sastavni dio ideološke realnosti, i samo izravno lomi svoje infrastrukturne odrednice (različite «društvene interese»).

Nužno je strogo razlučiti dva aspekta razmišljanja u književnosti:

1. razmišljanje ideološkog milieua u kontekstu književnosti
2. razmišljanje o samoj infrastrukturi u književnosti kao nezavisnoj nad-strukturi, razmišljanje koje je zajedničko svim ideologijama⁸.

Teškim i neprimjerenim rječnikom žargona «razmišljanja» i infra/nad – strukture», umjetničko djelovanje se doživljava kao dvostruko artikulirano: «horizontalno» artikulirano da zadovolji ideološke forme na kojima «radi»; dok je istodobno «vertikalno» artikulirano infrastrukturnim odrednicama koje se «lome» unutar umjetničkog djelovanja na isti način kako se «lome» u bilo kojem drugom dijelu ideološke realnosti.

3 Pod ideološkim domenama koje tvore što više 'sustava', podrazumijeva se, možda naivno, razne ideološke tvorevine, poput kognitivne 'domene', religijske, etičke, političke, itd. ideološke domene, tj. Ideološki 'sustav' je određeni ideološki 'tip', a ne određena elaboracija istog. Npr. kršćanska etika, razne profesionalne etike, etika javnih komunikacija, itd. su sve komponente iste etičke ideologije.

4 Valentin N. Vološinov, *Marxism and the philosophy of language*, 1929.

5 Daleko smo od referentnog značenja simbolike, kao i od De Saussureovog značenja 'znaka'. Ovdje 'znak' nije samo klasna borba, već i njezin efekt. Znak kao borilište gdje se klasne borbe odvijaju se i sama stalno mijenja tom borbom. Znakovne operacije uspostavljaju, reproduciraju, ili transformiraju odnose među klasama, a na taj način tvore i same klase. Različiti 'društveni interesi' ne postoje izvan svoje bolne razlomljenosti na znakove.

6 Valentin N. Vološinov, *Marxism and the philosophy of language*, 1929.

7 Pavel N. Medved, *Formal method in the science of literature*, 1928.

8 Pavel N. Medved, *Formal method in the science of literature*, 1928

Shematski prikaz: sekundarna elaboracija



Infrastrukturno određenje = lom

Ukoliko se ne držimo slijepog pogleda škole marksizma i ne doživljavamo infrastrukturu kao nešto mitsko, autonomno, što podcrtava «ekonomski djelokrug», već promotrimo automatizaciju «djelokruga» (ekonomskog/pravno-političkog/ideološkog; jednostavno rečeno: gospodarstvo/država/kultura) kao povijesni rezultat klasnih borba koje pripadaju određenim razdobljima i određenim društvenim uređenjima (kapitalizmu), možemo izbjeći zamku jednostavnog povezivanja izdvojenih odlika umjetnosti s određenim infrastrukturnim procesima⁹. Ono što se «lomi» ideologijom (proces, odnosi) je tek učinak samog rada na lomljenju.

⁹ U drugom poglavlju knjige *Marxism and the philosophy of language* ('Problem odnosa infrastruktura i nad-struktura'), Volo_inov se bori protiv tako ograničenog pristupa. Ističe da je 'čak i ako se takva slučajnost s pravom dogodi... nema kognitivnu vrijednost'. A. A. Hansen – Löve, *Der russische Formalismus*, Wien, 1978, str. 438 – 442 (poglavlje 'Bachtins (Volo_inovs) Modell einer semiotischen Ideologiewissenschaft'), skraćuje bogatu, ali često poprilično nerazumljivu, raspravu u izvornom tekstu na dvije odvojene 'faze' lomljenja (*perelom, perelomlenie*): 1. Primarno lomljenje infrastrukture u kompleksne sustave nad – strukture; 2. sekundarno lomljenje produkta primarnog lomljenja u umjetničko djelo, umjetničko djelovanje, itd. Vulgarni determinizam griješi ignorirajući primarno lomljenje i automatski povezujući korelirajuće umjetničke zbilje, produkte sekundarnog lomljenja, s društvenom infrastrukturom. Sama ideja o sekundarnom lomljenju je dragocjena, jer omogućuje smještanje umjetničkog djelovanja *unutar* polja ideologije, bez da ga se svodi na samu ideologiju. (drugim riječima, otvara mogućnost konceptualiziranju nečeg što je Medvedevu i Volo_inovu bilo očito; Bahtin koristi izraz 'ideologija' s većim oprezom, i čini se većim 'tradicionalistom' od dvojice svojih kolega, koji se izričito smještaju unutar marksističke tradicije). Na taj način, umjetničko djelovanje je dostupno semiotičkoj analizi, kojom se, srećom, izbjegava efekt 'izravnavanja' tradicionalne semiotike à la Greimas. Koncept 'lomljenja' otvara put konceptualiziranju Althusserovog vizionarskog stava da 'umjetnost' uvodi 'unutarnju distancu' u samu ideologiju na koju 'aludira'. (vidi 'Response de Louis Althusser [a la lettre d'Andre Daspre]', *La Nouvelle Critique*, br. 175, travanj 1966.)

Ipak, ne trebamo ulaziti u daljnje detalje ove rasprave, iako je izazov više nego primamljiv. Kako se god činio grubo izvedenim, koncept «specifičnog umjetničkog postupka» do kojeg smo sad došli, služi svrsi. Da bi u potpunosti bio djelotvoran, podvgnut ćemo ga još jednom zaokretu.

Projicirat ćemo Medvedovljevu ideju umjetničkog djelovanja kao «sekundarne elaboracije» na Levi – Straussov prijedlog kako u potpunosti postići društvenu stvarnost u «totalitetu».

Konkretna situacija društvenih znanosti ...dolazi iz intrizičke značajke njihovog objekta, iz činjenice da je istodobno i subjekt i objekt, ili kako bi to postavili Durkheim i Mauss, «stvar» i «prikaz».

Da bi se razumjela društvena stvarnost, moramo shvatiti njezin «totalitet», što znači, izvana kao stvar, ali kao stvar koja kao svoj sastavni dio obuhvaća subjektivno poimanje...koju podržavamo ukoliko... iskusimo tu realnost kao svoju...¹⁰

Predstaviti ćemo formulu Levi – Straussa

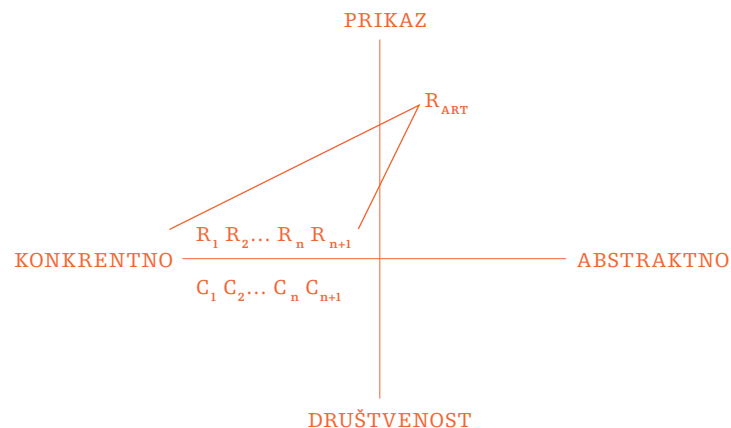
Ukupna društvena stvarnost = Durkheimova «stvar» + Domaći prikaz

Po vertikalnoj osi gornji dio u predstavlja prostor za «prikaz» (označeno s R_x), dok donji dio predstavlja prostor za «društvene stvari» ili prostor za «društvenost» (njegovi elementi su označeni s C_x , «odabiri»)

Horizontalna os bit će Medvedijanska oordinata i postaviti će se duž izraza opozicije «konkretno nasuprot apstraktnog». Obzirom da semantički sadržaj Medvedijanske osi nije u potpunosti rezultat Medvedove konceptualizacije, pokušat ću je objasniti.

Sekundarna umjetnička elaboracija zbiva se na ideološkom (domaćem) prikazu, u njihovoj *konkretnosti*. Uzima ih kao prikaze nekih stvarnih društvenih «zbivanja», tj. ideološkim trenucima unutar konkretnih društvenih običaja. Kako bi se to reklo siromašnim rječnikom semiotske formalizacije, sekundarna umjetnička elaboracija stvara «prikaze prikaza»: stvara prikaze «unutarnjim odmakom», predstavlja mehanizme prikazivanja prije nego li samu fascinaciju prikazim, kratko uzima prikazivanje *in abstracto*.

