



# KESER, IVANA

**KESER, IVANA  
'ESEJIZAM I INTERDISCIPLINARNOST'**

**GRŽINIĆ, MARINA  
'IVANA KESER: 'JE LI UMJETNIK AKTIVIST ILI ATAVIST?'**

**ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO  
'KONCEPTUALNI ESEJI IVANE KESER'**

**POVIJEST ZABORAVA  
INTERVIEW**

# KESER, IVANA 'ESEJIZAM I INTERDISCIPLINARNOST'



Roland Barthes



Michel Foucault



Gilles Deleuze



Jacques Derrida



Alžir: *Le jardin d'Essai*

Tretirajući pisanje kao produžetak mišljenja, Roland Barthes, Michel Foucault i Gilles Deleuze svojom esejičnošću radikalno problematiziraju pojам dijaloga. Dijalog podrazumijeva pripovijedanje koje podrazumijeva propitivanje znanja, odnosno pripovijedanja. Dijalog u prvom redu znači zauzeti strane. Jacques Derrida je četrdeset godina njegovao dijalog s Hélène Cixous. On s pozicije filozofa, ona – književnosti. Derrida je smatrao kako u njihovu dijalogu te 'dvije strane mogu supostojati sa svojim unutra, svojim između, svojom razmjenom'.<sup>1</sup> Zbog toga što su, između ostaloga, oboje rođeni u Alžиру, Derrida za Helene Cixous i sebe kaže kako su oni 'iz istog vrta', što bi moglo upućivati na sve vrtove svijeta, ali u ovom slučaju to se odnosi

na *Jardin d'Essai*, botanički park s tropskim drvećem u Alžiru. Derrida u njega nikad nije ušao s Hélène Cixous, jer je za njih predstavljao neku vrstu izgubljenog raja, pa su zato živjeli u vrtu književnog esej-a zajedno ga njegujući u korespondenciji, koju je Derrida zabilježio u knjizi *H.C. za život (H.C. pour la vie)*. Derridin prijedlog da oboje 'zauzmu strane' – Hélène Cixous života, Derrida smrti, zabilježen je u spomenutoj knjizi, u kojoj se, prema Derridinim riječima, 'riječ esej (*essai*) utiskuje, nameće svoja slova i sintaksu raskrižju rečenica i *logika*'.<sup>2</sup>

Esejizam pretpostavlja izražavanje fragmentima povezanim idejom. U esaju, smatra Annie Dillard, ni jedna tema nije zabranjena, ni jedna struktura propisana. Struktura se uvijek ponovno mora tražiti, a najbolja je ona što proizlazi iz materije, riječi same, koja je najbolje i

1 'Od riječi do života, Dijalog Jacquesa Derride i Hélène Cixous', u *Književna republika*, Zagreb, 2005., str. 40.

2 Isto, str. 44.



Hélène Cixous



Annie Dillard



Michael Renov



Raymond Bellour



Diane Arnaud



J.-F. Lyotard



Umberto Eco

sadržava.<sup>3</sup> Roland Barthes zbog toga pri kraju života zaključuje kako je stvarao 'samo eseje, neodređen žanr, u kojem se analiza natječe s pisanjem'.<sup>4</sup> Razmišljajući o Foucaultu, Barthesu i Derridi, Michael Renov se pita kako prikladno predstaviti neku povijesnu ili etnološku podskupinu, pisanom riječju ili igrom zvuka/slike, bez utjecanja fabulizaciji, tropima ili pripovjednim konvencijama? Na osnovi Derridina razmišljanja u djelu *Otobiographies* (1977.), Renov zaključuje kako esejizam ima nečeg zajedničkog s naravi autobiografije. Ona u smislu koji sugerira Derrida, mobilizira značenje s obzirom na dinamičnu granicu između 'djela' i 'života', sustava i subjekta sustava.<sup>5</sup>

Dijalog i zauzimanje strana trajni su predmet esejizma. Mišljenje se može uzdrmati metaforom, ali posrtanje mišljenja može se potaknuti tek prevratom samog mišljenja. Prevrat se, u slučaju filmskog esejizma, a prema mišljenju Belloura, pojavljuje kao dokumentirano stajalište u filmovima autora kao što su Resnais, Marker, Rouch, Godard ili kasnije Duras, Straub i Syberberg. Esejističko se, sa svojom nikad uskladenom definicijom, događa – smatra Bellour – između gledanja i razumijevanja,<sup>6</sup> u interaciji slika koju zove *prolazima*: između pokretnog i statičnog, između fotografске analogije i onoga što je preoblikuje, ukratko u međuprostoru slika, u mnogostrukosti superpozicija, nepredvidljivih konfiguracija koje proizvode fotografija, film i video.<sup>7</sup> U potrazi za površinama inskripcije, Bellour kaže kako se stvaranje intermedijalnog prostora eseja oslanja na *međuprostor l'entre-deux*: dokumentarnog i fikcionalnog, filma i fotografije, filma i slikarstva. Budući da video i digitalni zapis transformiraju sve postojeće slike, u audiovizualnom se eseju – a on se u osnovi temelji na kompilaciji – pojavljuje preobilje informacija i značenja, nalik onima u baroknim strukturama, kao što ih imamo u primjeru Greenawayova filma *Prosperova knjiga* (*Prospero's Book*, 1991.), jednim oblikom adaptacije Shakespearove *Oluje* zasnovane na inovativnim načinima izlaganja plesa, animacije, inscenacije opernih prizora koja ostavlja dojam kompresije mjesta i vremena.

Razmišljanje o odnosu filma i eseja, smatra Diane Arnaud, nameće se

<sup>3</sup> Annie Dillard, *The Best American Essays*, New York: Ticknor & Fields, 1988, str. XXII.

<sup>4</sup> Phillip Lopate, *The Art of the Personal Essay*, New York: Anchor Books, 1994, str. XVIII.

<sup>5</sup> Vidjeti: Michael Renov, 'Subjekt u povijesti: nova autobiografija na filmu i videu', u časopisu *Kolo*, br. 3, 2006., str. 238. Također: Jacques Derrida: 'Otobiographies', u *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation*, New York: W. W. Norton, 1977., str. 177.

<sup>6</sup> Raymond Bellour, 'Zwischen Sehen und Verstehen', u *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, ur. Christa Blümlinger i Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl, 1992., str. 61.

<sup>7</sup> Raymond Bellour, *L'entre-images, Photo. Cinéma. Vidéo.*, Paris: La Différence, 2002., str. 14.



Peter Greenaway:  
*Prospero's Book*, 1991.

stvaranjem posredničkog prostora između interpretacije i interrogracije s jasno vidljivim ciljem, a taj je da se gledatelja navede na razmišljanje, što znači na propitivanje.<sup>8</sup> Propitivanje interelacije slika, odnosno *prolaza*, u sklopu intermedijalne zadatosti filma upućuje nas na filozofsku perspektivu *međuprostora*. Propitivanje ovde prestaje biti samo estetsko, prestaje nalikovati na namjeru isporuke realnosti, a od gledatelja zahtijeva napor u odgonetanju konfrontacije značenja. J.-F. Lyotard, koji Montaigneove eseje opisuje kao 'postmoderne', naslućuje poziciju postmodernog umjetnika, sličnu onoj kod filozofa, te smatra kako: 'tekst što ga piše, djelo što ga stvara, nisu vođeni već uspostavljenim pravilima, pa se o njima ne može prosuđivati na osnovi jednoga određenog suda, odnosno tako da se na taj tekst, na to djelo primjene poznate kategorije. Ta pravila i te kategorije upravo su ono što djelo ili tekst traži'. Umjetnik i pisac, dakle, prema Lyotardovu mišljenju, rade bez pravila kako bi uspostavili pravila onoga što će nastati.<sup>9</sup>

Umberto Eco u *Otvorenom djelu* (*The Open Work*, 1989.), u primjerima autora kao što su Alexander Calder, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ili James Joyce, razmatra umjetnikovu odluku ostavljanja otvorenog djela, nasuprot praksi u tradicionalnom, zatvorenom djelu koje čitatelju ili gledatelju smanjuje mogućnost tumačenja. Citirajući Henrika Pousseura, Eco navodi kako poetika 'otvorenog' djela u interpretatoru nastoji potaknuti djela svjesne slobode, 'stavljači ga u središte mreže nepresušnih odnosa među koje on umeće svoj oblik'.<sup>10</sup> Pousseur nas, definirajući svoje glazbeno djelovanje, između ostalog, i kao 'polje mogućnosti' podsjeća na prekoračenje glazbenih granica, posuđujući dva ekstremno izazovna termina iz suvremene kulture.

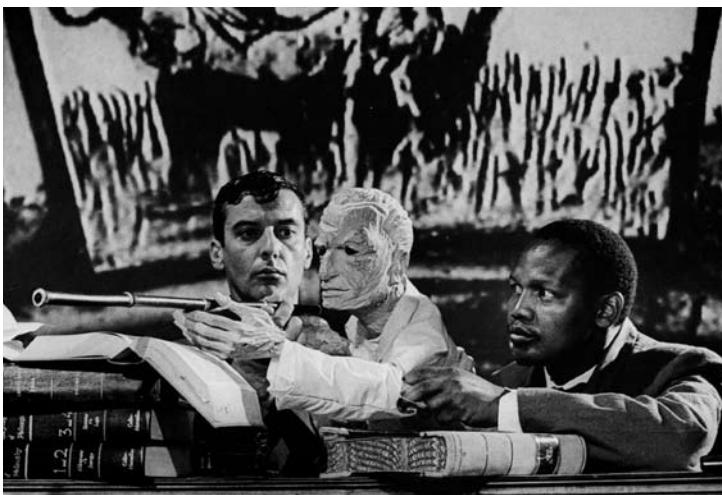
<sup>8</sup> Diane Arnaud, 'L'essai, forme de l'entre-deux', u *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon, 2001., str. 144.

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, Zagreb: August Cesarec, 1990., str. 29-30.

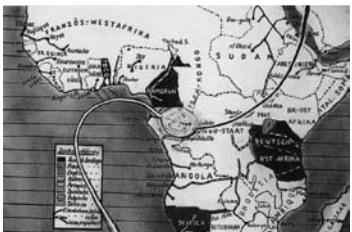
<sup>10</sup> Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge: Harvard, 1989., str. 4.



William Kentridge



William Kentridge:  
*Faustus in Africa!*,  
1995, kazališna  
produkcija

William Kentridge: *Faustus in Africa!*, 1995., crteži korišteni u animaciji

'Polje' kao termin iz fizike, kao posljedica rigidnog, jednosmjernog odnosa uzroka i posljedice, tu se koristi za dinamizam strukture, a 'mogućnost' kao izraz iz filozofije rabi se kao delegiranje intelektualnog autoriteta na osobnu odluku, izbor i društveni kontekst.<sup>11</sup> Propitivanjem i preslagivanjem ideja u svojem se radu bavi također William Kentridge, južnoafrički umjetnik čiji rad bilježi osobnu putanju kroz opterećujuće naslijede apartheida i kolonizacije. Njegova su izražajna sredstva crtež, kolaž, stop-animation, film i kazalište. Njegovi crteži u pokretu ili nacrtani filmovi, kako ih sam opisuje, proizvod su filmskog stvaralaštva iz 'kamenog doba'.<sup>12</sup> Kentridge – a njega kritičari proglašavaju političkim umjetnikom – odbija pomisao da njegov rad ima jasno, visokomoralno utemeljenje iz kojeg promatra i sudi. Za svoje radove kaže da su jednostavno 'proces crtanja kojim se pokušava pronaći put u prostoru između onoga što znamo i vidimo'.<sup>13</sup> Kentridgeova težnja ka kompleksnosti prelaska iz statičnog u dinamični medij zasniva se na zaobilazeњu velikih priča jednog uvjerenja, jedne perspektive u okruženju dvomislenosti i kontradikcije političke zbilje.

Osim metafore i metonimije koje neizbjegno tvore umjetničko djelo, eseju je svojstveno još nešto više. Mišljenje bi, u duhu Foucaultove, često citirane Borgesove, neobične kineske taksonomije životinja, trebalo slikom i jezikom eseja biti stalno podložno distorziji klasifikacija.<sup>14</sup> Deleuze, Foucault i Barthes razmišljaju o negativu prostora, o preokrenutim perspektivama. Oni izokreću svoje predmete promatranja, posežući za primjerima iz filma, književnosti ili slikarstva. Skulpturu u takvom razmišljanju predstavlja njezin negativ, višak uklonjenog mramora, glazba prestaje biti samo zvuk nego i njegova potpuna odsutnost, tekst postaje negativ onoga što je rečeno.

Barthes je, smatra Susan Sontag, bio nadahnut i snalažljiv praktičar eseja baš kao i antieseja, jer je imao otpor prema dugim oblicima<sup>15</sup>. Njegov je rad neprestano kategoriziranje, ali ne zato da bi mapirao intelektualni teritorij, nego da bi pomoću nestatičnih klasifikacija ostavio

<sup>11</sup> Isto, str. 14.

<sup>12</sup> Iz intervjuja Lilian Tone s Williamom Kentridgeom: 'William Kentridge: Stereoscope': <http://home.att.net/~artarchives/tonekentridge.html>

<sup>13</sup> Iz intervjuja Carolyn Christov Bakargiev s Williamom Kentridgeom, u *William Kentridge*, London: Phaidon, 1999., str. 33.

<sup>14</sup> Foucault u predgovoru *Rijeći i stvari* (2002., str. 12), kao mjesto rođenja istoimene knjige navodi Borgesov tekst u kojem on citira 'određenu kinesku enciklopediju' te piše da se 'životinje dijeli na: a) one koje pripadaju Caru, b) balzamirane, c) pripitomljene, d) odojke, e) sirene, f) fantastične, g) pse na slobodi, h) one koje su uključene u ovu klasifikaciju, i) koje se bacaju kao lude, j) bezbrojne, k) nacrtane s iznimno finim kistom od devine dlake, l) et cetera, m) koje su upravo razbile vrč, n) koje izdaleke izgledaju kao muhe'.

<sup>15</sup> Susan Sontag, 'Writing Itself: On Roland Barthes', predgovor izdanju *A Roland Barthes Reader*, London: Vintage, 2000., str. VII-XXXIII.



Susan Sontag



Roland Barthes



Dziga Vertov



Walid Ra'ad



Jayce Saloum

Walid Ra'ad i Jayce Saloum: *Sve do juga (Talaean a Junuub, 1993)*



stvari otvorenima. Da bi nam ponudio otvorenu poeziju razmišljanja služio se bizarnim klasifikacijama koje Susan Sontag zove klasifikacijskim ekscesima.<sup>16</sup> Primjerice u *Varijacijama u pismu* preispituje jedinstveno načelo razvrstavanja. U problematiči teksta abecedocentrizmu pridružuje pitanje ideograma. Govori o prolaznosti jezika te na kraju piše kako je pismo izvan lingvistike.<sup>17</sup> Barthes pisca opisuje kao 'nadzornika na križanju svih diskursa', što je suprotno poziciji aktivista u svojstvu opskrbljivača doktrine.<sup>18</sup> Barthes smatra jezik najuključivijom kategorijom kroz koju se sve prelama. U *Pismovnom odjevnom predmetu*, primjerice, dijeleći odjevni predmet na slikovni i pismeni, Barthes smatra kako ne postoji moda, nego samo jezik mode. Jezik mode, doduše, jest moda, no sama moda postoji samo kroz diskurs o njoj samoj.<sup>19</sup> Prelazeći lako uz pomoć jezika iz jedne kategorije u drugu, Barthes se protivi formalnom pojmanju interdisciplinarnosti, predmetu našeg razmatranja. U recenziji knjige Jean-Louisa Schefera, na često ponavljano pitanje je li slikarstvo jezik ili ne, daje odgovor kako slika nije ništa drugo do vlastita deskripcija pluralnosti te navodi uobičajene zablude o ideji interdisciplinarnosti: 'Nisu discipline one koje se trebaju razmijenjivati, nego su to objekti: ne radi se o tome da treba primijeniti lingvistiku na sliku, injicirati malo semiologije u povijest umjetnosti: radi se o tome da treba ukloniti razliku (cenzuru), koja institucijski odvaja sliku od teksta'.<sup>20</sup> Barthes tako u slici, glazbi i tekstu, interdisciplinarnost vidi transformativnom dok proizvodi nove oblike znanja u svojem angažmanu sa zasebnim disciplinama.

Uz distorziju klasifikacije, transverzalno mišljenje, kao ono koje otvara pretince discipline, moglo bi biti dodatna značajka eseizizma. Mislići znači eksperimentirati i problematizirati. Mišljenjem neprekidno gradimo odnos prema sebi, a taj odnos Foucault zove subjektivacijom. U doba kada se žanrovi preklapaju, u distorziji klasifikacije, a to znači percepcije, primjena Barthesova, Foucaultova i Deleuzeova nelinearног mišljenja navodi nas na neproblematizirano mjesto znanja, na oblik denaturaliziranog znanja provedenog kroz prizmu eseizizma. Primjerice, konvencionalni se dokumentarni filmovi odavno ne pozivaju na istinu, nego na pravo na subjektivnost. Kino-oko Dzige Vertova postalo je oko

montaže. Slika je kategorija pod trajnom istragom. O često citiranoj Godardovoj izjavi: 'Ne istinita slika, samo slika', Deleuze piše kako su produktivne one ideje koje mucaju, remete odgovore, nasuprot ispravnim idejama koje nam potvrđuju ono što nam je već poznato.<sup>21</sup> Smisao svjedočenja nasilja postaje upitno. Vidljivo je to u primjeru televizijske i filmske produkcije dokumentarnih filmova prema uzoru na fikcionalne modele. Potencijalni dokumentarist obično je ovisan o nekom obliku javnog financiranja čija pristrasna tijela prejudiciraju svijet prije negoli dopuste da svijet spontano uđe u redateljev film. Deleuze osuđuje dokumentranost kao mit objektivnosti, vraćajući nas na perspektivu kritike modernizma, ali i nesporazum u vezi s manjkavom definicijom dokumentarnog filma. Malo tko je sklon vjerovati u objektivnost filma kad postane uobičajeno da svjedoci rata prestanu vjerovati u smislenost davanja vlastitih izjava. Primjerice, kad svjedokinja Zahra Bedran u videu *Sve do juga (Talaean a Junuub, 1993.)* redatelja Walida Ra'ada i Jaycea Salouma, govori gotovo o nemogućnosti prezentacije libanonskoga političkog stanja strancima kad pred kamерom izjavljuje: 'Znam da ćeće upotrijebiti moje riječi samo zato da biste govorili o svojem stajalištu' ili 'Čak i moje odbijanje da govorim iskoristit ćeće kao dio vašeg argumenta'.<sup>22</sup> Neuspjela mobilizacija mišljenja navodi nas na zaključak da se zavjet istine ne može navoditi, nego on tek povremeno može izviriti u rijetkim trenucima diskursa neovisno o umjetničkom izražajnom sredstvu.

16 Isto, str. XII: Barthesova generalizacijska snaga počiva na mišljenju dinamične dualnosti, gdje se sve može raskoliti unutar sebe ili u svoju suprotnost. Predmet kojim se bavi, Barthes uvijek dijeli na dva, tri, čak i četiri načina razmatranja. Pa tako imamo dvije vrste pisaca, dva Barthesova načina viđenja fotografije, dva načina čitanja La Rochefoucaulta, dvije vrste čitatelja, četiri razloga za vodenje dnevnika...

17 Roland Barthes, *Užitak u tekstu / Varijacije u pismu*, Zagreb: Meandar, 2004., str. 47.

18 Sontag, 2000., str. XXI.

19 Roland Barthes, *Pismovni odjevni predmet, u Moda, Povijest, sociologija i teorija mode*, Zagreb: Školska knjiga, 2002., str. 141-162.

20 Roland Barthes, 'La peinture est-elle un language?', u *Œuvres completes III / Roland Barthes*, Paris: Seuil, 2002., str. 99.

21 Laura U. Marks, 'Signs of the Time, Deleuze, Peirce, and the Documentary Image', u *The Brain is the Screen*, ur. Gregory Flaxman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000., str. 199.

22 Isto, str. 201.



Jan Luc Godard



George Stevens



Nicolas Bourriaud



Jean-François Lyotard

Jean-Luc Godard: *Filmske priče (Histoire(s) du cinéma)*, 1998

## MOGUĆNOST I NEMOGUĆNOST INTERDISCIPLINARNOSTI

Interdisciplinarnost pred nas stavlja nemogući zadatak sučeljavanja disciplina dostupnim nam oruđem, ne bismo li suprotstavljanjem istih uspostavili upravo međuodnos. Upravo taj mogući ne-odnos esej čini neodoljivim iskušenjem. Interdisciplinarnost je pomalo nalik na Godardov paradoks spravljanja kratkog filma u kojem kaže da je to nemoguć zadatak, jer kratka forma onemogućuje razmišljanje.<sup>23</sup> Youssef Ishaghpour smatra kako bi se Godardovi filmovi trebali smatrati više arheologijom u Foucaultovu smislu nego filmom. U tekstu *Poetsko u historičnom*<sup>24</sup> piše kako Godardova umjetnost ne proizlazi iz umjetnosti i povijesti, nego iz krajnjeg iskustva sadašnjeg trenutka u njegovoj povijesnosti te da ga povijest zanima tek kao katalog nazadovanja, horora i katastrofa. To ga neizbjježno prisiljava na sučeljavanje slika užasa i nasilja i slika fatalne ljepote i sublimnosti, stvarajući povijesne montaže, kad, na primjer, u *Filmskim pričama (Histoire(s) du cinéma)*, 1998.), snimke holokausta, ljudskih tijela u pećnicama koncentracijskih logora, koje je George Stevens snimio u koncentracijskim logorima i držao u tajnosti, miješa sa slikama Elizabeth Taylor iz filma *Mjesto pod suncem (A Place in the Sun*, 1951.), uzimajući si za pravo sučeliti te slike kao ideju transcedencije događaja snimljenih gotovo istodobno.<sup>25</sup> Zahvaljujući upravo intermedijalnosti, to jest novim tehnikama koje dopuštaju arhiviranje filmske povijesti, a time i reorganizacije filmske memorije, Godard smatra film sam po sebi postaje vlastiti 'imagi-

narni muzej'.<sup>26</sup> Reorganizacija materijala jedan je od načelnih postupaka stvaranja imaginarnog muzeja. Nicolas Bourriaud, autor *Relacione estetike (L'esthétique relationnelle*, 1997.), ističe kako suvremeni vizualni umjetnici danas više ne 'stvaraju', nego zapravo reorganiziraju. Rade s već proizvedenim stvarima, a zajednička točka između relacijske estetike i post-produkcije jest ideja da komunicirati danas ili imati relacije s drugim ljudima znači imati potrebu za oruđem, a kultura je upravo ta kutija oruđa. U takvom postupku, kaže Bourriaud, nitko danas ne treba više potpisе i autorstva, jer živimo u kulturnom prostoru fluidne cirkulacije znakova.<sup>27</sup>

Postignuće interdisciplinarnosti zadatak je s preprekama, zbog suočavanja s limitirajućim, samodostatnim i međusobno zazornim zakonitostima disciplina. Težnja je svake discipline da postane znanost. Lyotard piše kako 'znanost koja nije postigla legitimnost nije prava znanost, ona pada na najniži stupanj—onaj ideologije ili oruđa moći...'.<sup>28</sup> Moran u predgovoru knjizi *Interdisciplinarnost* kaže: 'Ne možemo razumjeti interdisciplinarnost prije nego što preispitamo postojeće discipline'.<sup>29</sup> Pa i kad ih preispitamo, interdisciplinarnost često ostaje na pobrojavanju značajki pojedinih disciplina. Tu se nalazi najveća poteškoća. Prije ili kasnije jedna od disciplina prevlada, nameće svoje zakonitosti,

23 'Napraviti kratki film postao je sinonim za pokušavanje nemogućeg': Tom Milne: *Godard on Godard*, New York, London: Da Capo Press, 1972., str. 112.

24 Youssef Ishaghpour, *Cinema: The Archeology of Film and the Memory of a Century*, Oxford: Berg, 2005., str. 53.

25 Iz intervjeta Gavina Smitha s Jean-Luc Godardom: *Jean-Luc Godard, Interviews*, ur. David Sterritt, University Press of Mississippi, 1998., str. 190-191.

26 Youssef Ishaghpour, *Le Cinéma*, Paris: Dominos, Flammarion, 2001., str. 81.

27 Iz intervjeta 'Public Relations' Benetta Simpsona s Nicolasom Bourriaudom, časopis *ArtForum*, 2001.

28 Lyotard u *Postmodernom stanju* govori o prići kao vrijednosti znanja. Legitimnost opisuje kao 'proces kojim je "zakonodavac" koji se bavi znanstvenim diskursom ovlašten propisivati uvjete (općenito se radi o uvjetima unutarnje konzistentnosti i eksperimentalne povjerljivosti) kako bi neki iskaz postao dijelom ovog diskursa i kako bi ga znanstvena zajednica mogla uzeti u obzir', 2005., str. 20.

29 Joe Moran, *Interdisciplinarity*, Routledge: London, New York, 2002.



Peter Greenaway



Kim Ki-duk

Peter Greenaway: *Tijelo kao knjiga* (The Pillow Book, 1996)Kim Ki-duk: *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* (Bom, Yeoreum, Gaeul, Gyeowool, Geurigo Bom, 2003.)

ili pak manjka bilo kakva spona povezivanja uopće. Interdisciplinarni studiji, piše Barthes, 'ne konfrontiraju samo već konstituirane discipline... nije dovoljno uzeti 'subjekt' (temu) i složiti dvije ili tri znanosti oko nje. Interdisciplinarni studiji sastoje se od stvaranja novog objekta koji ne pripada nikome'. A tekst bi, prema njegovu mišljenju, mogao biti jedan od takvih objekata.<sup>30</sup> Plodno područje interdisciplinarnosti koje priznaju strukturalisti jest naratologija. U narativnom filmu jedinstven je normativni jezik naracije. No, jezik kao univerzalan ključ u filmu donosi pristrasno čitanje, koje filmske umjetnike, poput Godarda, navodi na izjave da su filmovi u načelu loši zato što su knjige snimanja uglavnom pisane, a ne utjelovljene slikama.<sup>31</sup> Boris Eichenbaum uime ruskih formalista zaključuje kako predmet literarnih studija nije literatura nego literarnost.<sup>32</sup> Slično tome, predmet eseizma – budući da su discipline nezaobilazne – ne bi se trebao sastojati od suštog nabranjanja, nego traganja za interakcijom disciplinarnih elemenata. Privola disciplina na suradnju početna je faza nastanka eseja. Posljednja faza odnosi se na krajnju fazu, odnosno na kontekste interpretacije eseja.

#### SLIKOVNI DUCTUS

Ductus je glavni element pisanja, kaže Barthes. Ductus je pismo u postupku nastanka, nedavno otkriće u kojem je pismo kao proizvod manje zanimljivo od pisma kao proizvodnje.<sup>33</sup> On nije oblik, on je

<sup>30</sup> Isto, str. 85.

<sup>31</sup> Iz intervjuja Annette Innsdorf s Jean-Lucem Godardom: 'A New Direction for the New Wave's Jean-Luc Godard', u *Jean-Luc Godard Interviews*, ur. David Sterritt, University Press of Mississippi, 1980., str. 88.

<sup>32</sup> Moran, str. 87.

<sup>33</sup> Roland Barthes, *Užitak u tekstu / Varijacije u pismu*, Zagreb: Meandar, 2004., str. 72.

pokret, redoslijed (vremenitost, trenutak nastanka), kod. U ductusu progovara ljudski pokret u svojoj antropološkoj širini, u njemu slovo pokazuje manualnu, zanatsku, operativnu i tjelesnu prirodu. Ako je odnos prema pismu odnos prema tijelu, može li se reći da je ductus, općenito, glavni element izraza, pa i onoga filmskoga? Rukopis je zato, a time i esej kojem prethodi pismo, trag percepcije, poimanja, asocijacija, pamćenja i na kraju naslade i čitanja. Od pisane riječi, a time i esaja, može se doći do ruke, mišića, krvi, nagona, kulture, tijela, naslade. Čitanje je paničan čin, kaže Barthes. Čitanju je jedina sigurna definicija da se nigdje ne zaustavlja.<sup>34</sup> Peter Greenaway u filmu *Tijelo kao knjiga* (The Pillow Book, 1996.) kaligrafijom ispisuje tijela kako bi tematizirao dvije pouzdane stvari: puteni i literarni užitak koji se na kraju stapaju u jedno. U filmu *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* (2003.) redatelj Kim Ki-duk-a, preobražaj glavnog lika progresijom u redovnika, u ubojicu, zatim u iskulpljenika za učinjeni zločin, počinje ispisivanjem pokajničke molitve na drvenom podu, najprije šilom (ruka koja upire), zatim repom žive mačke (ruka koja miluje). Njegov ritual ispisivanja čekaju dvojica policajaca kako bi ga nakon toga priveli zakonu.

Praksa čitanja mijenjala se tijekom vremena. Barthes čitanje naglas naziva minulom erotikom. Kako ističe, pisanje i čitanje danas su skrivene prakse. No, audiovizualni esej, višestrukim prepletom slike i zvuka, za razliku od konvencionalnog, narativnog filma, upravo potiče praksu čitanja. Potraga za mogućim slikovnim ductusom dovodi nas do Barthesova pitanja: 'Zašto za svaki predmet ne bi postojala neka vrsta nove znanosti? Jedna *mathesis singularis* (a ne više *universalis*)?'<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Isto, str. 72-73.

<sup>35</sup> Roland Barthes, *Svijetla komora*, Zagreb: Antibarbarus, 2003., str. 13-19.



Agnès Varda



Gilles Deleuze

Agnès Varda: *Skupljači i skupljačica* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000)

Agnès Varda u filmu *Skupljači i skupljačica* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000.), normativnost i regulativnost državnih tijela prelama preko glavnoga filmskog objekta – krumpira. Moderno se društvo potvrđuje kao disciplinsko u svim područjima ljudske djelatnosti. Agnès Varda u filmu subjektivno i dokumentarno svjedoči o tržištu krumppira koje određuje oblik, veličinu i boju prema kojoj to povrće zaslužuje potrošača ili ne. Pred kameru dovodi regulatore zakona: pravnike koji na mjestu događaja – u polju ili na cesti, govore uime institucije koju predstavljaju, čitaju ili recitiraju dio ustava, specifičan zakonski članak ili propis vezan za normativnost nekog proizvoda i njegovo moguće odstupanje, da bi nas obavijestili o pravilima o njegovoj eliminaciji i pravima mogućih korisnika. Agnès Varda tako, neprekidno prelazeći iz jurističkog u kolokvijalni iskaz urbanih i ruralnih građana države Francuske, upućuje na Foucaultov komplementarni prostor ili nediskurzivnu formaciju iskaza.

#### VRIJEME SLIKA

Deleuze se ubraja među rijetke filozofe koji su se bavili filmom. Budući da se bavio više idejama nego slikama, za razliku od ideje rizoma višestruko primjenjive na postupke eseizma, njegove knjige *Cinema I i II* predstavljaju sâm postupak eseizma, rekonstrukciju filma, nalik na one u Godardovim *Filmskim pričama*. Knjige *Cinema I i II* prema autorovom navodu nisu pisane kao povijest filma, nego kao klasifikacija slika i znakova, kao taksonomija ili prirodna povijest filma.