Predstavljeno u izrazima Levi – Straussove Konceptije 'društvene zbilje', Medvedevljeve teorije umjetničkog djelovanja kao sekundarne elaboracije, bi shematski izgledale ovako:



Umjetničko djelovanje, koje djeluje s pozicije R_{ART} , za svoj materijal uzima konkretne prikaze R_1, R_2 itd., koji pripadaju konkretnim 'društvenim stvarima' C_1, C_2 itd., zajedno s kojima tvore 'ukupnost društvenih zbilja' $(C_1 + R_1), (C_2 + R_2)$, itd. Produkt ili efekt, umjetničkog djelovanja jest sekundarni prikaz R_{ART} (umjetnički prikaz) koji nema pripadajuću 'društvenu zbilju' C_x , te je, time, apstraktan', za razliku od 'konkretnih' prikaza R_1, R_2 , itd. Umjetnički prikaz je 'apstraktan', odmaknut, otkinut od utjelovljenja dimenzije društvenosti, nema neposrednu ni direktnu korelaciju s društvenom strukturom¹¹. Da bi umjetničko djelovanje bilo moguće, podjela između R i C već

10 Claude Levi – Strauss, 'Introduction a l'oeuvre de Marcel mauss' [Uvod u rad Marcela Maussa], u: Marcel Mauss, *Sociologie et antropologie*, PUF, Paris, 1985. [1950], odjeljak XXVII.

11 Redukcionistička ili sociološkijska metoda, koju kritiziraju Vološinov i Medvedev jer pokušava ostvariti upravo ovu vrstu povezanosti između određenog umjetničkog prikaza i određene društvene 'činjenice' (takva 'veza' temeljno nedostaje umjetničkom 'prikazu'), a u stvari uništava specifičnost umjetničke prakse i njezine produkte. Naša shema janso pokazuje da ne smije biti elementa C koji će se odnositi na umjetnički prikaz R_{ART} . R_{ART} ima svoje sukladne članove R_1, R_2 , itd., tj. njegovi pandani su smješteni sa 'prikazne' strane vertikalne oordinate, ne s društvene strane.

se morala dogoditi, za *same pripadnike tog naroda* koji, da bi uopće sudjelovali u društvenom procesu, životu, odnosima, itd. C_x moraju nužno sadržavati domaći prikaz R_x , da bi uopće sudjelovali u C_x . Spontana, naturwüchsige ukupnost 'cijele društvene zbilje' se mora razbiti, da bi domaćini imali ikakvu ideju o 'prikazu' kao (relativno) odvojenom od društvene 'zbilje' u kojoj posreduje, kojoj 'pripada'. Taj proces koji raskida slijepu spontanost društvenih odnosa, dokida njegovu 'prirodnost' i raspršuje iluzije svoje samodopadne neposrednosti, morao je prodrijeti u barem u neke dijelove društvenog života, da bi domaći razvili svijest o tome da njihovi dokazi nisu tako očiti, njihovi automatizmi ne baš tako automatski, da njihove mentalne sheme mogu biti baš sheme koje su moguće, ali ne nužno.

Da bi sekundarno umjetnička elaboracija uopće bila moguća, domaći moraju postati svjesni da se stvari u životu mogu činiti na razne načine, jer se mogu prikazati i pojmiti na razne načine. Domaći moraju stvari u životu početi gledati doslovno kao 'stvari' koje treba pojmiti, pripočiti na puno raznih načina, koje treba promatrati pomoću različitih 'prikaza'. Barem u nekim područjima života stvari i prikazi su se razdvojili, što je svakako strašno iskustvo, ali ujedno i oslobađajuće iskustvo koje donosi, u jednoj od svojih dimenzija, emancipaciju *prikaza*.

Emancipacija prikaza je proces stvaranja ideološke realnosti u društvenom okviru kojeg radije nazivamo 'kulturom'.

To je vrlo moderan proces. Kao proces u kojem se prikazi oslobađaju od 'društvene zbilje' za koju su nekad bili vezani, to je, s druge strane, proces utjelovljenja društvenih postupaka i odnosa. 'Utjelovljenje' društvenih odnosa je koncept pod kojim određena struja marksizma¹² interpretira nešto što je Marx nazvao općom *komodifikacijom* društvenih odnosa. Društveni odnosi se utjelovljuju, jer su komodificirani.

Puno se već pisalo o ekspanzionističkoj prirodi razmjene dobara i povijest modernog doba može se opisati kao stalno proširenje jedne

po jedne sfere društva u opću ekonomiju komoditeta.

Razmjena dobara, kao dominantan oblik razmjene, prenatlažava sve druge oblike razmjene, jednostavnim nametanjem potrebe pojedincu da shvati bilo koju vrstu razmjene kao gospodarsku razmjenu. To je rezultat povijesnog razvoja ekonomije u 'autonomnu' i dominantnu društvenu granu. Suprotnost tom povijesnom razvoju je automatizacija drugih 'društvenih grana', između ostalog i kulture.

Kad se društveno djelovanje i njegove ideološke ili 'prikazne' komponente integriraju u 'modernu' strukturu, oni koji u tome sudjeluju su ih prisiljeni poimati u 'ekonomskim' terminima, tj. kroz mreže koje nameće opća razmjena dobara i njezino specifično simboličko posredovanje – fetišizam dobara. Dio institucionalnog okvira 'nestaje' u ono što poznamo kao 'autonomnu' pravno – političku granu, te se ponovno artikulira prema suvremenom pravnom sustavu, dok se ostalo podvrgava 'ekonomskoj računici'. Na taj se način može izračunati koja je moguća dobit, koji gubici ako se prate 'tradicionalni putovi'. Možemo čak i dodati 'tradicionalne putove' profitu, npr. podržavajući akumulaciju kapitala obiteljskom lojalnošću, ili stavljanjem tradicionalnih oblika podčinjenosti u službu stvaranja dodane vrijednosti, ali ovo je prosvjetljeno služenje kulturnim tradicijama i osobitostima moguće jedino ako su previše uvjetovani ekonomijom dobara, tj. ukoliko su pretvoreni: u *kulturu*, relativno 'autonomnu' zbilju 'prikaza' koji slobodno plutaju.

Kultura je, na način na koji je ona povijesno nastala u suvremenosti, nešto poput *cabinet de curiosites*, pun 'domaćih prikaza', apstrahiranih od 'društvene zbilje', tj. praksa i procesi njihovih korijena. O tome možemo razmišljati kao o Sargaškom moru autonomnih kulturnih krhotina koje slobodno plutaju. Ta *odvojenost* 'prikaza' je tipičan suvremeni fenomen, pravno opravdan 'slobodom svijesti' i banalnije pokazan mogućnošću kapitalističkog sustava da se reproducira kroz *réupération* subverzivnih ideologija i kroz re – artikulaciju anti – sistematske prakse¹³. Povijesno gledano, kultura se pojavljuje u trenutku kad više nije moguće 'pripisati', kako predlaže Lukács¹⁴, određenu 'moguću svijest' određenom

12 Npr. Gyergy Lukacs i Lucien Goldmann. Vidi fusnote 14 i 15.

13 Cf. Luc Boltanski, Eve Chiapello (1999.), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard

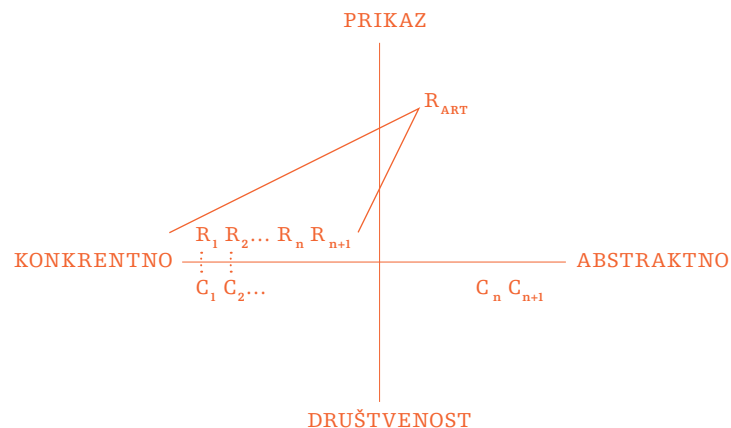
14 Cf. Gyergy Lukacs, *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923)

društvenom (ili klasnom) položaju¹⁵. Odvajanje prikaza od 'društvene zbilje' je također, kako smo pokazali, povijesni preduvjet mogućnosti umjetničkog djelovanja kao sekundarne elaboracije, tj. 'umjetnosti' kako se ona prakticira u modernom dobu.