Deleuze se pišući *Cinema I i II* poziva na djelo Henrija Bergsona *Pamćenje i materija* (*Matière et mémoire*, 1896.). To Bergsonovo djelo o odnosu tijela i duha ne stavlja više kretanje u područje trajanja, nego s jedne strane postavlja apsolutni identitet kretanja-materije-slike, a s druge strane otkriva Vrijeme kao koegzistenciju svih razina trajanja (materija je samo na najnižem stupnju). Deleuze tako uzima za primjer Fellinijevu opasku u bergsonovskom duhu – ‘gdje mi svi živimo istodobno u djetinjstvu, starosti i zrelosti’.<sup>36</sup> Deleuze se Bergsonovim razmišljanjem koristi kao analogijom u kojoj film uzima statične snimke i daje im ‘lažan’ pokret, da bi pokazao kako mozak suvremenog čovjeka fragmentira stvarnost u komadiće i može jedino tako pojmiti spacializirani i lažni iskaz stvarnosti. *Pamćenje i materija* predstavlja savez između čistog spiritualizma i radikalnog materijalizma, što se očituje u Deleuzovu primjeru Dreyerova filma *Riječ* (*Ordet*, 1955.), kao dubokom odnosu između egzaktne nauke i intuitivne religije, odnosno kao – prema Dreyerovim riječima – potrebom za dubinom, trećom dimenzijom do koje se dolazi proizvodnjom ravnih slika koje nas dovode u izravan odnos s četvrtom i petom dimenzijom – Vremenom i Duhom.<sup>37</sup>

Deleuze smatra kako filmska teorija ne obuhvaća dovoljno klasifikacija slika i znakova, kao taksonomija ili prirodna povijest filma.

<sup>36</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972.-1990.*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2003., str. 69.

<sup>37</sup> Isto, str. 70.



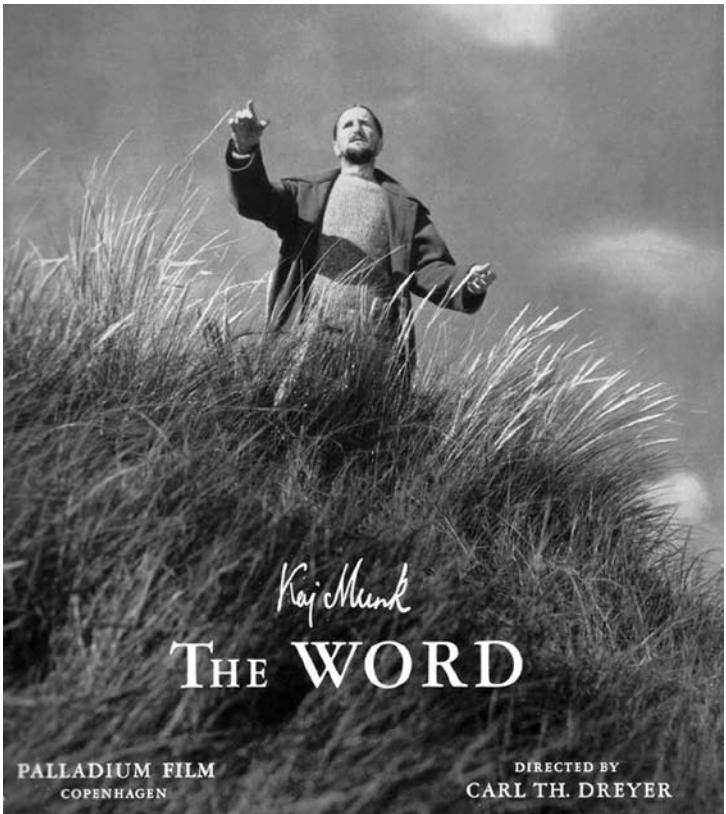
Carl Theodor Dreyer



Orson Welles



Friedrich Nietzsche



Carl Dreyer: *Riječ* (*Ordet*, 1928)

sifikaciju tipova slika i njima odgovarajućih znakova te kako glavni žanrovi poput vesterna, krimića, povijesnih filmova, komedija i sličnoga ne govore dovoljno o vrstama slika i njihovim intrinzičnim svojstvima. Različite vrste snimki (krupni i srednji plan, total), Deleuze pokušava pojmovno ponovno reorganizirati ne bi li tako istaknuo druge jednako vrijedne čimbenike razmatranja filma, kao što su osvjetljenje, zvuk ili vrijeme. *Cinema I* bavi se zato kretanjem-slikom kojoj Deleuze vremenski pripisuje estetiku filma prije Drugoga svjetskog rata, a *Cinema II* bavi se vremenskom slikom i estetikom nakon toga rata. Vrijeme i sliku određuju sljedeće značajke: vizualna slika postaje arheološka, stratiografska, tektonska. Za Deleuze ona počinje s talijanskim neorealizmom i svojstveno joj je pet karakteristika: disperzivna situacija, namjerno slabe veze, forma putovanja, svjesnost klišeja i neodobravanje zapleta.



Orson Welles: *F for Fak* (1974)



Kao izravnoga tvorca vremena-slike koja nije jednostavno izvedena iz kretanja, Deleuze ističe Orsona Wellesa. Za primjer uzima njegov *F for Fak* (1974.), jedan od najjačih primjera filmskog eseizma. Slijedeći Deleuzove značajke modernog filma, filmskom eseju bi se mogla pripisati obilježja vremena-slike. Naime, moderan se film, prema Deleuzeovu mišljenju, razlikuje od klasičnoga prema nekoliko značajki: u klasičnom filmu postoje ljudi, u modernome ljudi nedostaju. U modernom se filmu privatna stvar stapa s društvenom i političkom, a u klasičnom je uvijek postojala granica između političkoga i privatnoga.<sup>38</sup> Moderan film nameće kolaps senzorno-motorne scheme: čin govora nije više ubaćen u vezu akcije i reakcije i ne potiče više mrežu interakcija. Okreće se prema sebi: nije više ovisan o nečemu što je dio vizualne slike – preuzima filmsku autonomiju i film doista postaje potpuno odvojena zvučna slika.<sup>39</sup> Deleuze u Wellesu prepoznaje nietzscheansku kritiku istine: istinit svijet ne postoji, a i da postoji bio bi nedostizan, nemoguće bi ga bilo opisati, a kad bi ga i bilo moguće opisati bio bi beskoristan, suvišan. Welles se, piše dalje Deleuze, u Nietzscheovoj maniri, stalno borio protiv sustava presude te je u svojim filmovima htio pokazati kako 'nema veće vrijednosti od samog života, život se ne može suditi niti pravdati, on je nevin i posjeduje 'nevinost postajanja' ponad dobra i zla...'.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 2 / The Time Image*, London, New York: Continuum, 2005., str. 208.

<sup>39</sup> Isto, str. 233.

<sup>40</sup> Isto, str. 133.



Chris Marker



Jan Luc Godard



Derek Jarman

Chris Marker:  
*Bez sunca (Sans Soleil, 1982)*Derek Jarman:  
*The Last of England* (1987)

### NELINEARNA FORMA ESEJA

Dokumentarni pristup jedna je od glavnih značajki filmskog eseja, bilo da se autor koristi arhivskim snimkama ili vlastitim, za njih je karakteristična autorefleksivna nadogradnja glasom. Godard i Marker autori su koji su se obilno služili različitim oblicima dokumenata referirajući se na ključne povijesne događaje. Tako se Godard u *Karabinjeraima* (*Les Carabiniers*, 1963.) za sadržaj pisama koje s bojišnice kući šalju vojnici Uliks i Michelangelo, koristi pismima pravih sovjetskih vojnika pod opsadom u Staljinogradu tijekom Drugoga svjetskog rata, pismom Napoleonova husara u Himmlerovim pismima njegovim postrojbama. U filmu *Ovdje i drugdje (Ici et Ailleurs, 1976.)* Godard jukstaponira fragmente televizijskih snimki, literature i fotografija. Koristi se usporedno igranim snimkama pasivne francuske obitelji ispred tv-prijamnika i dokumentarnim snimkama palestinskih boraca za samostalnost, propitujući tako povezanost između političke misli i strukture fikcije. Kod narativnog filma za vremensku je formu karakteristična linearna organizacija događaja. Kod esejičkog izlaganja, u primjeru Markerova filma *Bez sunca (Sans Soleil, 1982.)*, događaji nisu podređeni linearnoj naraciji, nego su poredani tako da se čini kao da ne slijede ni jednu izvansko uzročno-linearnu logiku. Markerova priča tu nije ni teleološka ni kontinuirana. Priča je to o kretanju u prostoru i propitivanju vremena, rastočena u skupove naracija koji oblikuju slagalicu, a povezuje ih tekstu-alna naracija s glasom naratorice u pozadini koja čita fragmente pisma nevidljivog putnika. Osim što se bavi političkom i kolektivnom memorijom, tu se filmski eseji izričito bavi samom problematikom zaborava koja stvara alternativne oblike povijesnoga i političkoga diskursa. Markerova priča ilustrira simultanost i različitost afričkoga, europskoga i azijskoga vremena. *Bez sunca* je istodobno refleksija o slici. Slika je sama suština toga filma. Marker fotografije zadržava jednu dvadesetpetinku sekunde, koliko je realno trajanje jedne sličice u minutu filma, a cijeli film predstavlja svojevrsnu Markerovu vizualnu i tekstualnu autobiografiju.

### ARHIV, DOKUMENT, DISKURZIVNOST KAO POSTUPAK ESEJIZMA

Stvaranje arhiva jedna je od polazišnih prepostavki stvaranja eseja. Ne samo fizičkog arhiva sazdanog od slika, nego i onog što Jarman u filmu *The Last of England* (1987.) zove zatočenim sjećanjem (*imprisoned memories*). Preostaje pitanje kako uboličiti arhiv, dokument i neizbjegnu poveznici dodatno osmišljene originalne redateljske intervencije. J.P. Gorin, bliski suradnik Godarda, ističe kako je Godard često zazirao od ultimativnog zaključivanja svojih filmova, te je umjesto represivnog 'zato' više volio zaključivati Deleuzovski rizomatično, specifično godarovskim euforičnim veznikom 'i...i...i...'.<sup>41</sup> Derek Jarman u filmu *The Last of England* koristi se dezorganizacijom kao primarnim načelom

41 Kent Jones: 'Letter to Jean-Pierre and Jean-Luc', u knjižici uz DVD izdanje J.L. Godardova filma *Sve je u redu (Tout va bien, 1972.)*, The Criterion Collection, 2005., str.

14. Takoder, Deleuze (2003., str. 64-69), zaključuje kako Godard nije dijalektičar. Sva je njegova misao zasnovana na vezniku 'i'. 'I' je raznolikost, mnogostrukost. 'I' izbjegava dijalektičku shemu, kao i Godardov izbor svega djeljivog s dva: jutro i večer, sjever i jug, slike i zvukovi. Na to upućuju i naslovi njegovih filmova: *Ovdje i drugdje (Ici et ailleurs)*, *Šest puta dva (Six fois deux)*, *Broj dva (Numéro deux)*, *Jedan plus jedan (One plus one)* i drugi. Monogostrukturi veznika 'i' Deleuze nalazi važnim, tim više što je sva naša misao zasnovana na glagolu 'biti', odnosno 'jest'. A upravo je filozofija opterećena rasudivanjem atribucijom, pa uzima za primjer rečenicu: 'Nebo je plavo'. T' omogućuje vidljivost granica, a to znači učiniti nevidljivo vidljivim. Odnosno, zuzimati se za makropolitiku granica, nasuprot makropolitike velikih skupova i cjelina.



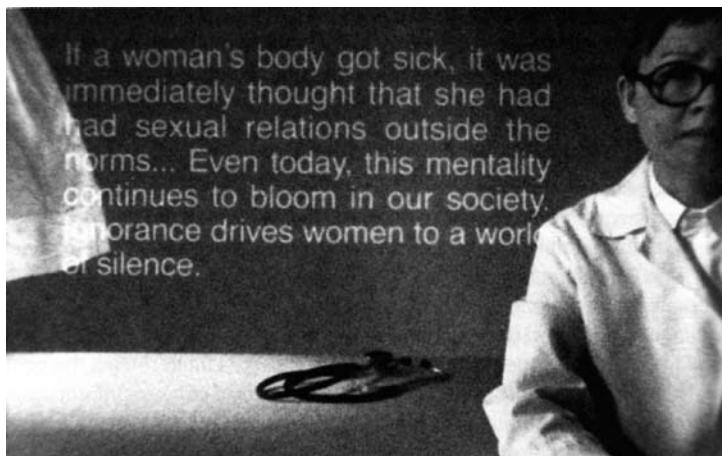
Trinh T. Minh-ha

Chris Marker: *I kipovi također umiru (Les statues meurent aussi, 1950)*

organizacije svojeg filma. Taj brikolaž različitog materijala sazdan je od fantazmagorične kolekcije kućnih videosnimki, specijalno za film režiranih scena, aluzija na povijest umjetnosti, književnost i povijest do aktualnih događaja (Falklandski rat, godine 1982.), satiričkog portreta premjerke Margaret Thatcher i kraljevske obitelji te apokaliptičnog viđenja budućnosti.

Spomenimo još i Markerov film *I kipovi također umiru (Les statues meurent aussi, 1950.)* kao još jedan primjer filmskog eseizma, izrazito političkog naboja, kojemu bi se mogao pripisati uspješan pokušaj distorzije klasifikacije kakav je Foucault naslućivao pišući *Riječi i stvari*, inače djelu nesuđenog naziva *Proza svijeta*.<sup>42</sup> *I kipovi također umiru* eseј je o afričkoj umjetnosti, izričita optužba kolonizacije i zahtjev za rasnu ravnopravnost. Marker dekadenciju afričke umjetnosti u dodiru sa zapadnom umjetnosti i instrumentalizacijom afričkog tijela u zapadnoj kulturi, pokazuje kao posljedicu onoga što Foucault naziva

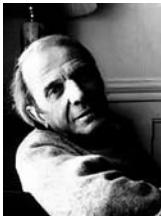
<sup>42</sup> Foucault je na početku smatrao da bi mu se djelo *Riječi i stvari* trebalo zвати *Proza svijeta*, ali je odustao nakon što se o M. Merleau-Pontyu spremao zbornik istoimenog naslova.

Trinh T. Minh-ha: *Prezime Viet, Ime Nam (Surname Viet Given name Nam, 1989)*

protuznanost, naslijede etnologije koje rastvara čovjeka.<sup>43</sup> Tu Marker-ovu subverzivnu kritiku dugo neproblematizirane konzumacije kulture i egzoročnog 'drugoga', francuski je Državni centar za kinematografiju držao pod cenzurom sve do godine 1963.

Slično Markerovim filmskim esejima, u pojedinim filmovima postupa Trinh T. Minh-ha. Ta vijetnamsko-američka redateljica, književnica i skladateljica, u filmu *Prezime Viet, Ime Nam (Surname Viet Given name Nam, 1989.)* razmatra ulogu žene u vijetnamskoj povijesti i u suvremenom Vijetnamu. Njezini su filmovi produžetak problematike koja ju zaokuplja, a to je pitanje drugosti u poslijekolonijalnom okruženju. Koristeći se etnografijom, dokumentarnom filmskom praksom, prirodnom reprezentacijom u medijskom diskursu, suštinom revolucije, društvenim promjenama u odnosu na mit i povijest, patrijarhatom i konstrukcijom roda kroz svjedočenje žena koje žive u Sjevernom i Južnom Vijetnamu te u SAD-u, Trinh T. Minh-ha istražuje nemogućnost prevodenja. Bavi se temama dislokacije i progonstva te kritikom tradicionalnog društva i života nakon Vijetnamskog rata. Njezin prvi film *Reassemblage* (1982.) kompleksna je vizualna studija žena u ruralnom Senegalu. Senegalske su žene u njezinu filmu fokus, ali ne i objekt filma. Minh-ha u filmu *Goli prostori: življenje je kružno (Naked Spaces: Living is round, 1985.)* istražuje ritam i ritualni život u okruženju šest afričkih država (Mauritanija, Mali, Burkina Faso, Benin, Senegal

<sup>43</sup> Foucault (2002., str. 402): 'Isto tako kao što se psihanaliza smješta u dimenziju nesvjesnoga... etnologija se smješta u dimenziju historičnosti: "...etnologija u kulturama prije izučava (sustavnim odabirom i nedostatkom dokumenata istodobno) invarijantne strukture nego slijed događaja. Ona zaustavlja dugačak 'kronološki' diskurs kojim unutar nje same pokušavamo promišljati našu kulturu kako bismo pokazali sinkronijske korelacije u drugim oblicima kulture'. Drugim riječima, Foucault (2003., str. 67) želi reći kako 'Svatko zna da je etnologija rođena iz kolonizacije (što ne znači da je imperijalistička znanost...)'.



Gilles Deleuze



Felix Guattari



Edgar Morin



René Descartes

i Togo). Nelinearna struktura filma *Goli prostora* izaziva tradicionalan pristup etnografskom filmu, razbija reprezentaciju kulture Trećeg svijeta kao konstrukciju ruralne kulture i primitivizma. *Goli prostori* preispituju vezu rituala i rada, doma i svijeta, u kojem se Min-ha odnosi prema ritmu kao prema posredniku odnosa između ljudi, stvari i događaja. Za objašnjenje *Goli prostora* Min-ha se koristi Deleuzovom i Guattarijevom opaskom kako je 'mjera dogmatična, a ritam kritičan'. 'Ritam je u radu, u dnevnim aktivnostima, u ljudskim interakcijama', kaže Min-ha. 'U Africi su geste rada i radni pokreti uvijek ritmični' i za nju je prošireni pojам ritma nešto što se mijenja iz jednog filma u drugi.<sup>44</sup>

#### RIZOMATIČNOST ESEJIZMA

Struktura dosad spomenute nelinearnosti i necentrične ritmičnosti u eseju nalik je na predodžbu Deleuzove i Guattarijeve ideje rizoma. Oni ga rabe kako bi opisali teoriju i istraživanje koje dopušta mnoštvo, nehijerarhijske ulazne i izlazne točke u reprezentaciji podataka i interpretaciji. Rizom je suprotstavljen stablolikoj koncepciji znanja koja djeluje u dualističkim kategorijama binarnih izbora, jer djeluje s horizontalnim i transversalnim vezama, dok stabloliki model djeluje s vertikalnim i linearним vezama.

Deleuze sugerira kako film ide ukorak s filozofijom, odnosno kako je istovjetan s poviješću filozofije. Morin opisuje filozofiju kakvu je poznajemo s ishodištem u europskom krugu, petrificiranu na zasadima Descartesa kao jednoga od osnivača znanstvene metode: 'Filozofija je u cjelini kao drvo čiji su korijeni metafizika, čije je deblo fizika, a čije su grane (koje izlaze iz debla) druge znanosti'.<sup>45</sup> Deleuze smatra kako su drvoliki sustavi hijerarhijski sustavi koji obuhvaćaju centrične sustave i hijerarhijske strukture.<sup>46</sup> To je razlog zašto Deleuze *Cinemom I i II*, ne predlaže filozofiju filma, nego pokušaj taksonomije. Kao što i cjelokupno djelo *Tisuću platformi* (*Mille plateaux*, 1980.) napisano u suradnji s Felixom Guattarijem, Deleuze piše baveći se suštim koncepcijama, ne organizirajući knjigu u poglavljia, nego u platforme. Platformom pritom nazivaju mnogostruktost povezana s drugima pomoću površnih podzemnih grančica s namjerom da stvore i održe rizom. Pisanje im pritom, ističu autori, nema ni objekta ni subjekta te nema ništa s označavanjem nego s mjeranjem i kartografiranjem.<sup>47</sup> Jer, konvencio-

nalno sazdana knjiga, prema uzoru na drvo, kulturološki je neizbjježno kopija: kopija same sebe, kopija prijašnje knjige istog autora, kopija drugih knjiga. Dugo tijekom povijesti 'država je bila model za knjigu i misao: logosa, filozofa-kralja, transcedencije ideje, interiornosti koncepta, republike duha, suda razuma, funkcioniranja misli, zakonodavca i podanika'.<sup>48</sup>

Nasuprot drvetu, rizom nije objekt reprodukcije, ni eksterne reprodukcije kao slike drveta, ni interne reprodukcije kao strukture drveta. Rizom je antigenealogija. To je kratko pamćenje, ili antimemorijska. Rizom je acentrični sustav, nehijerarhijski i neoznačiteljski, bez generala, bez organizacijske memorije. Stvoren je od platformi koje se razvijaju zaobilazeći orientaciju ka kulminacijskoj točki ili prema izvanjskoj definiranosti. Rizomatičnost često nalazi ilustraciju u Godardovim i Markerovim filmovima. Rizomatično pismo teče od naizmjeničnog ispisivanja redova različitih platformi prema načelu deset redova tu, pet redova tamo, baš kao što i Godard u filmu *Ovdje i drugdje* luta mislima baveći se naizmjence dokumentarnim snimkama iz Palestine i režiranim snimkama fiktivne francuske obitelji. Deleuze tako u Godardovu baratanju slikama ne vidi asocijaciju kao glavnu operaciju, nego kao diferencijaciju. Godard, naime, na jednu zadalu sliku odabire drugu koja potiče međuprostor između njih dviju, kao što matematičari primjenjuju postupak u kojem se na jedan potencijal odabire drugi.<sup>49</sup> Takvo bilježenje (u slučaju filma montiranje snimki) Deleuze i Guattari nazivaju nomadskim, a ono što nam upravo treba, smatraju oni, jest nomadologija kao suprotnost povijesti.<sup>50</sup> Deleuze kao kartograf umjetnosti, zaključuje Anne Sauvagnargues, zajedno s Guattarijem borbu protiv interpretacije, započetu još zajedničkim djelom *Anti-Edip* (*L'Anti-Œdipe*, 1972.), pretvara s *Tisuću platformi* gotovo u naputak književnosti: 'Eksperimentirajte, nikad ne interpretirajte!'.<sup>51</sup> Njegov naputak podsjeća na razmišljanje Susan Sontag o interpretaciji. Ona u eseju 'Protiv interpretacije' iz godine 1964., piše o kritici književne i filmske interpretacije kao razumske osvete umjetnosti. Susan Sontag o interpretaciji ne razmišlja u nietzscheanskom najširem smislu, gdje ne postoje činjenice već samo interpretacije, nego interpretaciju vidi kao svjestan čin uma koji ilustrira određeni kod, određena 'pravila' interpretacije, što poistovjećuje zadatku interpretacije sa zadatkom prevođenja. Susan Sontag u spomenutom tekstu navodi kako bi tumačenje umjetnosti trebalo imati za svrhu proizvodnju umjetnosti te

<sup>48</sup> Isto, str. 32-36.

<sup>49</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 2 / The Time Image*, str. 205.

<sup>50</sup> Gilles Deleuze / Felix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, 1980., str. 34.

<sup>51</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze et L'Art*, Paris: Press Universitaires de France, 2005., str. 14

<sup>44</sup> Trinh T. Minh-ha, *Cinema Interval*, New York/London: Routledge, 1999., str. 14.

<sup>45</sup> Moran, str. 8.

<sup>46</sup> Gilles Deleuze / Felix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980., str. 25.

<sup>47</sup> Isto, str. 11.



Octave Mirbeau



Jan Luc Godard



Louis Pierre Althusser

Jean-Luc Godard: *Vedro znanje* (*Le gai savoir*, 1968)

kako bi funkcija kritike trebala pokazati: *kakvo je ono što jest*, čak i to da *jest ono što jest*, prije negoli kirurškim okom kritičara pokazati *što to znači*. Autorica zaključuje esej izjavom kako 'umjesto hermeneutike trebamo erotiku umjetnosti', izazivajući nas zapravo na nove zamke interpretacije.<sup>52</sup>

#### SVRHA ESEJA

'Mačke u životu imaju drugačije ideje nego psi, istaknuo je jedanput svima nam poznato Octave Mirbeau. Ipak, ti psi i mačke tako različitim čudi i navika podijelili su ljudstvo na dva klana, pa jedni često zaziru od drugih: na mačkoljupce (cynophiles) i psetoljupce (ailourophiles'). U vezi s tom usporednjom u odnosu prema djelu možemo se poslužiti Thibaudetovom izrekom da odabir ujedno stvara i 'kritiku vlasnika'.<sup>53</sup> Važnost odabira možemo istaknuti tim više što autor može nestati, ali djelo progovara o svojem autoru. Tako Barthes, u svojstvu spisatelja, progovara: 'Tekst me izabire'<sup>54</sup>, a Jean-Luc Godard kao redatelj kaže: 'Teško je biti neuvjetovan filmovima koje smo napravili'.<sup>55</sup> Godard također priznaje da je jedanput bio osupnut Picassoovom izjavom da on

'voli slikati sve dok ga slika ne odbije'.<sup>56</sup>

Godard se nakon uspjeha filma *Do posljednjeg daha* (*A bout de soufflé*, 1959.), s filmom *Vedro znanje* (*Le gai savoir*, 1968.), čiji je naslov posveta Nietzscheu, odlučuje na dramatičan raskid sa sustavom filmske produkcije i distribucije, kojem se nakon toga nikad neće vratiti u prvotnom obliku koji mu je donio slavu. Godard u *Vedrom znanju* preispituje važnost jezika. Film je snimljen uoči francuskih studentskih nemira 1968., a montiran nakon tih događaja. Radnja je zamišljena kao sučeljavanje televizijske publike s djecom revolucije–studentima Émilom Rousseauom i Patricijom Lumbaba–u televizijskom studiju tijekom sedam noći, u vezi s njihovim trogodišnjim planom provedbe novog režima. Oboje, kao predstavnici Prvog i Trećeg svijeta, daju kritiku sveučilišta, a time i političkog sustava koji ga uvjetuje. No, *Vedro znanje* ipak najradikalnije kritizira samo usvajanje znanja. Rousseau i Lumbaba prvu godinu plana temelje na ideji prikupljanja zvukova i slika, drugu na kritici istih zvukova i slika, na njihovu reduciranjem i dekomponiraju, a treću na izgradnji alternativnih tekstualnih paradigmi. Film *Vedro znanje*, kao televizijska narudžba i koprodukcija, nikad nije bio emitiran na francuskoj televiziji. Taj je pothvat Godardova epistemološkog resetiranja važan za promišljanje filma s kraja šezdesetih, baš kao što su to za humanističke znanosti važna djela poput Althusserova *Za Marxa* (1965.), Foucaultove *Arheologije znanja* (1969.), ili Derridine *Gramatologije* (1967). Kao antikartezijanski projekt s dubokom sumnjom u objektivno znanje, ideja *Vedroga znanja* bliska je Foucaultovim idejama. *Rijećima i stvarima* (1966.) Foucault baca sjenu na modernistički pojma humanizma. Podnaslov knjige

52 Susan Sontag, 'Against Interpretation', u *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador, 2001., str. 3-14.

53 S. C. Mauroux iz predgovora: Jacques Réda, Jacques Berchtold, Jean-Carlo Flückiger, *Chiens & chats littéraires chez Cingria, Rousseau et Cendras*, Geneve: La Dogana, 2002., str. 7-8.

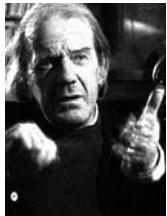
54 Barthes, 2004., str. 16.

55 Penelope Gilliat: 'The Urgent Whisper', u *Jean-Luc Godard, Interviews*, ur. David Sterritt, University Press of Mississippi, 1976., str. 79.

56 Gavin Smith: 'Jean-Luc Godard', u *Jean-Luc Godard, Interviews*, ur. David Sterritt, University Press of Mississippi, 1996., str. 179.



Michel Foucault



Gilles Deleuze



Paul Cézanne



Susan Sontag



Annie Leibovitz

*Arheologija humanističkih znanosti* za njega znači rekonstrukciju uvjeta konstitucije znanja. Znanje s osamnaestim stoljećem, s usponom znanosti, odnosno dolaskom čovjeka kao mjere svih stvari, rezultiralo je antropocentrizmom – čovjekom kao subjektom i objektom spoznaje. Znanje tako ne predstavlja više oslobođenje, nego način nadzora, regulacije i discipline. Klasično poimanje znanosti tako kroz dotadašnje oblike znanja o bogatstvu, univerzalnoj gramatici i prirodnjoj povijesti uz pomoć pojmove poput methesis, taksinomije i geneze, u 18. stoljeću prerastaju u poznatu nam ekonomiju, filologiju i biologiju. Jezik s klasicizmom prestaje biti apsolutno siguran i transparentan znak stvari. Prvotni se tekst briše, ostaje jedino reprezentacija koja se iskazuje kao diskurs.<sup>57</sup>

Foucaulta tako, piše Deleuze, zanimaju uvjeti. On se ne bavi povješću mentaliteta, ponašanja ili povješću institucija, nego 'uvjetima u kojima one integriraju diferencijalne odnose sila na horizontu društvenog polja'. Foucault se također ne bavi povješću subjekta, nego procesom subjektivacije kao odnosa prema sebi koji se neprekidno gradi. Jednostavnije rečeno, Foucault se pita: 'Što znači misliti?'.<sup>58</sup> U rekonstrukciji znanja zvukom i slikom, Rousseau i Lumbaba se u spomenutom Godardovu filmu simbolički i skustveno vraćaju nuli. No, pravidno novo je uvijek utjelovljeno u starom. Čak se i revolucije katkad 'legitimiraju pozivajući se na prošlost: kršćanstvo na proroke, Francuska revolucija na Rimsku republiku'.<sup>59</sup> U *Riječima i stvarima* Foucault piše: 'U jednoj kulturi i u jednom određenom trenutku uvijek postoji samo jedna epistema koja definira uvjete mogućnosti svakog znanja'.<sup>60</sup> Godard se tako u filmovima bavi upravo odnosima moći, mikrofizikom moći koja djeluje kapilarno i posvuda proizvodi norme i normalizacije. Foucault smatra da je moć posvuda, ne zbog toga što sve zahvaća, nego zato što odasvud dolazi,<sup>61</sup> zato je svakim novim Godardovim filmom eseistički potrebno ponovno preispitati uvriježene postavke: kako muškarac može oslobođiti ženu (*Živjeti svoj život*), kako Zapadnjak može pomoći Aziju (*Vietnam*), kako naći opravdanje za 'dobar rat' (*Karabinjeri*), kako snimiti jednostavan film o komplikiranim idejama poput ljubavi i vijernosti (*Prezir*), kako živjeti s nasiljem (*Notre Musique*), kako se odnositi prema hegemoniji (*Pohvala ljubavi*).