To znači da bismo trebali ispraviti našu shemu. Da bi R_{ART} bio moguć barem neki od C-ova su se morali odvojiti od svojih R-ova. R-ovi slobodno plutaju u svom kvadrantu 'konkretno – prikaz', gdje su ih odbjegli C-ovi ostavili. Ali gdje su otišli C-ovi? Riješivši se svoje prikazne komponente, sad moraju biti u stanju nositi i *simboličku* ulogu, koju su prije odrađivali njihovi R-ovi. Utjelovljuju simboličku ulogu, koja sad pripada 'društvenim stvarima' u *utjelovljenom* obliku.

*Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt*¹⁶.

Društveni odnosi među ljudskim bićima su utjelovljeni u odnose između 'stvari', jer 'stvari' funkcionira kao utjelovljenje apstrakcije tih društvenih odnosa *par excellence* rada. Da bi mogli, u nedostatku odgovarajućih R-ova, preuzeti minimalnu simboličku dimenziju nužnu da 'društvene stvari' ostanu društvene, C-ovi kojima nedostaju R-ovi su se pomaknuli s 'konkretnog' dijela našeg dijagrama na njegovu 'apstraktnu' stranu. Prema tome, shema bi se trebala glasiti ovako:



'Stvari' su društvene jer se društveno poimaju kao, jer društveno djeluju kao kristalizacija apstraktnog rada koji je društveno nužan za njihovo stvaranje. Utjelovljena komponenta koja je preuzela zadatak koji su prije izvodili domaći prikazi, te koji sad pripada samim društvenim 'stvarima', je njihova *vrijednost*. 'Stvari' se socijaliziraju tako da im se daje vrijednost. Posljedica toga je da ta povijesna vrsta društvenosti poprima apstraktnu i 'stvarsku', tj. utjelovljenu, značajku.

Ovaj svijet 'stvari' koje daju vrijednost, svijet dobara, ne može

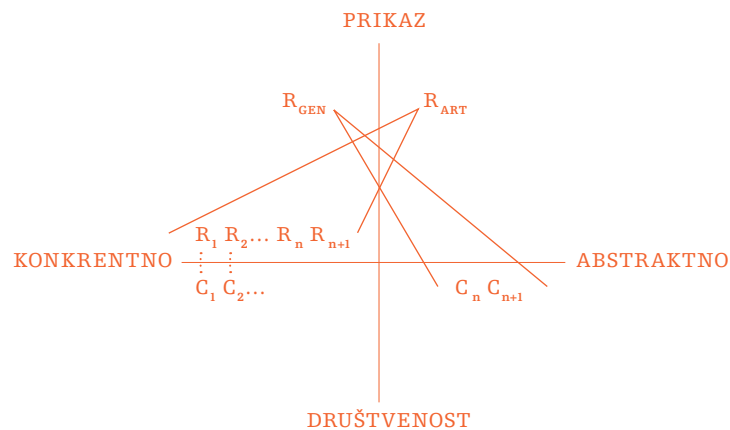
15 Lukacsev sljedbenik Lucien Goldmann nevoljko donosi grubu dataciju ove povijesne transformacije razlikom koja odvađa dva njegova najvažnija rada: Lukascianski projekt, naširoko proveden u *Le Dieu cache* (1955) – u kojem analizira Pascala i Racinea u svjetlu Jansenovske ideologije o *la noblessede robe* – lomi se u *Pour une sociologie du roman* (1964.) – u kojem 'utjelovljenje' djeluje na fetišizam komoditeta; prešutno nastoji donijeti sveobuhvatno, nad – društveno i hegemonističko ideološko zaleđe. Korelacije između društvenih pozicija i ideološke konstrukcije, koje još uvijek funkcioniraju u 17. stoljeću, više se ne mogu uspostaviti u 19. stoljeću. Nije ni čudo da se ideja 'ideologije' u racionalističkom poimanju de Tracyja i u kritičkoj uporabi Marxa i Engelsa pojavljuje između ta dva trenutka: kad odnos između *enonce* i *enonciationi* više nije 'prirodan', 'spontan', neosporan, ali je još uvijek moguće vjerovati da neka vrsta odnosa još uvijek postoji.

16 Karl Marx, *Das Kapital*, 1867.

postojati ako ga se ne *prikazuje*. Svijet dobara može se stvoriti ako je ono što je njihova srž, vrijednost, tj. dimenzija njihove usporedivosti i, kao posljedica, njihove jednakosti, prikazana određenom robom koja je isključena iz svih ostalih i koja 'izražava', utjelovljuje njihovu srž, vrijednost. Ovo isključivo dobro, *općeniti ekvivalent* ('novac'), je utjelovljenje, konkretizacija apstraktne srži bilo kojeg dobra, jest konkretiziran samim tijelom ove posebne robe – općenitog ekvivalenta. Umjesto obilja domaćih prikaza koji posreduju raznolikosti 'društvenih zbilja' s njihovim konkretnim postojanjima; tako dobivamo homogenu i apstraktnu društvenu dimenziju društvenih 'činjenica' kao stvari (njihove vrijednosti) prikazanih u samo jednom prikazu, ali ovaj prikaz je *stvar*, pa iako je jedinstvena po prirodi, i to općenitog ekvivalenta. Ili, kako je to Marx domišljato izrazio:

*Es ist also ob neben und außer Löwen, Tigern, Hasen und allen anderen wirklichen Tieren.... Auch noch das Tier existierte, die individuelle Inkarnation des ganzen Tierreichs.*¹⁷

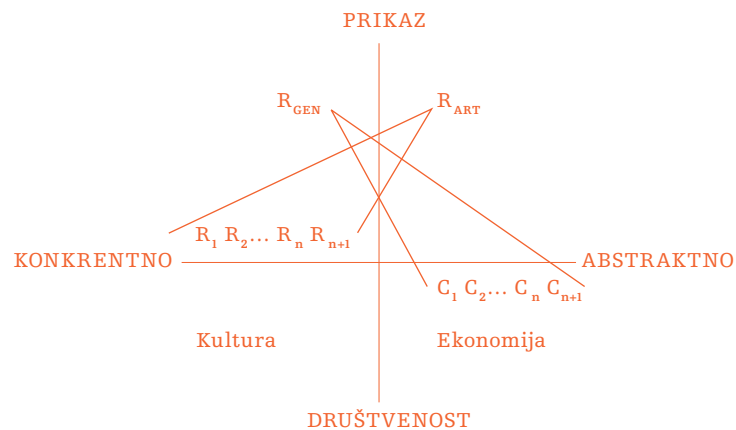
Svijet komodificiranih 'društvenih činjenica' C_x , čija se društvenost sastoji od apstrahiranja njihove vrijednosti, tako da moramo dodati konkretan prikaz utjelovljene apstraktne društvenosti, prikaza vrijednosti kako je utjelovljena u općem ekvivalentu R_{GEN} . Potpuni shematski prikaz trenutka pojavljivanja 'umjetnosti' kako se to radi u moderno doba izgleda ovako:



¹⁷ Karl Marx, *Das Kapital*, 1867. (verzija odlomka iz prvog izdanja): 'To je kao što lavovi, tigrovi, zečevi i sve druge stvarne životinje... postoje isto tako i individualne inkarnacije cijelog životinjskog carstva.'

TRENUTAK ZASIĆENJA

To je situacija kakvu poznajemo, npr: iz klasičnog romana Stendhal-Balzacovog tipa: neki C+R se još uvijek drže zajedno, ali komodifikacija nezaustavljivo galopira. Logičan nastavak ovog razvoja ide prema postizanju komodifikacije. Taj kritični trenutak zasićenja je također točka u kojoj *kultura* i *ekonomija* postižu svoje ustrojstvo u dvije 'neovisne' društvene grane:



Kultura je nezavisna društvena grana koju zajedno drži prikazni elementi koji su *dio kulture*, ali ona je *apstraktna* – R_{ART} (Vidimo zašto 'umjetnosti' u klasičnoj građanskoj kulturi, su istodobno površni i mistificirani.)

Ekonomija je nezavisna društvena grana koju zajedno drže prikazni elementi koji, iako je 'prikazni element', *isključen* iz kulture, ali je *konkretan* : R_{GEN}

Međutim, ovdje ekspanzionistička logika komodifikacije ne može stati. Zapravo, dok god kapitalistički način proizvodnje ostaje kao dominantan način, proces komodifikacije uopće ne može prestati; obzirom da je to izravna posljedica same esencije kapitalizma, procesa beskonačne akumulacije. Kad se dosegne određena točka zasićenja, mogu se samo uvesti nova dobra, ukoliko se na tržištu dobara dodaju nove domene; sami *prikazi se komodificiraju*.

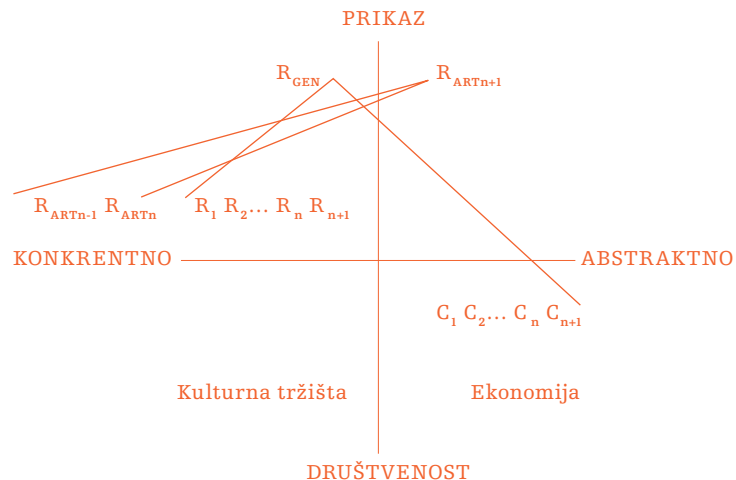
Pojavljaju se posebna nova tržišta: kulturna tržišta, mass-kultura, industrija zabave. Time je proces komodifikacije umjetnosti kao umjetnosti gotov. Taj 'trenutak', grubo rečeno, počinje pojavom lartpou-
rartizma, a završava pojavom povijesne avangarde. Obzirom da su umjetnička djela općenito komodificirana, i time integrirana u danas homogeno polje prikaza-dobara, te jedan umjetnički stil-
tendencija, u jednom povijesnom trenutku, može se praviti da obavlja funkciju R_{ART} . Samo je jedna izvorna umjetnost-avangarda tog trenutka.

Prema tomu, jedini izvorni R_{ART} tog trenutka se prema svim prošlim umjetničkim stilovima – tendencijama ponaša kao prema ideologijama. Ova potonja umjetnička formulacija primjenjuje umjetničku proceduru 'sekundarne elaboracije' na prethodne umjetničke formulacije. Postavit ćemo to iz dugog kuta: umjetnost samu sebe uzima kao ideološki 'materijal'. Nakon što je stoljećima radila na drugim ideološkim materijalima (religijskom, mitološkom, retoričkom) umjetnička procedura napokon postiže radikalni okret: umjetnost kao 'estetika' radi na materijalu umjetnosti kao ideologije.¹⁸

Ovo je trenutak velike napetosti. Također i trenutak u kojem su se umjetnička djelovanja uhvatila u nemoguć koštac, u zamku koju nije moguće otvoriti isključivo 'estetskim' postupcima. Iz sheme gore je očito da 'estetska' elaboracija umjetničkog 'prikaza' (umjetničkog djela uzetog kao ideološke tvorevine) je u izravnom sukobu s imanentnom logikom kapitalizma koja nastoji te tvorevine pripojiti umjetničkom tržištu kao području ekonomije dobara. Estetska sekundarna elaboracija se bori za očuvanje ideološkog karaktera umjetničkih djela u tom ekspanzionističkom jurišu fetišizma dobrima. U tom je smislu najava avangarde očuvanje tradicionalnog, a time i arhaičnog statusa umjetničkih djela iz prošlosti: u borbi za osiguranjem materijala za svoju 'sekundarnu' elaboraciju nastoje očuvati asocijalni karakter umjetničkih proizvoda, dok god dominantni oblik društvenosti određuje logika dobara i kapitala. Na drugom se polju avangarda bori za njihovo društveno priznanje: ali jedino pravo priznanje u kapitalističkom svijetu je komodifikacija.

Zbog toga je avangarda uhvaćena u dvostrukom paradoksu: da bi sačuvala mogućnost estetske prakse koja seže dalje od ideologije, prisiljena se boriti za *ideološki* status umjetnosti i protiv njezine komodifikacije. Da bi sačuvala izniman 'društveni status' umjetnosti i kulture bori se za društveno priznanje, no to samo znači da teži vlastitoj komodifikaciji, tj. uništenju vlastite iznimnosti.

Ova slijeпа ulica dopušta dva moguća izlaza. Jedna je opstati u



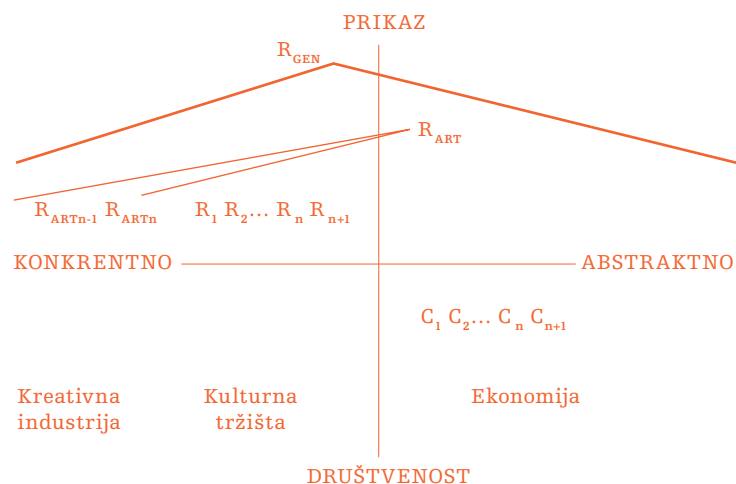
18 Ovaj postupak analizira Kazimir Malevič, kao uvod 'dodatnom' elementu (*pribavka*, 'dodatak', 'dopuna'; *pribavočnyj element*, 'dodatni dopunski element') u slijedu elementata koji je uspostavljen prošlim umjetničkim formulacijama. Rječnikom naše teorije, možemo reći da je dodatak dopunskih elemenata je prvi 'korak' 'sekundarne elaboracije' koja, jednim te istim postupkom 'totalizira' prethodni 'organički' redoslijed, odnosno *preobražuje ga u ideologiju* (po Malevičevom izrazu u 'normu') i počinje 'raditi' na njemu kao na svom 'materijalu' (Cf. Kazimir Malevič, 'Vvedenie v teoriju pribavočnogo elementa v živopisi', 1923. Koristim se francuskim prijevodom 'Introduction a la theorie de l'element ajoute en peinture' u djelu: Malevitch, *Ecrits*, Andrei B. Nakov, ed., Ed. Champ Libre, Paris, 1975.; ehleski prijevod 'An introduction to the theory of the additional element in painting', u djelu: K.S. Malevich, *The world as Non-Objectivity, Unpublished Writings 1922-25*, Troels Andersen, ed. Copenhagen, 1975.) Malevičeva teorija o dodanim elementima kojima on sam daje veću vrijednost izdižući čisto slikarsku problematiku od mjesta gdje ga je prvotno razvio, čini se da je to prva historijska formulacija onoga što je puno kasnije predložio Jacques Derrida, pojmom 'supplement'. To je poslije razvio Jacques Lacan pod pojmom 'heterogenost značenja'. S1/S2.

mogućim situacijama i uvećati broj avangardnih istupa. Drugo taktika bi bila uklanjanje same zamke, ali to je moguće jedino ukoliko se sam umjetnički napor poveže s nekim pothvatom koji će prkositi postojećim povijesnim uvjetima. Alternativa je sljedeća: ili trčati sve brže da bi se ostalo na istom mjestu, ili posegnuti izvan zamke, da bi se iz nje i izišlo. I upravo po tragovima ove alternative su se Istok i Zapad razdvojili. Situacija kao u noćnoj mori *fuite en avant* odredila je uvjete u 'Zapadnoj' umjetnosti, zarobljenoj u nezavisnoj kulturnoj realnosti. Proboj iz avangardne slijepe ulice dogodio se na Istoku i svugdje gdje je umjetničko djelovanje dobilo priliku i imanentnu sposobnost da ujedini snage s revolucionarnim promjenama samog društveno – povijesnog konteksta.