57 Foucault, 2002., str. 97.

58 Gilles Deleuze, *Foucault*, Sremski Karlovci, 1989., str. 120.

59 Kaja Silverman i Harun Farocki, *Speaking about Godard*, New York: New York University Press, 1998., str. 119.

60 Foucault, 2002., str. 187.

61 Michel Foucault: *Znanje i moć*, 1994., str. 179.

## VIDJETI–MISLITI

Foucault u *Diskursu u jeziku* (*L'ordre et discourse*, 1971.) govori o divljoj eksteriornosti kao primjeru distorzije klasifikacije. Uzima za primjer Mendela, jer on konstituira biološke predmete, pojmove i metode nespjive s biologijom njegova doba, kako bi dokazao da zapravo i nema divljeg iskustva. Nema ga zato što svako iskustvo već pretpostavlja ponovljenu matricu relacije znanja i odnosa moći. No, čak i u znanosti, upravo divlje pojedinačnosti potisnute su izvan znanja i moći na 'margine', tako da ih znanost ne može prepoznati. Mišljenje se također nalazi u tom procjepu. Mišljenje je gledanje i govorenje. Događa se u međuprostoru, u umetku ili disjunkciji gledanja i govorenja.<sup>62</sup> Može se reći da se filmski esej sastoji od čudesnog Foucaultova prepletanja dvaju slojeva – govoriti i istodobno pokazati. Redatelj filma u neprestanom je iskušenju izgovoriti i prisegnuti poznatom Cezanneovom izjavom iz pisma Emileu Bernardu, u svojstvu stvaraoca koji 'duguje istinu'. Cezanne si u tom slučaju daje paradoksalan teret neverbalnog izricanja slijekstvom.<sup>63</sup> Kao i Cezanne, filmski se esejist također bavi razlikom između piktoralnosti i literarnosti, igra se višesmislenošću i u krajnjem slučaju obrane pribjegava pisanju jezikom koji pobija ono što očito pokazuje.

Barthes u *Svjetloj komori* govori o *studiumu* kao o sklonosti prema nekome, nekoj vrsti općenitog uloga, svakako pojmljivog, ali bez osobitog žara i nasuprot tome o *punctumu*, kao značajki snimke koja dolazi iz prizora kao strelica i probada, u slučaju koji nas se tiče, pa nas 'tuče i udara'.<sup>64</sup> Dobar vizualni esejizam prepun je pomno odabranih *punctuma*. U suprotnome, slike bez težine distorzije klasifikacije plutaju u bezličnom svijetu Barthesove inflacije naplavina slika.<sup>65</sup> Susan Sontag i Annie Leibovitz zajedno su tragale za *punctumom*. Dijalog su vodile dijeljenjem prizora. *Beauty book* je knjiga fotografija koja se, prema zamisli Sontagove, trebala sastojati od zajedničke liste prizora uskladenih zajedničkim očištem, poput onih, primjerice doživljenih u muzejima diljem svijeta koje su zajedno posjetile, a u kojima bi Susan Sontag obraćala pozornost Annie Leibovitz na neke od izložaka, inzistirajući da stane točno na isto mjesto na kojem je ona bila – ni malo uljevo, ni malo udesno, kako bi i ona sudjelovala u istom prizoru.<sup>66</sup>

Kad se Alain Resnais u filmu *Noć i magla* (*Nuit et bruillard*, 1955.)

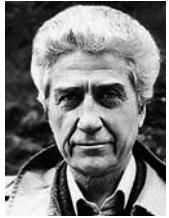
62 Deleuze, 1989., str. 120-121.

63 Jacques Derrida, *Istina o slijekstvu*, Sarajevo: Svjetlost, 1978., str. 6.

64 Barthes, 2003., str. 42.

65 Barthes (2003., str. 22), u *Svjetloj komori* piše: 'Snimke vidim posvuda, kao svatko od nas u današnje doba; one iz svijeta dolaze k meni, a da ih ne tražim; to su samo "slike", način na koji se pojavljuju jest naplavina (ili ottoplavlja)'.

66 Iz autobiografskog teksta Annie Leibovitz zasnovanom na razgovoru sa Sharon Delano, u *Annie Leibovitz, Photographer's Life, 1990-2005.*, London: Random House, 2006.



Alain Resnais



Alain Resnais:  
*Noć i magla* (*Nuit et bruillard*, 1955)

bavi temom holokausta, pristupa joj na osobit način. Služi se dokumentarnim snimkama i postupcima koji upućuju na drugačiju historičnost grude. Još jedan film o holokaustu mogao bi nam, u podsvijesti, već sadržajem nametnuti predvidljivu dimenziju reakcije na prepoznatljive prizore i pitanja odgovornosti za zločine koji ostaju bez odgovora. Jer šok, smatra Susan Sontag, može postati navika, njegova oštrica može otupjeti. Samilost je nestabilan osjećaj, potrebno ju je prevesti u djelovanje ili će izbljedjeti, jer naše je suočeće objava naše nedužnosti koliko i naše nemoći.<sup>67</sup> Resnais zato koncentracijskim logorima pristupa drugačije – bavi se slikom i njezinim mjestom u našem pamćenju. Brojnost žrtava moguće je predočiti parcijalnim slikama mrtvih tijela. One pridonose našem općem iskustvu logora kao

mjesta na kojem se umire i predstavljaju činjenicu od koje se preživjeli pojedinac podsvjesno brani zaboravom. No, Resnais izmiče očekivanom scenarističkom postupku, čineći malu distorziju prioriteta prikazivanja. Resnais, naime, vodi gledatelja kamerom od mirnodopskog krajolika do mjesta smaknuća. On nas, uz dokumentarne snimke žrtava i počinitelja zločina, sučeljava također s individualnim tragovima postojanja koje je nasilno ostavila svaka jednika. U filmu tako prikazuje odijeljene hale prepune hrpa ljudske kose, naočala ili cipela, što žrtve povezuje s mirnodopskim životom i svakodnevnim zanimanjima, ali i morbidnošću novoga gospodarskog modela nacističke Njemačke u kojem se iste sirovine, poput ljudske kose, koriste za proizvodnju jeftinih tkanina, a ljudska koža kao papir. Moglo bi se reći da prizori (slike) tih ljudskih tragova imaju nešto od Barthesova *punctuma*, budući da nam se parcijalno i sustavno uništavanje pojedinceve tjelesnosti i duhovnos-

67 Susan Sontag, *Prizori tugeg stradanja*, Zagreb: Algoritam, 2005., str. 81.



Roland Barthes

ti, zbog vremenske dimenzije i osjećaja za trajanje, čini okrutnije nego što to čini pogled na beživotno tijelo pojedinca u cjelini. Tragovi patnje tu upućuju na neizvjesnost, neizbjegnost, agoniju očekivanja kraja. Tragovi patnje upućuju također na potrebu epistemološkog resetiranja epohe, posebice kad prepoznamo retoričnost hijerarhijskih zaposlenih u koncentracijskom logoru: ažurne nadzornice, distancirano medicinsko osoblje, više nacističke časnike čija je dužnost svakodnevnicu prikazati 'normalnom', pa do zapovjednika čija je krajnost nedodirljivost onoga tko ništa ne zna i samo obavlja svoj posao. Sve je to u hijerarhiji logora simbolički utjelovljeno u prostoru (ne)odgovornosti.

#### VIDJETI – REĆI

Deleuze također piše o Foucaultovoj disjunkciji viđenoga i rečenoga, posebice primjenjivo na film: 'Ono što vidimo nikada se ne temelji na onome što kažemo i obrnuto'.<sup>68</sup> Godard u filmu *Banda svoje vrste* (*Bande à part*, 1964.), kad troje protagonisti plešu u baru prije pljačke, upozorava neočekivano na tokove njihovih misli. Postiže to neprestanim kidanjem zvučne i vizualne veze, glasovima u pozadini, ili flash-backovima, što je također karakteristika Deleuzeova viđenja filmova vremena-slike, a najbolje se to očituje u filmovima Strauba i Huillettove, Syberberga ili Durasove. Barthes u tekstu *Vizualizacija i jezik* piše kako riječ jezik često upotrabljavamo metaforički za sve vrste komunikacije, i što je još gore – za sve vrste izražavanja, pa tako na primjer kad govorimo o filmskom jeziku naznačujemo naposljetku termin filmski izraz.<sup>69</sup> Deleuze je također protiv primjene lingvistike na film, ali se i sam služi 'čitanjem' slike obrazlažući to Bazinovom usporedbom fotografije s kalupom i ukalupljanjem. Deleuze, suprotno tome, smatra da je suština filma potpuno mijenjanje, te da se u filmu mijenjaju glasovi, zvukovi, svjetlo, kretanja, te da im je zato – zbog sve većeg broja parametara i stvaranja divergentnih serija – potreban prelazak s vidljivosti na čitljivost. Slika je zato povezana s neovisnošću njihovih parametara i divergencijom serija.<sup>70</sup> Barthes već 1966. najavljuje eksploraciju jezika: 'Rečeno je i ponavlja se kako smo ušli u civilizaciju slike. Ali, zaboravljamo kako zapravo nema slike bez govora, bilo da je u obliku legende, komentara, potpisa, dijaloga, itd. Vjerujem kako je čovječanstvo do sada živjelo u pretpovijesti artikuliranog jezika i kako ulazimo u civilizaciju u kojoj će jezik biti istinski otkriven i eksploriran.'<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Deleuze, 1989., str. 70.

<sup>69</sup> Roland Barthes, 'Visualisation et language', u *Oeuvres completes II / Roland Barthes*, Paris: Seuil, 2002., str. 876-881.

<sup>70</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972.-1990.*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2003., str. 76.

<sup>71</sup> Roland Barthes, 'Visualisation et language', u *Oeuvres completes II / Roland Barthes*, Paris: Seuil, 2002., 881.

Filmski eseist, kao i fotograf, koristi se namjernim ili priželjkujem određene pogreške: dekadiranje, nejasnoću, poremećaj perspektive. Barthes smatra kako fotografija ima moć preobraziti subjekt u objekt, pa čak – ako se tako može reći – u muzejski objekt.<sup>72</sup> Kad se radi o fotografiji, Barthes zaključuje da društvo nema povjerenja u čisti smisao: 'ono želi smisao, ali istodobno želi da taj smisao bude okružen nekim šumom (kao što se kaže u kibernetici) koji bi ga ublažio'.<sup>73</sup> Barthes također, u *Užitku u tekstu*, ističe da je tekstu potrebna njegova sjena. Sjena je nešto malo od ideologije, predodžbe, sadržaja. Nešto poput vlastita *clair-obscura*. Foucault o arhitekturi piše kao o mjestu vidljivosti. Ne samo fizičkoj vidljivosti poput figura od kamena, odnosno rasporeda stvari, nego ponajprije oblika svjetlosti koji raspoređuju svjetlo i tamno, prozirno i neprozirno, ono što se vidi i ono što se ne vidi. U potrazi za sjenom, film je za Foucaulta mjesto vidljivosti.<sup>74</sup> Film podliježe režimu svjetlosti: obuhvaća ono što se vidi kao i one koji vide. Zato Foucault za režim svjetlosti koji otvara prostor klasicističkog predstavljanja i u njemu raspoređuje ono što se vidi i one koje vidi, uzima za primjer Velázquezove *Pratilje* (1656.). Slika je to naime, koja kao dvostruki odnos reprezentacije u svojoj cjelini, promatra prizor čiji je ona prizor.<sup>75</sup> Foucaultova strast prema opisuvanju slika ili prema opisima koji su kao slike, neprestance se vraća izvanliterarnim i izvanfilozofskim temeljima. Christina Scherer piše o sjećanju kao mediju filmskog eseja. *The Last of England*, film Dereka Jarmana, sastavljen je upravo od fragmenata, ostataka, odlomaka koji bi se mogli svesti pod zajednički naziv – Engleska. Jarmanova konstatacija procesa raspadanja zemlje slijedila je sličnost filmske konstrukcije: fragmentiranjem slike i tona u filmu.<sup>76</sup> U skladu s razdobljem u kojem nastaje, filmski se eseji uvijek ogleda u prizor čiji je sam prizor. Zato se Markerovi, Ivensovi i Godardovi filmovi nazivaju često konglomeratom pridjeva, poput političkog, ljevičarskog, poetskog, spiritualnog, meditativnog. Od ogledanja u prizor čiji je sam prizor, eseji ne može pobjeći, iako njegova prvotna namjera ne odudara mnogo od one u Dzige Vertova, a opisana je 1926. u osam stavaka kao *Tvornica činjenica*. Prema Vertovu, film koji razotkriva istinu sastoji se od: snimanja činjenica, sortiranja činjenica, diseminiranja činjenica, agitiranja s činjenicama, promidžbe s činjenicama, činjenica stvorenih od činjenica, zatim planina činjenica, orkana činjenica, pa do protivljenja filmskom vješticiarenju i mistifikaciji.<sup>77</sup>

<sup>72</sup> Barthes, 2003., str. 13-19.

<sup>73</sup> Isto, str. 45.

<sup>74</sup> Foucault, 2002., str. 62.

<sup>75</sup> Isto, str. 31.

<sup>76</sup> Christina Scherer, *Ivens, Marker, Godard, Jarman / Erinnerung im Essayfilm*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001., 309.

<sup>77</sup> Susan Howe, 'Sorting Facts; or, Nineteen Ways of Looking at Marker', u *Beyond Document, Essays on Nonfiction film*, ur. Charles Warren. Hanover/ London: Wesleyan University Press, 1996., 295.



Marc Augé

## NEMJESTA, HETEROPOIJE

Diego Velázquez: *Pratilje* (1656).

Esejisti nas na različite načine sučeljavaju upravo sa skrivenom pobudom za razvrgavanje klasifikacije, a ona se uglavnom nalazi u odnosima moći. Pritom se klasifikacija može definirati kao ono što definira naš konceptualni okvir i odbacuje sve ostalo što ne staje u njega. Esej je oblik koji, moglo bi se reći, utjelovljuje Deleuzeovu ideju rizomatičnosti, a time i već spomenut pokušaj antipovijesti, odnosno iz toga proizlazeće nomadologije.<sup>78</sup> Previranja u eseju pokušaji su pronalaženja individualnih nemjesta u svijetu sve većih heterotopija. Marc Augé *Nemjesta (non-lieux)* određuje uglavnom fizički kao 'prostor koji ne možemo odrediti ni kao identitaran, ni kao odnosan, ni kao povjesan'. U to se ubrajaju prostori cirkulacije, komunikacije, konzumacije: prometnice, čvorišta, kolodvori, zračne luke, prijevozna sredstva, hoteli, supermarketi.<sup>79</sup> Deleuze se poziva na Augéov termin *nemjesta*, redefinirajući ga kao *bilo koje mjesto (espace quelconque)*, kao prostor savršeno jedinstvenog mjesta bez homogenosti.<sup>80</sup> 'Filmsko nemjesto' bilo bi mentalno mjesto stjecišta prosječnog i reprezentativnog projekta: mjesto uvjetovano samotnjakačkom odgovornošću. Nemjesta djelomice ishodište imaju u Foucaultovim heterotopijama, čije je osobine autor odredio kao suprotnost utopijama u uvodnom predavanju 'Drugi prostori', iz godine 1967.<sup>81</sup> Filmska nemjesta, primjerice, nisu slična Foucaultovim kriznim i devijantnim heterotoposima (psihijatrijske bolnice, zatvori, starački domovi), čija organizacija i funkcionalnost podrazumjeva privolu na legitimaciju i unificiranost. Filmska nemjesta su heterotopije u smislu traganja za mjestom koje nije nabijeno značenjem, mjestom depersonalizacije, kao posljedice urbanog planiranja na ljudsku psihu i međuljudske odnose. To su, na primjer: zračna luka Chrisa Markera u filmu *Terminal (La Jetée, 1962.)*, vožnja taksijem gradom u filmu *Collateral (2004.)* redatelja Michaela Manna, pusti kraljici u Antonionijevim filmovima *Avantura (1960.)* i *Crvena pustinja (1964.)*, Bressonov željeznički kolodvor u *Pickpocketu (1959.)*, ili mjesta u filmovima Wong Kar-Waia poput onih u *Chungking Expressu (1994.)*. Foucault, također piše kako 'heterotopije zabrinjavaju, nedvojbeno zato što potajice miniraju jezik...'.<sup>82</sup> Godard u *Filmskim pričama* govori o filmu kao propalom mediju, o povijesnoj zloporabi filma i videa:

<sup>78</sup> Deleuze, pišući o rizomu, smatra kako se povijest uvijek pisala iz sjedećeg, odnosno nenomadskog položaja: 'Ono što nedostaje jest nomadologija, kao suprotnost povijesti' (Deleuze/Guattari, 1980.: 34).