Oprečni razvojni putovi koji su doveli do suprotnosti između Istoka i Zapada, mogu se izraziti kao *transformacije* zasićene sheme koja obilježava postignuće određenog stupnja logične komodifikacije.

Na Zapadu je logična komodifikacija napokon pripojila kulturni geto kao cjelinu i od onda čuva njenu relativnu nezavisnost u sklopu posebne domene, poput skupine niša za eksploataciju u komercijalne svrhe.¹⁹ Što je najvažnije, to proširenje je zahvatilo i poziciju R_{ART}, koja je u prošlosti odbacivala komodifikaciju.

19 Ovaj je proces još uvijek u punom jeku: '...trgovina kulturnim dobrima se upetorostručila između 1980. i 1998. Kulturna industrija eksponencijalno raste ... postat će središnji oslonac informacijskog društva...' (*Culture, Trade and Globalisation* (2000, 2003), Paris; Unescova izdanja, str. 8). Komercijalizacija je globalni trend koja iz korijena mijenja agente (producente, konzumente, posrednike) i proizvode onoga što još uvijek nazivamo 'kulturom'. Komodifikacija 'kulture' nije sad samo agresivno reklamiranje ekonomije, to je također izričita politika povećanog broja vlada. Studija nacionalnih izvješća zemalja EU, koju je sastavilo program procjene kulturne politike Vijeća Europe, pokazuje 'da nacionalna izvješća nastala između 1986. i 1995. jasno otkrivaju pomak u 'zdravog razuma' ili promjene na ideološkom obzoru... Ideologija koja prevladava u izvješćima kasnijeg datuma govori da 'kulturna politika bazirana na pothvatu' bolje zadovoljava zahtjeve konzumenata nego državna regulacija 'pristupa kulturi'. (Maja Brežnik, 2004., *Cultural Revisionism. Culture Between Neo-Liberalism and Social Responsibility*, Ljubljana: Mirovni institut, str. 10) Kao i svaki drugi suvremeni globalni proces komodifikacija kulture teži centralizaciji i homogenizaciji. ('Ono što je bio potpuni preokret [118 milijardi USD] pedeset najvećih audiovizualnih kompanija u svijetu 1993. postalo je *sedam* glavnih medijskih konglomerata 1997. [Viacom, Time Warner, Disney, News Corporation, Seagram, Sony, Bartelsman].' *idem*, str. 21.) Politika 'kulturne razlike' ili, kako se to sad službeno naziva 'kulturne različitosti', je prenaplašena ovim globalnim procesima pa ju tako treba i gledati. Daleko od toga da je to pokušaj zaustavljanja komodifikacije društvenih odnosa u sferi koja je najdulje odoljevala uključenju u kapitalističku ekonomiju, ona je, s jedne strane, statična obrana inače nekompetitivnih 'nacionalnih' kulturnih industrija; a s druge strane, to je pokušaj očuvanja etnografskih ili kvazi-folklornih 'kulturnih' odlika koje su potrebne za legitimnost 'nacionalnih' država, koje su u službi transnacionalnog kapitala. Već citirana studija kulturne politike EU anticipira 'da će u budućnosti europske države zadržati pravo da subvencioniraju samo taj dio kulturne proizvodnje koji se odnosi na etnološke odlike svoje okoline' (Maja Brežnik, op. cit., str. 11)



R_{ART} sad pokazuje trajanje avangardne logike *pod dominacijom kapitalističkog tržišta*. Ta podčinjenost ograničava i najmanju mogućnost kritičkog naboja koja se prije mogla razviti u avangardi. Sukladno tomu, povećava iskušenje da se istraži aura umjetničkih oblika iz prošlosti koje su podvrgnute estetskoj sekundarnoj elaboraciji. Nastavak avangardne logike pod dominacijom logike dobara paradoksalno vodi ka mijenjanju stava o elaboriranom umjetničkom materijalu: umjesto da umjetnost prošlih vremena tretira kao 'ideologiju' i podvrgne ju novoj estetskoj elaboraciji, R_{ART} sad koristi, iskorištava njihovu ideološku snagu, tj. njihovu auru. Odnos prema prošlosti ne samo da postaje pozitivan već je on sad nametnički. Sekundarna elaboracija svodi se na *ponavljanje* prošlih energetske trikova: ono što je funkcioniralo prije se prerađuje tako da opet 'funkcionira'. U načelu, to recikliranje nije ograničeno, i za svoj objekt može uzeti bilo koju umjetničko formulaciju iz prošlosti.

Morali ste primijetiti, barem se nadam da jeste, da ja provoci- ranje jedna od najznačajnijih odlika tzv. *postmodernizma*. Ipak, da bismo izbjegli banalizaciju, moramo uvesti *caveat*. Mogli bismo se jednostavno zapitati koja je, po mome nepravničnom opisu, razlika između postmodernizma i bilo kojeg od historicističkih stilova? Historicistički stilovi također ponavljaju iste trikove, ili barem to namjeravaju. S druge strane postmodernizam izvodi jednu sveobuh- vatniju stvar: zajedno s aurama iz prošlosti rekonstruira i zamišljeni pogled. Zajedno s tim trikom ponovno postavlja i točno mjesto na koje gledatelj mora stati da bi trik uspio. Funkcionira kao repriza na TV programu: omogućava svima da u usporenoj snimci vide bravure koju je tek iskusno oko uspjelo uhvatiti u direktnom prijenosu, jer je bila prebrza za neiskusnog gledatelja. U postmodernizmu ne moraš čitati Baxandalla²⁰ da bi uživao u recikliranoj pojedinosti aure, uze- toj s neke stare slike i uklopljenoj u suvremeno umjetničko djelo.

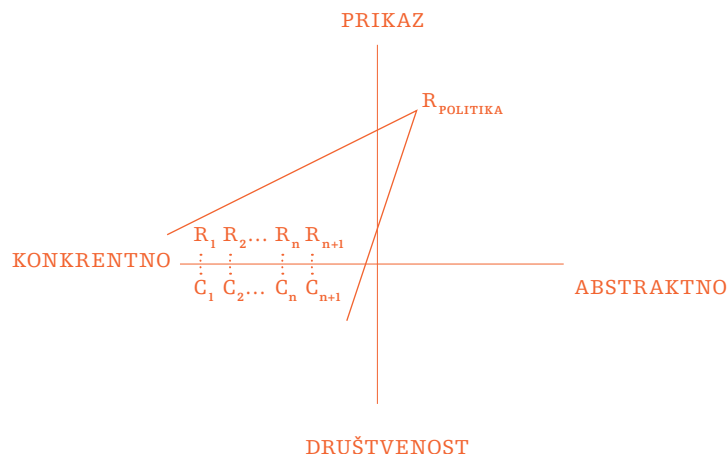
Upravo iz razloga što uspijeva objediniti napetost između čari aure i idiota koji dopušta da ga se obmane aumom, postmodernizam još uvijek ima neki umjetnički potencijal.²¹

Na istoku je revolucionarna transformacija de- komodificirala 'društvene činjenice', ponovno ih uspostavila u njihovom 'totalite- tu', restituirala njihovu konkretnost i vratila ih natrag u njihovu *određenost*. Kao ukupan prikaz pojavila se nova domena navodne 'opće jednakosti' –domeno politike.

Politika je počela djelovati kao *allgemeine Repräsentant* kao opće predstavljanje određenih društvenih grana i njihovih konkretnih društvenih 'činjenica' ili djelovanja. Upravo o njihovoj zastupljen- osti u političkoj realnosti ovisi društvena integracija svih drugih društvenih grana, koje su ostale u svojoj određenosti i 'izvornosti.

20 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth cen- tury Italy*, Oxford University Press, Oxford, 1988. [1972.]

21 Pitanju postmodernizma može se lako pristupiti ako uzmemo u obzir sljedeće pitanje: zašto je Jozef Plečnik, koji je dok je bio aktivan bio konzervativni monumentalist, na vrhuncu postmodernizma postao tako popularan? Možemo početi odgovarati kratko i jednostavno: iz razloga što je zakašnjeli 'vrhunac postmodernizma' u Srednjoistočnoj Europi povijesno koincidira s potrebom zakašnjelih neo-liberalnih režima 'Nove Europe' da dobiju kulturni legitimitet. Ova posthumna usluga je na tragu Ple_nikove sposobnosti za života da kohabitira sa svim mogućim i nemogućim režimima, od Masaryka i klero-fašizma, do kom- unizma. Ali kako se ta autoritativna fleksibilnost može artikulirati na njegovoj umjetničkoj stručnosti? Rekao bih da Ple_nikov misterij počiva na činjenici da je riješio problem postmodernizma prije nego li se pojavio. Njegovi 'egipatski', 'grčki', 'ranokršćanski', diskretno 'barokni' elementi su svi u navodnicima, ne da bi zaplašili skromnog promatrača, ali još uvijek ih se skuplja prema njihovim imanentnim pravilima aure, da bi omogućili opsežan *agrement* s cjelinom, baš cjelina, bez navodnika krotko nudi sebe samu kao prirodu. Plečnikovi artefakti čuvaju kvalitetu *refugiama*, dok se istodobno postavljaju kao utvrde. Upravo ono što oko sile želi vidjeti: površni oblak 'ljepote' očuvan u raspoloživosti prirode. Ono što je za majstora sredstvo za očuvanje za njegova čula i njegov rukohvat, jest bedem i čast za njegove umjetnike – sljedbenike. Kao što je na samom početku for- mulirano: *Maecenas atavis edite regibus / o, et praesidium et dulce decus meum* (Horacije, *Carminum liber I*, 1-2). Postmodernističke strukture obično kombinira- ju do krajnjih granica reduciran popis 'elemenata', i iznad svega, tvore Koolhaa- sijansku urbanu pustinju oko sebe (cf. Rem Koolhaas, 'Generic city', u djelu Rem Koolhaas i Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York, 1995). Ple_nikova najuspješnija konstrukcija je, po mom mišljenju, zid samostanskog vrta. Ono što bi po svim pravilima logike trebalo biti prazna horizontalna površina od nekoliko stotina metara, Ple_nik je pretvorio u skup kulturnih krotina koje su skupljene u široj okolini, kameni kolaž koji se progresivno sam naturalizirao kako je po njemu počela rasti mahovina (to je bio sjeverni zid), i kad su stabla iz vrta počela pružati svoje grane preko njega. Ovdje je Plečnik *materijalizirao* postmodernističko estetsko parazitiranje, te ga je predao *prirodnom* procesu transformacije u *gemütlich Mittel*-europsku *ersatz* prirodu. (Samostanski vrt i njegov zid više ne postoje; zamijenilo ih je ogromno parkiralište s podzemnom garažom, dva modernistička tornja i monumentalni kasno modernistički kulturni centar.)



Politika je preuzela ulogu umjetnosti u sekundarnoj elaboraciji 'izvornih prikaza', tj. regionalnih ideologija, određenih i jasnih društvenih djelovanja. Ipak, postoje jasne razlike između umjetničke sekundarne elaboracije i političke elaboracije, obzirom na 'materijal' s kojim obje rade, te obzirom na posljedice koje imaju. U prošlim slučajevima, umjetnička elaboracija je obrađivala prikaze koji su bili *odvojeni* od djelovanja kojima su izvorno posredovali. U ovoj novoj 'istočnoj' situaciji, i politika se bavi određenim prikazima, ali samo da bi došla do *djelovanja* kojem ti prikazi služe kao posrednici.

U prethodnim slučajevima rezultat umjetničke elaboracije bilo je neutraliziranje ideoloških efekata i uvođenje oslobađajuće distance u polje same ideologije. Suprotno tomu, politička 'sekundarna elaboracija', koja obrađuje i prikaze i njihovo djelovanje, je kumulativna i totalizirajuća, obzirom da mora uklopiti pojedinačna djelovanja i njihova ideološka posredovanja u društvenu 'cjelinu'.²²

Ne samo da je umjetnost izgubila svoje mjesto u strukturi zbog politike, već taj 'opći vlasnik' također i na prikazima izvodi nešto što je potpuno suprotno od umjetničkog djelovanja, jer je to totalizacija. Istodobno, suprotno od umjetnosti koje su prije radikalizirale odvajanje prikaza od djelovanja, politika sad zadržava prikaze na njihovom 'izvornom' mjestu, unutar djelovanja. Upravo takvom ideološkom totalizacijom, koja se odvija na izvorno integriranim prikazima, politika artikulira te aktivnosti u društvenu cjelinu.

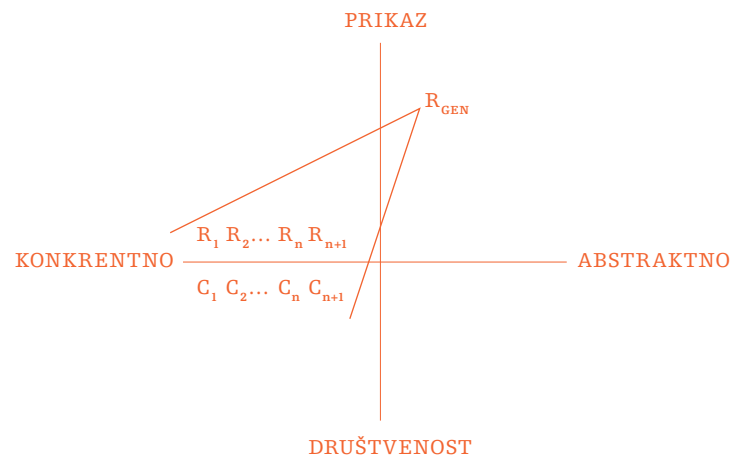
Umjetničko djelovanje se sad izravno sučeljava s političkom aktivnošću, strukturno je inducirana da se s njom 'natječe', no umjetnička 'konkurencija' s politikom je, *sit venia verbo*, nelojalna umjetnost vara u nastajanjima da zauzme isto strukturno mjesto kao politika, obzirom da će s te pozicije djelovati upravo suprotno od totalizirajućeg političkog izraza. Odatle potječe poznato miješanje konflikta i nerazumijevanja između umjetnosti i politike u postrevolucionarnim situacijama.

²² Za političko djelovanje, određeni problemi se pojavljuju iz potrebe da, s jedne strane prilagode sebe određenim ideološkim 'prikazima' da bi ih se 'uhvatilo', da bi se uspostavila veza s njima; s druge strane, da bi se ignoriralo njihove specifičnosti da bi ih se moglo poopćiti, totalizirati u društvenu cjelinu. Povijest postojećeg socijalizma, pisana iz ove perspektive, može na dobar način objasniti povremene skokove prema nacionalizmu; obzirom da formula 'nacije' točno nudi povijesne odgovore ovog problema integracije.