<sup>79</sup> Marc Augé, *Nemjesta, Uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*, Karlovac: DAGGK, Biblioteka Psefizma, 2001., str. 73.

<sup>80</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 1 / The Time Image*, London, New York: Continuum, 2005., str. 113.

<sup>81</sup> Michel Foucault, 'Des Espaces Autres', *Journal d'architecture, mouvement, continuité*, n. 5, octobre, 1984., str. 46.

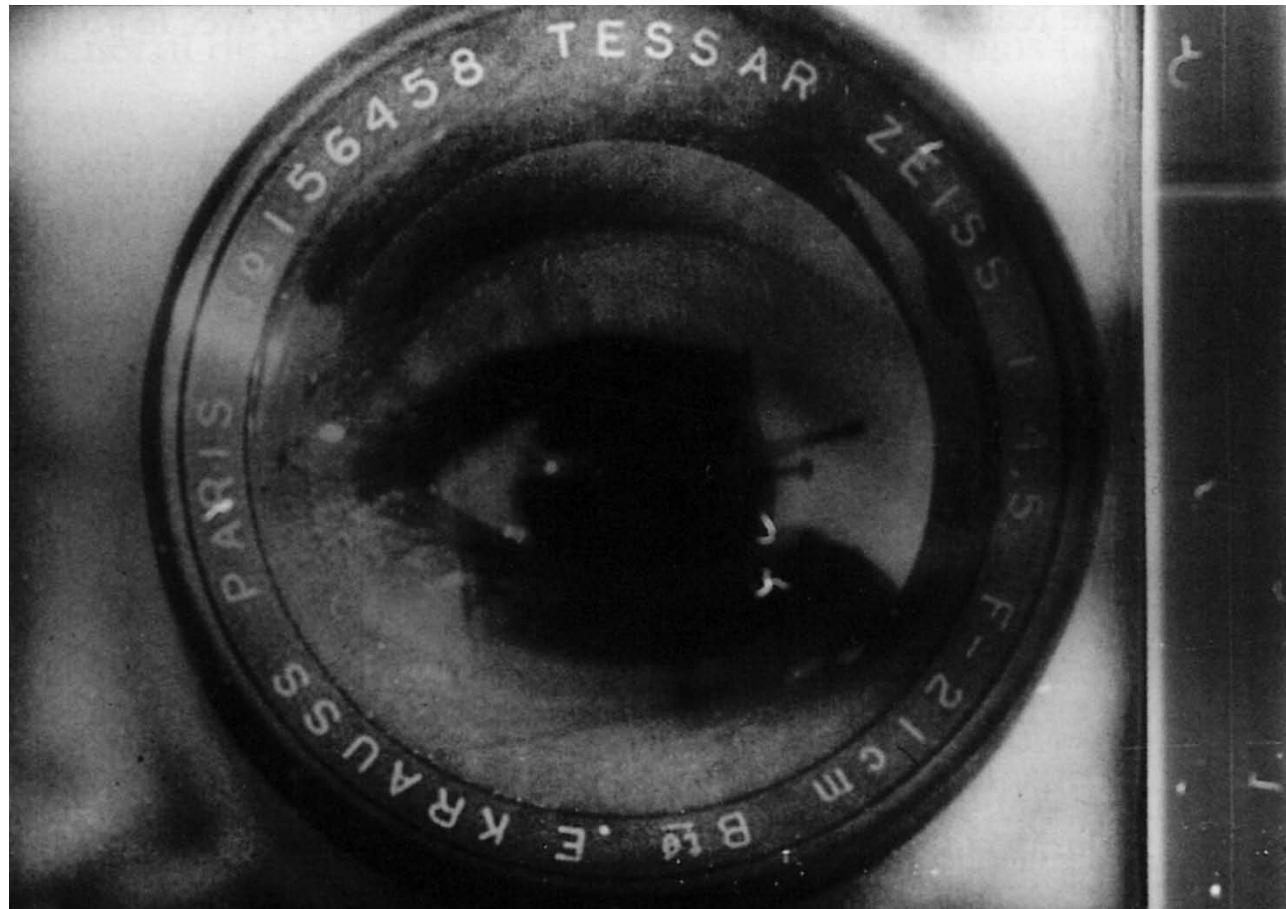
<sup>82</sup> Michel Foucault, 2002., str. 12.



Annette Michelson



Dziga Vertov

Dziga Vertov,  
*Čovjek s filmskom  
kamerom* (1929)

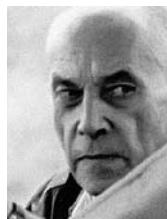
'Filmovi su izmišljeni kako bi prikazali stvarnost, ali se nisu koristili za tu svrhu. Upotrebljavali su se kako bi pokazali djevojke koje plešu, ubojice, mašinke, ljubavnike...'.<sup>83</sup> O sličnim pretpostavkama što je film mogao biti, piše i Annette Michelson u knjizi *Filozofska igračka*. Ona, primjerice, navodi nesporazume u vezi s poimanjem filma *Čovjek s filmskom kamerom* (1929.), autora Dzige Vertova. Prema njezinu mišljenju, Vertovljev se nemimetički eksperiment tijekom povijesti filma nauživao opaski u rasponu od autorova pokušaja bavljenja magijom do bavljenja epistemologijom. Razlog je suština spomenutog Vertovljeva filma u kojem autor uvodi mišljenje umjesto akcije, postavljanje pitanja umjesto rješenja, ili preispitivanje mogućnosti umjesto jednoznačnog

<sup>83</sup> David Sterrit, *Jean-Luc Godard, Interviews*, University Press of Mississippi, 1998., str. 177.

djelovanja, eksperimentirajući pritom vrlo preciznim filmskim postupcima.<sup>84</sup> Vertov, smatra Annette Michelson, kao i autori nakon njega: Stan Brakhage, Maja Deren, Michael Snow ili Jonas Mekas, filmu pristupaju opsensivno eksperimentirajući, tretirajući ga kao filozofsku igračku, kao alternativan svijet i način spoznaje.<sup>85</sup> Navedeni su autori eksperi-

<sup>84</sup> Annette Michelson u *Filozofskoj igrački* (2003., str. 226), navodi komentar iz 1960. u kojem Jay Leyda naziva madioničarem koji ostvaruje akrobatska remek-djela poetskih slagalica i dočaranja filmskih asocijacija – ali nikad zaokruženo delo, nikad jasno razvojnu liniju. Njegovi veliki napor u odnosu na pojedinost nisu mu ostavili daha za celinu. Njegove arabeske su potpuno pokrile osnovni nacrt, nje-gove fuge uništile svaku melodiju'. Upravo te značajke u svojim su radovima za uzor uzimali filmski esejisti poput Godarda ili Markera.

<sup>85</sup> Michelson navodi kako su se film i njegovi prototipovi (najvažniji je fenakistoskop) na početku filma, nazivali igračkama, filozofskim i zanstvenim (2003., str. 27).



Cris Marker



Jan Luc Godard



Trinh T. Minh-ha



Orson Welles



Agnès Varda

mentalnog filma dijelili slično mišljenje s filmskim eseistima –ako već film ne može predstaviti objektivnu stvarnost, zašto ne bi bio ispunjen digresijama, samorefleksijom, zašto nas ne bi sučeljavao s drugošću i poticao na nove ideje, zašto ne bi stvarao alternativna (ne)mesta, suočavao nas s heterotopijama. Odnosno, zašto bi nam ugadao, zašto nas, nasuprot tome, nebi opažajno razvlačio u svim smjerovima sa svim svojim konstitutivnim elementima filma.

## ZAKLJUČAK

Esej je, vidimo to u filmskim primjerima Markera, Godarda, Trinh T. Minh-ha, Wellesa i Varde, film s istaknutim stajalištem. Filmski esej ne prepričava i ne razvrstava nužno događaje kao klasičan narativan film, nego nepovjerljivo preslaguje svako uobičajeno mišljenje i čini otklon od repeticije očekivanog odnosa moći. Pritom se služi obratom ili prevratom mišljenja, služeći se distorzijom klasifikacije.

Film ima transformirajuću ulogu. U slučaju filmskog eseizma, koji se uz autorske snimke obilno koristi već postojećima iz dokumentarnih ili igranih izvora te unošenjem tonskog i tekstualnog zapisa, film neizbjegno unosi intertekstualnost kao jedan od čimbenika intredisdiplinarnosti. Filmskom eseju treba dodati još jednu komponentu, a to je intermedijalnost karakteristična za sadržajnu, ali i za reproducijsku prirodu filma. Digitalni medij, čak i za filmove koji nisu nastali u toj tehniči, omogućuje beskrajne referencije i kompilacije te pruža rizomatičnu mogućnost širenja priče. Tako, na primjer, spomenuti film Agnès Varde *Skupljači i skupljačica*, nakon što je snimljen doživljava nastavak u filmu *Dvije godine kasnije (Deux ans après, 2002.)*, u kojem interaktivno i nelinearно – posredstvom izbornika na videu i razloženosti cijelokupnog filmskog zapisa u manje cjeline – možemo navoditi sadržaj filma u smjeru kojem želimo. Odnosno, Agnès Varda akterima filma, glavnima i sporednjima, daje prostor za životnu priču, pa možemo pratiti svjetonazole i položaj u društvu različitih ljudi koji se prehranjuju otpacima i među njima, primjerice, naći dojmljive pripovijesti koje ne zasjenjuju originalnost, izvornost priče filma, nego čine jednokrovrijedne, paralelne priče s nastavcima. Tako nas autorica upoznaje s Alainom Fonteneauom koji se hrani onim što drugi ljudi bacaju u smeće, motiviran više životnim stajalištima negoli uštedom. Osim što se hrani otpacima, Fonteneau se bavi maratonom te volontira u školi za odrasle koju je sam inicirao, a u kojoj doseljenike uči čitati i pisati, dajući im svojim primjerom proširenu koncepciju korisnosti, odnosno čina pobune protiv pristajanja na konzumeristički ultimatum društva. Također, Varda sâma u svojem filmu *Skupljači i skupljačica* nastupa eksperimentalno, jer snimajući film o skupljačima sama sebe definira

kao skupljačicu koja prebire snimke za svoj film. Njezin je čin skupljanja istovjetan činu ispisivanja.

Ako je ductus, prema Barthesovu mišljenju, glavni element pisanja, kao pismo u postupku nastanka, pismo kao proizvod manje je zanimljivo od pisma kao proizvodnje. Možemo li prošireno reći i za film, kao sredstvo izražavanja, da je također pokret, redoslijed (vremenitost, trenutak nastanka), kod? U njemu kao takvom progovara ljudski pokret u antropološkoj širini i u njemu riječ i slika pokazuju svoju manualnu, zanatsku, operativnu i tjelesnu prirodu.

Deleuze, tragajući za karakterom vremena-slike, definira istu kao karakteristiku filmskog eseja. Pet karakteristika vremena-slike: disperzivna situacija, namjerno slabe veze, forma putovanja, svjesnost klišeja i neodobravanje zapleta,<sup>86</sup> a tome bismo mogli još dodati sklonost prema eksperimentu, osnovne su karakteristike filmskog eseja.

Uz nelinearost, diskurzivnost je jedna od važnih pretpostavki eseja. Ona se postiže premetanjem i preslagivanjem arhiva slika kolektivnog i individualnog sjećanja. Sjećanje je, općenito, smatra Christina Scherer, polazišna točka (filmskog) eseizma. Esej je zapravo montaža sjećanja, palimsest. Scherer navodi Deleuzovo razmišljanje: 'Kad svaka slika (svaka predodžba) koegzistira s onom prije nje i nakon nje, tada se iz te koegzistencije u kompleksnim montažnim sklopovima filmske slojevitosti iznose različita vremena'.<sup>87</sup> Jer film, kaže Godard na kraju svojih *Filmskih priča*, 'nije samo instrument reprezentacije', nego i 'oblik koji razmišlja'.

Deleuze nema jedinstvenu teoriju koja bi se mogla upotrijebiti kao kritičko-hermenautička matrica, nego razmatra film kao sredstvo filozofije kojim ne želi reći što film želi reći, nego kako djeluje. Budući da filmski esej svoje polazište može naći u eksperimentalnom, dokumentarnom ili igranom filmu, rizomatičnost je postupak gomilanja asocijacije, referencija i citata u otvorenoj formi. Deleuzova stvaralačka preporuka usmjerena je prema eksperimentiranju, a ne petrificiranju ideja. Svrha eseja bi također mogla biti, u Foucaultovu duhu, bavljenje uvjetima koji integriraju diferencijalne odnose sila, a ne kao što to čine, primjerice, klasični igrani filmovi koji se uglavnom bave temama kao što su povijest mentaliteta, ponašanja ili institucija. Uloga je esejista tragati za nemjestima, heterotopijama društva, jer se prelamanjem sadržaja u njemu prelama i slika našeg društva. Esej bi nas pritom trebao uvijek pozivati na mišljenje i preispitivanje samoga po sebi razumljivog, njime bi trebali uvijek iznova preispitivati uvriježene postavke kao što se to, na primjer, neprestance nameće dok gledamo *Darwinovu noćnu moru (Darwin's Nightmare, 2004.)*. Film je to

<sup>86</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 1 / The Time Image*, 2005., str. 215.

<sup>87</sup> Scherer, 2001., str. 73.



Hubert Sauper



Hubert Sauper: *Darwinova noćna mora* (*Darwin's Nightmare*, 2004)

austrijskog redatelja Huberta Saupera, koji u sklopu filmske radnje jakoga dokumentarnog naboja, posljedice znanstvenog i gospodarskog eksperimenta na Viktorijanskom jezeru prelama na nekoliko razina – kao genetičkog znanstvenog eksperimenta u sklopu biološkog sustava, globalizacijskog tržišta, putova nagomilanog oružja iz doba Hladnog rata, podrijetla političke nestabilnosti afričkog kontinenta, pitanja eksploatacije Afrike, side i monopola farmaceutskih tvornica nad lijekovima, utjecaja katoličanstva i njegova nadzora i zabrane nad tijelom pojedinca, siromaštva, beskućništva djece, korumpiranosti, nezaposlenosti, prostitucije, mutirane ekonomije i u svemu tome kaotične i zato degenerirane, ne samo afričke, nego još više zapadne slike društva. Esej nas, dakle, poziva da sudjelujemo u odgovornosti. Potiče u nama Foucaultovu relaciju viđenja-mišljenja i navodi na odnos viđenja-izricanja. Interdisciplinarnost pritom ne bi trebala biti tek još jedna disciplina produbljivanja znanja ili tek pusta citatnost na još većem stupnju predrasuda.