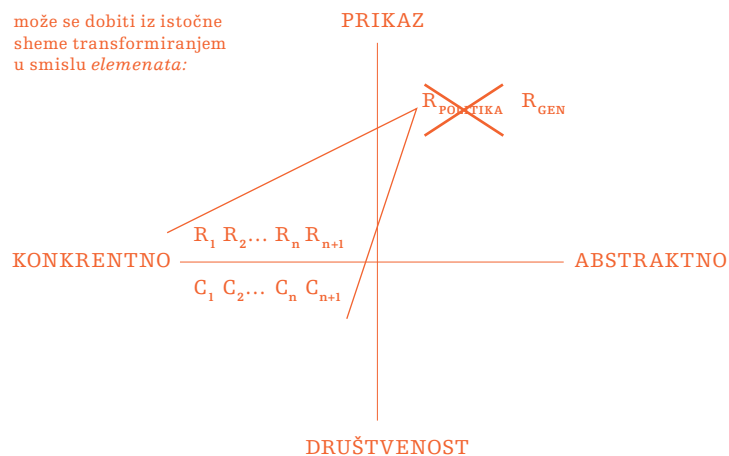
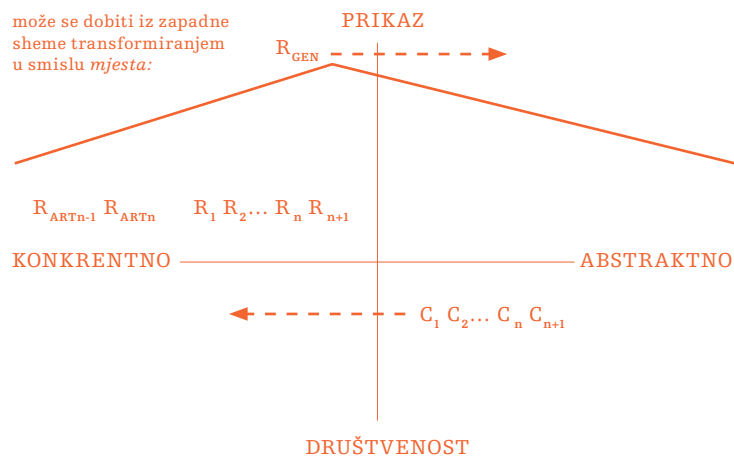
Objekcije, i istočna i zapadna, sad pripadaju prošlosti. Pojavljuju se gdje konkretni postupci sve više ovise, da bi uopće bile moguće, o tome jesu li *socijalizirani* postupci od svog samog početka nadalje. Da bi se socijalizirali više ne trebaju dodatne društvene mehanizme, bilo tržište ili politiku.

U ranim danima industrijskog kapitalizma Karl Marx je definirao njegovu osnovnu kontradikciju, koja bi trebala, vjerovao je, ukinuti kapitalistički način djelovanja iznutra. Isticao je da je industrijska proizvodnja sama po sebi *društvena*, dok u kapitalizmu određenje proizvoda ostaje *privatno*. Marx je izvukao logičan zaključak; autodestruktivni ispad kapitalizma od njegovog imanentnog revolucionarnog karaktera: njegova stalna tehnološka revolucija sve više podružuje proizvodni proces. S jedne strane razvija mašineriju koja je kristalizacija cjelokupnog znanstvenog i intelektualnog razvoja čovječanstva. S druge strane, samu organizaciju proizvodnje, a sve više i više također i organizaciju njezinog šireg društvenog konteksta, čini izravnim faktorom učinkovitosti. Ukoliko je prošla društvenost utjelovljena u mašineriji, i ukoliko je sadašnja društvena artikulacija, *Gliederung* presudna komponenta proizvodnog procesa, ima li smisla proizvod, uvijek već socijaliziran, slati na tržište, da bi ga se po drugi put socijaliziralo? Ima li smisla, prije svega, ponavljati privatno posjedovanje proizvodnih faktora, obzirom da oni nisu ništa drugo do li samo društvenost? To nema smisla, to postaje sve perverznije, da bi na kraju postalo nemoguće. Ukoliko je to, u Marxovo vrijeme, bila mogućnost do koje se moglo doći zaključivanjem, u naše doba je to realnost koju svi možemo osjetiti na vlastitoj koži. Ono što se naziva post-fordizmom ili post-industrijalizmom je upravo ova sveobuhvatna socijalizacija proizvodnih i ostalih procesa, socijalizacija koja ruši barijere privatnog vlasništva i ukidanja, u svakom trenutku, na svakom mjestu. Sami vidimo kako je teško postalo pravnim odredbama koje štite privatno vlasništvo, uhvatiti korak s razvojem elektroničkih tehnologija.

U terminima naše shematizacije, možemo reći da je opći ekvivalent, predstavnik sad već nepotrebne sekundarne socijalizacije, postao apstraktan i više ne predstavlja ništa. Da budemo točni: predstavlja «nadolazeću vrijednost» budućih proizvoda ljudskog nastojanja, *i* društvene odnose koji tvore kontekst tog nastojanja. Opći ekvivalent tad predstavlja jedino nasilje koje održava na životu taj zastarjeli način proizvodnje i društvenosti.



Ova shema, koja ocrtava sadašnju situaciju, može se generirati *i* iz prošle zapadne *i* iz prošle istočne situacije:



Tim postupkom R_{GEN} , R_{sd} i C_s se re-komodifiraju, što je još jedna transformacija u smislu elemenata, koja se podrazumijeva, ali nije odmah vidljiva iz naše sheme.

U sadašnjoj situaciji, opći ekvivalent, tj. «novac,» je više politička, pa čak i kulturna kategorija, prije nego li gospodarski element. To je nad-ekonomski element, jer *nameće* ekonomski okvir društvenim mrežama ($R_s C_s$ na našoj shemi) koje za tim nemaju potrebe. Fetišizam komoditeta je napokon skinuo masku: to je ideologija kao i svaka druga, i trebaju joj sva moguća ograničenja, uključujući organizirano nasilje, ukoliko će ju to održati. Istim je procesom fetišizam komoditeta postao dostupan umjetničkoj elaboraciji, postao je jedan od mogućih umjetničkih objekata, možda privilegirani objekat.²³

²³ Odlučna intervencija u ovom smislu je bio postupak Alexandra Brenera iz 1997., kad je on na Malevičevu sliku 'Suprematizacija 1922-27' iz kolekcije Muzeja Stedelijk u Amsterdamu, sprejem napisao zeleni simbol za dolar.

Umjetničko djelovanje se sučelilo s novim uvjetima pomoću nekoliko strategija. Uz nešto nužnog pojednostavljenja možemo razlikovati četiri tipa umjetničkog odgovora: 1. nemogućnost prepoznavanja nove situacije; 2. konformistička adaptacija; 3. inovativna adaptacija strategija bivše «istočne» alternative; 4. potraga za novom strukturom umjetničkog djelovanja u novim uvjetima.

1. Nemogućnost prepoznavanja novonastale situacije je pokazana *éclat* projektom *Interpol*.²⁴ Zamišljen kao kooperacijski *work – in-progress*, projekt nikad nije došao do željene kooperativne faze. Umjesto toga su se sudionici podijelili u dvije skupine, po razdjelnici «Istok / Zapad». Neuspjeh kooperacije je bio tek posljedica nemogućnosti, obaju skupina, da prihvate novu situaciju.

Ovaj izvorni neuspjeh je kod svake od skupina bio različit; jer se svaka od njih čvrsto držala koncepcija razvijenih u prošlim uvjetima i prilagodila se tim uvjetima, koji su bili upravo uvjeti bifurkacije «Istok / Zapad». Iz razloga što su obje skupine ostale zatvorene unutar svojih starih, a sad već arhaičnih, poimanja umjetničkog djelovanja, nisu bile u stanju uspostaviti vezu sa sadašnjom situacijom, koja je da su je prihvatili na ovaj ili onaj način, mogla dati zajednički nazivnik za njihovu kooperaciju.²⁵

2. Konformistička pretjerana adaptiranost naivno nastavlja kao da se ništa nije dogodilo. Zaista nastavlja čak kao da se cijela «Istok» - «Zapad» situacija nije ni dogodila: Zapad promatra kao ispad, a Istok kao devijaciju. Hladno preuzima dominantan položaj, kao da taj položaj već nije zauzeo R_{GEN'} te se slijepo predaje njegovoj logici. Kao čisto ideološka logika, to je logika *univerzalnosti*. Konformistički pretjerana adaptiranost dijeli se u dvije varijacije, «materijalističkoj» i «idealističkoj» verziji, ovisno o tipu podrške koji usvaja za svoje univerzalističke operacije. U toj svojoj «materijalističkoj» verziji, uzima lažnu neutralnost i univerzalnost novih tehnologija, «novih medija», kao platformu svoje univerzalne pozicije iznad trivijalne brige politike i kapitala. U svojoj «idealističkoj» varijaciji, oslanja se na *institucije umjetnosti*, odnosno, na nijemo nasilje umjetničkog *establishmenta*²⁶. Rezultat konformističke pretjerane adaptacije jest ono što Miško Šuvaković naziva «Soroš – realizam»: politički korektan i vrlo funkcionalan, edukativan, estetska sugestija nekonfliktne tranzicije prema liberalnoj ideji multikulturalne društvenosti koja izjednačava.²⁷