## LITERATURA

- Arnaud, Diane (2001), 'L'essai, forme de l'entre-deux', u *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon, str. 143-156.
- Augé, Marc (2001), *Nemjesta, Uvod u moguću antropologiju super-moderniteta*, Karlovac: DAGGK, Biblioteka Psefizma.
- Christov Bakargiev, Carolyn (1999), *William Kentridge*, ur. C. Christov Bakargiev, Dan Cameron, J.M. Coetzee, London: Phaidon.
- Barthes, Roland (1977), *Image, Music, Text*, London: Fontana Press.
- Barthes, Roland (2002), *Pismovni odjevni predmet, u Moda, Povijest, sociologija i teorija mode*, uz grupu autora, Zagreb: Školska knjiga, 2002, str. 141-162.
- Barthes, Roland (2003), *Svjetla komora*, Zagreb: Antibarbarus.
- Barthes, Roland (2004), *Užitak u tekstu / Varijacije u pismu*, Zagreb: Meandar.
- Barthes, Roland (2002), 'Visualisation et langage', u *Œuvres complètes II / Roland Barthes*, str. 876-881, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (2002), 'La peinture est-elle un langage?', u *Œuvres complètes III / Roland Barthes*, Paris: Seuil, str. 97-99.
- Bellour, Raymond (2002), *L'entre-images, Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris: La Différence.
- Bellour, Raymond (1992), 'Zwischen Sehen und Verstehen', u *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, ur. Christa Blümlinger i Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl, str. 61-93.
- Bourriaud, Nicolas (1997), *L'esthétique relationnelle*, Paris: Les Presses du Reel.
- Bourriaud, Nicolas (2001), 'Public Relations', časopis *Art-Forum*, April 2001, str. 53, New York.
- Eco, Umberto (1989), *The Open Work*, Cambridge: Harvard.
- Deleuze, Gilles (2005), *Cinema 1 / The Movement Image*, London, New York: Continuum.
- Deleuze, Gilles (2005), *Cinema 2 / The Time Image*, London, New York: Continuum.
- Deleuze / Deleuze, Gilles (1989), *Fuko / Foucault*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Deleuze, Gilles (2003), *Pourparlers 1972-1990*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (1980), *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1978), *Istina o slikarstvu*, Sarajevo: Svjetlost.
- Derrida, Jacques, (2005), 'Od riječi do života, Dijalog Jacquesa Derride i Hélène Cixous', Književna republika, Zagreb: HDP, str. 40-50.
- Dillard, Annie (1988), *The Best American Essays*, New York: Ticknor & Fields, str. XIV-XXII.
- Foucault, Michel (1984), 'Des Espaces Autres', *Journal d'architecture, mouvement, continuité*, n. 5, octobre, str. 46-49.
- Foucault, Michel (2002), *Riječi i stvari*, Zagreb: Golden marketing.
- Foucault, Michel (1994), *Znanje i moć*, Zagreb: Globus.
- Howe, Susan (1996), 'Sorting Facts; or, Nineteen Ways of Looking at Marker', u *Beyond Document, Essays on Nonfiction film*, ur. Charles Warren, Hanover/ London: Wesleyan University Press.
- Ishaghpour, Youssef (2005), *Cinema: The Archeology of Film and the Memory of a Century*, Oxford: Berg.
- Ishaghpour, Youssef (2001), *Le Cinéma*, Paris: Dominos, Flammarion.
- Jones, Kent (2005), 'Letter to Jean-Pierre and Jean-Luc', uz DVD izdanje J.L. Godardova filma *Sve je u redu (Tout va bien, 1972)*, USA: The Criterion Collection.
- Annie Leibovitz, *Annie Leibovitz, Photographer's Life, 1990-2005*, London: Random House, 2006.
- Lopate, Phillip (1994), *The Art of the Personal Essay*, ur. Philip Lopate, New York: Anchor Books.
- Lyotard, Jean-François (1990), *Posmoderna protumačena djeci*, Zagreb: August Cesarec.
- Lyotard, Jean-François (2005), *Postmoderno stanje*, Zagreb: Ibis grafika.
- Michelson, Annette (2003), *Filosofska igračka*, Beograd: B92/Educija Reč.
- Minh-ha, Trinh T. (1999), *Cinema Interval*, New York/London: Routledge.
- Milne, Tom (1972), *Godard on Godard*, New York, London: Da Capo Press.
- Moran, Joe (2002), *Interdisciplinarity*, Routledge: London, New York.
- Renov, Michael (2003), 'Subjekt i povijesti: nova autobiografija na filmu i videu', u časopisu *Kolo*, br. 3, str. 237-255.
- Scherer, Christina (2001), *Ivens, Marker, Godard, Jarman / Erinnerung im Essayfilm*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Silverman, Kaja / Farocki, Harun (1998), *Speaking about Godard*, New York: New York University Press.
- Sontag, Susan (2001), *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador.
- Sontag, Susan (2005), *Prizori tudeg stradanja*, Zagreb: Algoritam.
- Sontag, Susan (2000), 'Writing Itself: On Roland Barthes', u *A Roland Barthes Reader*, London: Vintage, str. VII-XXXIII.
- Suvagnargues, Anne (2005), *Deleuze et L'Art*, Paris: Press Universitaires de France.
- Sterritt, David (1998), *Jean-Luc Godard, Interviews*, University Press of Mississippi.

# GRŽINIĆ, MARINA ‘IVANA KESER: ‘JE LI UMJETNIK AKTIVIST ILI ATAVIST?’’

Ivana Keser

Dojmljiv umjetnički razvojni put Ivane Keser od devedesetih godina predstavlja tri zasebne međusobno povezane razine umjetničke produkcije i aktivnog sudjelovanja u suvremenoj kulturi.

**Prva razina** radova usredotočena je na izradu novina; ona ih piše, ilustrira i objavljuje. U svojim novinama objavljuje vijesti iz privatnog života, komentare, kratke članke i autorske fotografije, izložene u javnoj domeni. Njezine novine nose indikativna imena kao što su *Local-Global, Nothing Personal, Obsessions & Frustrations, Migrants*. S novinama je počela raditi 1994. godine, izloženim kao rad u nastajanju unutar projekta nazvanog *Izložba lokalnih novina*. Tom je prigodom izdala samo jednu kopiju svojih *Personal Newspaper*, od 25. veljače 1994. godine. S tom jednom kopijom proizvoda masovnih medija, vratila je unatrag vorholovski stroj koji je upravo suprotno uzimao jedinstvenost da bi bila serijski (ponovno) proizvedena. Sa svojom jednom kopijom *Newspaper* zamijenila je serijalnost proizvodnje jedinstvenošću i radikalno premjestila značaj proizvoda masovnih medija u drugačijem kontekstu.

Istodobno dok s izradom novina istražuje odnose između privatne i javne sfere, također uređuje stranice s tekstovima i slikama koje su umetnute u lokalne novine. Ivana Keser izrađuje instalacije i ponovo slaže ambijente. Godine 1997. izložila je *Salle d'Indoctrination*, ružičasti postav (rekla bih 'nalik Barbie') ispunjen njezinim novinama s prilično mnogo protu-'Ken' naglasaka.

**Dруга razina** njezina rada je *Weekend Art: Hallelujah the Hill* (projekt Aleksandra Battista Ilića) u kojem Ivana Keser zajedno s Aleksandrom Battistom Ilićem i Tomislavom Gotovcem promišlja uvjete produkcije suvremene umjetnosti i uvjete života i rada suvremenih umjetnika. Svake nedjelje od 1995. godine Aleksandar Battista Ilić, Ivana Keser i Tomislav Gotovac penju se na planinu Medvednicu pokraj Zagreba. U potrazi za drugačijim izričajem života projekt se razvio u (kako je to nazvao Aleksandar Battista Ilić) 'performans bez publike', ali takav koji je temeljito dokumentiran; do danas je snimljeno na tisuće fotografija. Kako objašnjava Aleksandar Battista Ilić: *Weekend Art: Hallelujah the Hill* je usko povezan sa subjektom tijela i uma, to je ishod dubokog prijateljstva, 'naši razgovori u prirodi su uvijek naginjali tome da se usredotoče na književnost, film i filozofiju te na različite manifestacije svakodnevnog života'. (Aleksandar Battista Ilić).

Danas upotrebljavaju svoja tijela kao projekcijska platna i te tisuće fotografija (slajdova) projicirane su na njihovu golu kožu. Ono što ovdje imamo je proces pretvaranja nevidljivog u vidljivo i predstavljanja nepredstavljivog uz pomoć trajnog, rekla bih, ustrajnog oklijevanja, koga je jednom Deleuze definirao kao oklijevanje između 'misli bez slike' i 'nove slike misli'. Upravo zato ne možemo jednostavno *Weekend Art*

shvaćati kao oličenje popularnog zahtjeva iz sedamdesetih, zahtjeva za *Promjenu života* koje su izražavali situacionisti. Ono na čemu će insistirati jest da je za *Weekend Art* važnije otkriti ontološku osnovu ili okolinu na kojoj je izgrađena misao, a ne jednostavno početi s idejama misli po sebi.

**Treća razina** rada Ivane Keser je suradnički projekt Community Art, od predavanja do radionica organiziranih u suradnji s Aleksandrom Battistom Ilićem. Time izgrađuju specifičnu zajednicu slušatelja i sudsionika u Zagrebu. Tim intervencijama zajednice na specifičnoj lokaciji nije krajnji cilj konkretna manifestacija u obliku umjetničkog objekta ili proizvoda, nego, umjesto toga intervencije zajednice više su aktivno sudjelovanje i komuniciranje s lokalnom publikom utemeljeno na zajednici. S projektom Community Art Keser i Ilić žele ponuditi javni forum za one koje zanima razvoj njihove zajednice i za one koji su spremni reartikulirati odgovarajući društveni i kulturni prostor, uspostavljajući veze kroz razmjenu.

Postoji opus dobro artikuliranog i dosljednog razmišljanja o tome što je na djelu na tim različitim razinama, koji formulira upravo Ivana Keser: 'Iza naših projekata su tri aspekta koji se tiču odnosa u umjetnosti. Prvi aspekt je odnos između lokalnog i globalnog. Globalno se pojavljuje samo kao posljedica lokalnih okolnosti. Lokalno se umnožava i postaje globalno uz pomoć moći glasa. Drugi aspekt je odnos između privatnog i javnog. Niti jedan umjetnik ne želi da ga zovu 'vikend umjetnikom' jer svaki misli da je profesionalac. I na kraju, ovdje se pojavljuje aspekt odnosa između prirodnog i umjetnog u umjetnosti.'

Stoga je moguće reći da umjetnost Ivane Keser teži čuvanju odredene heterogenosti koja je drugačija od izravne politizacije područja umjetnosti. Stavove Ivane Keser možemo shvatiti i razvijati zajedno s estetikom i politikom Jean-François Lyotarda. Za Lyotarda, primjerice, totalizirajuće teorije ne mogu omogućiti punoj heterogenosti glasova u društvu da se čuju.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vidi Gary Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives* (Cardiff: University of Wales Press 2000), str. 2.



Izložba lokalnih novina, Central Park, New York, 1997



Privat Copy, reprint (2000), Eye on Europe: Prints, Books & Multiples / 1960 to Now, MoMA, New York, 2006



Weekend Art:  
Hallelujah the Hill,  
1995-2005, Ivana  
Keser, Aleksandar  
Battista Ilić,  
Tomislav Gotovac

Tri projekcije na  
tri tijela / Weekend  
Art: Hallelujah the  
Hill, 1995-2005,  
Performans: Ivana  
Keser, Aleksandar  
Battista Ilić, Tomislav  
Gotovac / Kyoto  
bijenale, Kyoto  
Art Center, 2003



Paradigma konflikt-a, diskusija u MSU,  
Community Art projekt, 2003





Deutschland ist  
die Wiege  
der Kultur, von  
Barbaren umgeben.

England is the cradle  
of culture surrounded  
by Barbarians.



Grčka je kolijevka  
kulture, a uokolo  
su barbari.



Spagna è la culla  
della cultura  
circondata da Barbari.



L'Italie est un  
berceau de la culture  
entouré de Barbares.

Ivana Keser otvara i zatvara određene tekstualne koncepte koje bi se moglo nazvati *sensus communis*. Njezina su djela *protiv* ideologije jednostavnog rekonstruiranja stvarnosti u (prikladno, odgovarajuće) ime 'istine' zasnovane na zdravom razumu, iako se ona stalno referira na to. Primjerice, godine 1993. izložila je *Genealogy*, seriju ink-jet printova zemljovida na kojima je napisala rečenice kao (stereotipne?) fraze: *England is the cradle of culture surrounded by Barbarians...* i ...*La France est un berceau de la culture entouré de Barbares....* Kako bi zabilježila pojavu određenog značenja drugačije, iako je značenje u tim rečenicama ustrajno i stereotipno ideološko, ona poziva na promišljanje u različitim smjerovima. Na taj način Ivana Keser jasno pokazuje da njezina djela jezikom i tekstom stalno pokušavaju razotkriti jaz između mogućih i već uspostavljenih režima fraza. Pomak koji se približava Lyotardu, tako što je razvio nestabilno stanje i trenutačnost jezika, govoreći da nešto što mora biti moguće staviti u fraze, ne može još biti stavljenio kao takvo. Kako je to rekao u *Heidegger and 'the Jews'* – ono što umjetnost može učiniti nije izreći neizrecivo, nego reći da to ne može izreći.<sup>2</sup>

#### 'Informacije su ispunjavanje praznine.' (I. Keser)

'Engleska (Francuska) je kolijevka kulture a uokolo su barbari' je pokušaj da se 'krive' isto tako stavi u fraze, dok se izlaže etički, pravni i ideološki teritorij koji je stvoren kroz povezivanje preciznih fraza. Takvim postupkom ona napada specifične žanrove diskursa u njihovoj biti. Stvarajući praznine u tekstovima, upozoravajući na praznine u značenju, tako se pojavljuje heterogenost značenja. Ono što dobivamo ovdje je također dijagnoza suvremene ('zapadne') civilizacije.

2 Vidi Jean-François Lyotard, *Heidegger and 'the Jews'*, prev. Andreas Michel i Mark S. Roberts (Minneapolis: University of Minnesota 1990), str. 47.

Tako se rečenice i izjave Ivane Keser pokazuju od ključne važnosti u razdoblju u kojem smo svjedoci svih vrsta pokušaja da se iznova napiše 'stvarnost' u ime zdravog razuma istine. To je postupak koji se bavi razbijanjem skupina pravila; Lyotard ih opisuje kao 'jezične igre'.<sup>3</sup>

Prekidi u jezičnim igramu su, po Lyotardu, 'rat protiv totaliteta' koji iskoračuje izvan uspostavljenih ekonomija otkrivanjem novih 'režima fraza' koji ne poštuju postojeće 'žanrove diskursa'. Da bismo to shvatili, moramo proučiti ova dva koncepta: 'režim fraze' i 'žanr diskursa'. Režim fraze je onaj koji se pojavljuje kao način komuniciranja. Lyotard naziva režimom način predstavljanja svemira. Drugi koncept ovdje, žanr diskursa, je način na koji Lyotard smatra da se režimi fraza povezuju zajedno. Žanr diskursa tako postaje nametanje, ograničavajući i postavljajući režime u upotrebi, dok utišava druge, neusporedive s tim žanrom. Jaz između mogućih i uspostavljenih režima fraza postaje vidljiv kao differend, nestabilno stanje i trenutak jezika u kojemu nešto što mora moći biti stavljenio u fraze ne može još biti.<sup>4</sup>

To stanje uključuje tišinu, koja je negativna fraza, ali također poziva na fraze koje su u načelu moguće... u *differend*, nešto 'traži' da bude stavljen u fraze... (ljudska bića) su pozvana od strane jezika, ne da uvećaju u njihovu korist količinom informacija koje se mogu prenositi uz pomoć postojećih idioma, nego da... uvedu idiome koji još uvijek ne postoje.<sup>5</sup>

Dakle, rečenice i izjave Ivane Keser su (njezine) differends, kao što je ova: 'Riječi trebaju biti poredane tako da nikog ne povrijede'.