3. Inovativna adaptacija strategija bivše istočne «alternative» može imati razne oblike. Ipak, čini se da su svi usmjereni prema uništenju očaranog pogleda, zaigrane identifikacije s, i istodobno udaljšavanje od, stajališta gdje aura gubi svoj šarm. Nove prakse se nastavljaju, pod novim uvjetima, najvažnijim procedurama alternative, koje oduvijek karakterizira insistiranje na refleksivnosti, tj. strategijama trajnog «kriticizma i auto-kriticizma».²⁸

4. Konačno, nove prakse koje se pojavljuju radikalno raspršuju suvremenu krvopijsku totalizaciju. Smještaju se izvan suvremene sheme, osiguravajući uvjete transpozicije zajedno s činom samog transfera. U njihovim gestama koje stvaraju nove lokacije, uz ono što se locira ondje, podsjećaju na politiku novih pokreta koji se smještaju izvan tradicionalnog političkog *establishmenta* i njegove «političke sfere», dok su istodobno vjerojatno jedini oblik političke aktivnosti koji je još uvijek otvoren suvremenom čovječanstvu. Tih novih strategija je toliko mnogo da bi ih se ovdje opisivalo. Zaključimo samo ovom primjedbom: tradicionalna podjela društvenog života na ekonomiju, politiku i kulturu propada i na iskušenju je već neko vrijeme. Isto vrijedi i za estetsku praksu: da obuhvatimo ono što se zbiva morat ćemo napustiti tradicionalne ideje i poglede. Da bismo razvili nove načine gledanja i razmišljanja moramo samo uključiti sijaset novih gesta s kojima toliko ljudi sada eksperimentira, da bismo otvorili prozor prema budućnosti. Suvremena umjetnost bi nam u tome mogla pomoći.²⁹

24 *Interpol*, izložba u Färgfabriken, Stockholm, u veljači, 1966. Vidi: *Interpol. The Art Exhibition Which Divided East and West*, urednik Eda ufer i Viktor Misiano, Irwin, Ljubljana and Moscow Art Magazin, 2000.

25 Viktor Misiano je razborito opisao nesporazum: njegov je opis također divna ilustracija utjecaja koji naše sheme 'Istok' i 'Zapad' imaju na umjetnike koji su na njima radili: 'Postalo je očito da ruski i švedski sudionici... predstavljaju dva potpuno različita tipa umjetnika. Ruski umjetnici su rezultat vlastite moralne identifikacije. U umjetnosti, najviše se bave intelektualnom potragom, rješenjem globalnog ontološkog i egzistencijalnog problema... dosta se bave principima, ali su fleksibilniji po pitanju materijalnog utjelovljenja. Švedski umjetnici, s druge strane, stječu identitet kroz društvene i institucionalne mehanizme. Za njih umjetnost predstavlja autonomni realitet, zaseban jezik. Iz tog je razloga materijalna strana umjetničkog djela, njegova funkcija, nedjeljiva od smisla tog djela. Ruski umjetnici su skloniji globalnoj uzvišenosti, probuju u vlastitom praktičnom postojanju, dok su njihovi švedski kolege više zaokupljeni pitanjem kako zadržati privatnost. Konačno, za ruske je umjetnike umjetnost iskustvo življenja. Za švedske umjetnike ona je pozicioniranje sebe sama unutar granica sustava svjetske umjetnosti.' (*Interpol*, op. cit., str. 46-47)

- 26 Nakon razmatranja, odlučio sam ne dati primjere konformističke pretjerano prilagođenih umjetničkih postignuća. Dobronamjerni čitatelj će nagadati da su sva visoko cijenjena umjetnička djela poznatih i priznatih međunarodnih umjetnika. Sukladno tomu, mogu sami dati primjere.
- 27 Cf. Miško Šuvaković: 'The Ideology of exhibition: on ideologies of *Manifesta*', u djelu: Platforma SCCA, br. 3, Ljubljana, siječanj, 2002. Šuvaković preuzima 'ontologiju' takvog umjetničkog djela u sljedećoj formuli: 'novi medij+lokalne (regionalne) teme = prezentacija 'nastala' pomoću izbrisanih tragova umjetnosti'. Formula zapravo sintatički prevodi ono što je u našoj shemi postavljeno kao paradigma kojoj se ovaj tip umjetničkog djelovanja prilagođava. Dodao bih samo da Šuvaković formulu ograničava na ono što nazivam 'materijalnom' varijantom; u 'idealističkoj' varijanti 'novi mediji' su zamijenjeni 'umjetničkim institucijama'.
- 28 Radovi Marka Kovačića idu u prilog ovome. Aktivan i za vrijeme alternativnih 1980-ih, uspješno je transformirao alternativne postupke da bi se suočio s novom situacijom. Možemo potkrijepiti ovaj stav s Kovačićevim 'spravama za virkanje'. Pomoću njih gledatelj gleda stvari ili iz perspektive diva ili iz perspektive patuljka. Transformacijom tog pogleda, gledatelji postaju 'veći' ili 'manji' nego što zaista jesu. Ovaj postupak ne samo da omogućava gledatelju 'da se gleda kako gleda', što je samo po sebi potresno iskustvo, također relativizira 'normalno' stajalište, koje je trajno izgubljeno nametnutim stajalištima. Konstrukcijom 'preveliki' i 'preмали' gledatelj je odmaknut od rutine svakodnevnog stajališta: gledajući ono što 'normalno' ne vide, gledatelji mogu izmjeriti veličinu sljepila svojih svakodnevnih života. Jedna od najšokantnijih odlika Kovačićeve izložbe jest *strast za gledanjem* koja se redovito javlja kod posjetitelja: rijetkost je vidjeti zadovoljstvo pri gledanju (ili je to mitska lakanaska *jouissance*?) koja se tako strastveno izražava, tako iskreno priznaje. Ono što se na kraju pokazuje na Kovačićevim prezentacijama jest 'pogled', *le regard* sam po sebi. Ne da bi ga stvarno mogli uhvatiti izvan usamljenog iskustva 'virkanja'; ipak možemo očitati njegov trag na ozarenim licima publike, na sretnim pokretima gomile, možemo osjetiti kako pulsira kroz *agrement* razgovora. Ove dvije dislocirane perspektive pripadaju svijetu dječje mašte: sveobuhvatni pogled diva, tajni sudionički pogled patuljka, dvije arterije svijeta čuda i iznenađenja kojima smo se svi prepuštali i koji smo svi izgubili. Svijet kojeg smo se mogli samo sa sjetom prisjećati – dok nas Kovačić nije natjerao da ga ponovno ugledamo, *skupa s jasnom sviješću njegovog nepovratnog gubitka*. Ne samo da ponovno vidimo iluziju, već 'vidimo' pogled kojim se ta iluzija dobiva.
- 29 Inspirativno postavljanje jedne takve nove strategije u sadašnjem radu Sanje Iveković. Njezina instalacija *Resnik* je tamna prostorija puna sobnog bilja, na jednom zidu se prikazuje crno-bijeli film praznog pejzaža pod snijegom, prikazan kao da je sniman iz auta u pokretu. Nedostatak orijentira, igra sjena biljaka i nepromijenjeni monotoni pejzaž djeluju tako da gledatelj u trenu gubi ravnotežu, uz to ga sunovraćuju u još jedan napad panike, u bespomoćno stanje perceptivne zbuđenosti (gibaju se biljke? Ja se gibam? Prema gore? Sa strane?): osjećaj skloništa. Ovdje estetska komponenta interwenira gotovo materijalno, zapravo etimološki: kao manipulacija osjetilima. Ipak, u svojoj prirodi, ovo bi ostao trik iz lunaparka, da se gledatelju ne dopusti zauzimanje određenog ('estetskog') stava pomoću institucionalnog konteksta. Ponovno, estetska dimenzija je strogo zadana i precizno usredotočena, ograničena je mjestom i tu ju se kontrolira; iopet, estetska praksa je dvoslojna: polučuje 'estetski efekt', ali i vlastitu vanjštinu iz koje se 'fetišizam' ovog efekta kontrolira i manipulira. Ono što je za *Resnik* specifično jest da su dvije dimenzije, 'intrizička' i 'ekstrinzička', iako obje 'estetske' dimenzije, estetske u dva različita modaliteta: jedan modalitet djeluje na izravnoj razini osjetila, drugi na institucionalnom kontekstu.