3 Vidi, Jean-François Lyotard, *Differend. Phrases in Dispute*, prev. Georges Van Den Abbeele (Manchester: Manchester University Press 1988.), str. 9-11 i 16.

4 Ibid.,

5 Ibid., str. 13.



Riječi moraju biti poslagane tako da nikoga ne uvrijeđe, 2000



Indoktrinacija, Künstlerhaus  
Bethanien, Berlin, 2002



Indoktrinacija, Art  
Moscow, Moskva, 2002

Indoktrinacija, MSU,  
Zagreb, 2000

U ovom svijetu ready-madea, određena mjesto – kako dokazuje Lyotard – moraju biti stvorena prazna, iskrivljena, i ispraznjena od značenja da bi omogućila pojavu nečeg različitog o čemu treba razmišljati.<sup>6</sup> Pa i više, jer je moguće precizno biti uhvaćen uvijek iznova s *differendsima* Ivane Keser, ako ne sada, ‘Nešto će, međutim, učiniti sebe shvaćenim, ‘kasnije’.’ Ako postoji razlika koja zahtijeva rekonfiguraciju značenja, a nije shvaćena odmah, njezina aksiomska struktura čeka strpljivo (gotovo jednako strpljivo konstruirano dokumentarnom genealogijom) budući kontekst.

*Sensus communis* također je povezan s onim što Pierre Klossowski, razrađujući simulakrum u Nietzschea, naziva *stereotipom*.<sup>8</sup> Stereotip je ono što naziva ‘kodom svakodnevnih znakova’ koji izražavaju društveni aspekt proživljenog iskustva u obliku shematisiranom od strane navike upotrebljavanja osjećaja i misli. I slijedom toga, prema Klossowskom, u tom smislu, kod svakodnevnih znakova, čineći ih razumljivim, nužno preokreće i krivotvor singularitet intenzivnih pokreta duše. Klossowski kaže: ‘Kako netko može dati iskaz nesmanjive dubine osjećajnosti osim djelima koja izdaju?’ Ako se vratimo na ‘Engleska (Francuska) ... je kolijevka kulture okružena barbarima...’, nije li to oblik koji unaprijed prepostavlja izdaju navodno civiliziranih slušatelja? Ubrzo nakon prepoznavanja njega ili nje u istini rečenice, on ili ona vide da su samo jezična igra. Ono što bi moglo točno za određenu stvarnost je samo diskursivna konstrukcija. Ivana Keser u preciznom uvođenju tih paralelnih značenja, postavlja pitanja ne samo koja se tiču odnosa između masovnih medija i tih većine, nego i pitanje klase, rase i seksualnosti kroz rod. Kako nas upozorava: ‘Budite kratki i zabavni, ako se oglašavate u medijima’. (I. Keser)

Inzistiranje Ivane Keser na bavljenju medijem samo po sebi znači pažljivo i oštroumno pogledati na slogane i rečenice proizvedene i distribuirane u masovnim medijima. U prošlosti su brojni koncepcionalni umjetnici imali sličan pristup. Određena genealogija zaista postoji i to se mora priznati, ali ono što ona radi jest korak dalje, ona vraća analizu natrag mediju (tiskanje osobnih novina ili podlistaka za umetanje u dnevne časopise). To više, usuđujem se nazvati je (na temelju opisa hakera Tilmana Baumgärtela) jezičnim hakerom. Njezin je rad usporediv s kompjutorskim hakerima s kojima joj je zajedničko i nepoštivanje masovnih medija (zbog prazne retorike masovnih medija i općih mesta) i mogućnost izražavanja i javnog pristupa koji taj kontekst nudi. Ona koristi kontekst masovnih medija kao sučelje za ulazak u jezik i značenja suvremene zajednice koju oblikuju masovni mediji, na način koji nam jedna njezina rečenica odrješito savjetuje: ‘Ako vam se ne sviđaju vijesti, izadite i napraviti neke’. (I. Keser)

Ona se bavi protokolima jezika masovnih medija, s njegovim zdravim razumom, težnjama i apstrakcijama; ona ističe te poznate ili još nezamijećene klišeje, načine razmišljanja, frazeologiju unutar konteksta masovnih medija i vraća ih natrag tamo odakle su navodno uzeti. Zašto? Jer ‘nitko nije autor svojih riječi’. (I. Keser)

Implicitna i vrlo specifična kritika masovnih medija Ivane Keser može se usporediti s kritikom koju je iznio Guy Debord u svojoj knjizi naslovljenoj *The Society of the Spectacle* (1976.), gdje je spektakl definiran kao ‘autoportret moći u doba totalitarne vladavine moći’<sup>9</sup>. I posljednje, ali ne i najmanje važno, to je proces koji je zamislila Ivana

Keser svojim pitanjem ‘možemo li demokratizirati medije?’ Debord je još pesimističniji u svom *Comments on the Society of Spectacle*, napisanom 1988. godine, kad je izjavio: ‘Nije preostalo niti jedno mjesto na kojem ljudi mogu raspravljati o stvarnostima koje ih se tiču, zato što se ne mogu oslobođiti trajno od ubojite prisutnosti medijskog diskursa i različitih snaga organiziranih da ga prenose’.<sup>10</sup>

Ivana Keser se pita: ‘Utječu li mediji na vrijeme ili vrijeme utječe na medije?’

Debord je precizan: ‘Isprazna rasprava o spektaklu – to jest, o aktivnostima vlasnika svijeta – organizirana je dakle od samog spektakla: sve je rečeno o opsežnim sredstvima koja su mu na raspaganju da bi se osiguralo da ništa nije rečeno o njihovoj raširenoj upotrebi. Radije nego da govore o spektaklu, ljudi se često vole koristiti pojmom ‘medija’. A pod tim nastaje opisati puki instrument, neku vrstu javne usluge koja bi s nepristranim ‘profesionalizmom’ poboljšala novo bogatstvo masovne komunikacije uz pomoć masovnih medija – oblikom komunikacije koji je konačno postigao jednostranu čistoću, gdje su odluke već poduzete predstavljene radi pasivnog divljenja. Jer ono što je iskomunicirano su zapovijedi; i sa savršenim skladom, oni koji ih izdaju su također oni koji nam govore što misle o njima’.<sup>11</sup>

Ono što danas slijedi je čak i kobnije isticanje Ivane Keser o stanju stvari u umjetnosti i društvu: ‘Možete raditi što god želite, sve dok ono što radite ne ugrožava postojeći ekonomski poredak’. (I. Keser, u *You Can*, video rad iz 1998).

Esej-drame Ivane Keser su također važan dio rada s jezikom. Uz pomoć njih, kako izjavljuje, u tri razine svojeg rada, ona povezuje novine, *Community Art* i *Weekend Art*. Na koji način shvatiti njezine esej-drame kada neke od njih nose vrlo rječite naslove kao što su ‘Budućnost je luksuz’ ili ‘Sanatorij’? Esej-drame Ivane Keser ulaze u područje koje se danas najčešće povezuje s nazivom znanstvene fantastike: područje koje je bilo određeno piscima kao što su Stephenson, Gibson, Sterling itd. i koje je bilo ponovno aktualizirano zajedno s pojmom cyber-prostora, cyber-punka i cyber-fikcije. Da bismo razumjeli esej-drame Ivane Keser nužno je ozbiljno uzeti u razmatranje razlike uvedene između dvaju polova onoga što se danas shvaća kao znanstvena fantastika. François Roche, arhitekt i pisac iz Francuske, u svom ‘(Science) Fiction & Mass Culture Crisis’ daje odličan pregled na koji način shvaćati razlike kada piše:

‘Ostavljući za sobom galileovsko pomno promatranje budućnosti, istraživanje nepristupačnih svjetova koje samo znanstvena (*fantastika*) iz vrhunaca svoje sigurnosti može potaknuti, znanstvena (*fantastika*) kliznula je u petlje našeg digitalnog društva. (...) Knjige Stephenson, Gibson, Sterlinga i ostalih, dok su oglašavani kao spekulativna fikcija bili su u stvari živa emitiranja i zrcalo iz zabavišta koje je žanr težio stvoriti između prostora imaginacije i onoga naših svakodnevnih života proširenih po cijelom svemiru mogućnosti i stopljenih u vijesti, sa svim njihovim društvenim dimenzijama. (...) Zapanjujuće je da se znanstvena (*fantastika*) nije preobrazila ni naprijed ni natrag nego u ovdje i sada. A scenariji koji se razvijaju a ona ih slijedi da bi manipulirala našom stvarnošću postaju stvarna oruđa preobrazbe i paradoksalno strateške poluge za hvatanje neodlučnosti naših postdigitalnih društava, naše zagušene kulture masovnih medija. No, glavni interes tog iznenadnog uranjanja *in vivo matrix* leži u tjeskobama koje uzrokuje. Umjesto da znanstvena (*fantastika*) ostane domena za pozitivističku i determinističku propagandu, znanstvena (*fantastika*) treba njego-

<sup>6</sup> Jean-François Lyotard, *The Inhuman – Reflections on Time*, prev. Geoffrey Bennington i Rachel Bowlby (Stanford: Stanford University Press 1991).

<sup>7</sup> Vidi Jean-François Lyotard, *Heidegger and 'the Jews'*, str. 13.

<sup>8</sup> Vidi Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle*, prev. Daniel W. Smith (Chicago: University of Chicago Press 1997).

<sup>9</sup> Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, prev. Donald Nicholson Smith (New York: Zone Books, 1995, 3. izdanje), str. 19.

<sup>10</sup> Vidi Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle* (1988) objavljeno na [www.thhp://www.notbores.org/commentaires.html](http://www.thhp://www.notbores.org/commentaires.html)

<sup>11</sup> Ibid.

# YOU CAN



You can do anything you want so long as  
what you do never challenges the existing  
economic order

vati i hraniti naše vlastite monstruoznosti – našeg vlastitog gubitka kontrole usred nedeterminizma, teorije kaosa i biogenetike – kao savezi zapanjujuće snage s harpijama i zemaljskim stvorovima, faustovske tamne strane i *Sturm und Dranga*, protiv racionalističkih perika i djela hegelijanskog duha, i otvoriti se svijetu u kojem čak i strahovi postaju fabula, jednako ljudke kao što su tjelesne, putene. (...) Fikcija se razlikuje od utopije u tome što ne traži da je u pravu. Zašto bismo tražili da budemo u pravu kada ima toliko mnogo ljudi koji nose zastavu moralnosti – oni su legija, jednako opasna kao i česta kao i zločinci. Fikcija nema nikakve veze s nostalgičnom idealizacijom svijeta u muzejskom mjeđuhoru od sapunice, ni s New Age utopijom sa svojim ljubazno moralnim pretpostavkama'.<sup>12</sup>

Uz pomoć Rochea čije sam riječi izrezivala i slijepila zajedno kako bih izdvojila zaključke koji su važni za nas, možemo izdvojiti precizno esej-drame Kesarove od utopije, nostalgije i New Agea, i iščitavati ih kao znanstvenu (*fantastiku*). Zašto? Oporavak svijeta, kako je pisao Laymert Garcia Dos Santos, sociolog iz Sao Paula, leži možda u borbi protiv onoga što stroj kapitala danas izvodi uz pomoć znanosti: 'racionalizaciju utopija'.<sup>13</sup>

*Community Art* otvara širok niz filozofskih i političkih pitanja, također se približavajući temama koje je otkrio Lyotardov *differend*: brisanje i neusporedivost. S projektom *Community Art* Ivana Kesar i Aleksandara Battista Ilić propituju što može biti viđeno kao dva protivnika suvremene umjetnosti: na njezinoj vanjskoj strani, žanr ekonomskog diskursa (razmjena na tržištu umjetnina, kapital), a na unutarnjoj strani, žanr znanstvenog diskursa (poznavanje povijesti umjetnosti).<sup>14</sup>

Zašto? Zajednica je danas paradoksalna i nemoguća paradigma, svi pričaju o zajednici, no nema većih napora u pokušajima izgradnje iste. *Community Art* detaljno izlaže što je moguće ponovno zaposjeti u go-to lakanovskim terminima: Zajednica ne može biti predstavljena zato što je sasvim izbrisana, a umjetničko (tržište) ne može biti izbrisano jer je toliko prisutno i ovlašteno.

Te pretpostavke projekta *Community Art* Ivane Kesar i Aleksandra Battiste Ilića ukorijenjene su u ideje umrežavanja *open sourcea* i 'socijalnog softvera'.<sup>15</sup> Kako je izjavio Tilman Baumgärtel, kritičar i teoretičar medija iz Njemačke: '...međunarodna mreža globalnih komunikacija je među najvažnijim čimbenicima u trenutačnim ponovnim pregovorima o političkoj moći, ekonomskom bogatstvu i društvenoj promjeni. ...ispunjava neke od središnjih zahtjeva koje Fredric Jameson iznosi u svom poznatom eseju o postmodernizmu'.<sup>16</sup>

Jameson, kako je sažeо Baumgärtel, poziva na umjetnost koja je sposobna mapirati veliku globalnu multinacionalnu i bez središta komunikacijsku mrežu u kojoj nalazimo sebe uhvaćene kao individualne subjekte. Najvažnije je danas da je predložen pomak u reartikuliranju

12 Vidi François Roche, '(Science) Fiction & Mass Culture Crisis', u *Zehar*, br. 52 (San Sebastian: Arteleku 2004).

13 Vidi o toj temi i Marina Gržinić, *Situated Contemporary Art Practice. Art, Theory and Activism from (the East of) Europe* (Ljubljana: ZRC SAZU i Frankfurt am Main: Revolver 2004).

14 Vidi Jean-François Lyotard, *Differend. Phrases in Dispute*, str. xiii.

15 Vidi Clay Shirky: Ono što socijalni software čini da se ponaša drugačije nego drugi komunikacijski alati jest da su grupne entiteti po rođenju. Grupa ljudi koja međusobno djeluju s drugom predoči će ponašanja koja neće biti predskazana preispitivanjem pojedinaca u izolaciji, osobito socijalni efekti poput flaminga i trollinga (kao tipova ponašanja na Internetu), ili brige o povjerenju i reputaciji.

Clay Shirky: [http://www.shirky.com/writings/group\\_politics.html](http://www.shirky.com/writings/group_politics.html) Prvi puta objavljen 9. Ožujka, 2003. na 'Networks, Economics, and Culture' mailing listi.

16 Vidi Fredric Jameson, *Postmodernism, or: the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press 1991), u Tilman Baumgärtel, 'Net Art', u: *Art meets Media: Adventures in Perception* (Tokyo: NTT ICC 2005).

# Contemporary Community Network

**Contemporary Community Network (Co Co Netzwerk)** ist eine Community Art Initiative zur Verbindung von Gemeinschaften und Personen, die an der Erforschung und Entwicklung von kommunalen Prozessen, Gruppenarbeit und Kooperation, von Einzelleitivitäten und von Freizeitaktivitäten interessiert sind. Es handelt sich um gleichzeitig eine Darstellungsplattform sowie ein Forum zwischen verschiedenen Lernzentraten weltweit sowie innerhalb moderner Gemeinschaften.

**ERFAHRUNGSAUSTAUSCH UNTER GEMEINSCHAFTEN**

Kommunikationsraum werden von Wissenschaftler\*innen ständig simuliert und generiert. Es wird, dass es viele Varianten von Gemeinschaften gibt, unterschiedliche Modelle vor allem der dominanten Gruppen, weniger jedoch die Bedürfnisse der Einzelpersonen dienen. Die Entfernung von den sozialen und kulturellen Ressourcen der neuen Kommunikationsmöglichkeiten ist von spezieller Bedeutung. Sie stellen einen potenziellen Raum für offenen Informations- und Kommunikationsaustausch dar. Zusammenarbeit unter Einzelpersonen und Gruppen weltweit verstanden, und sie stellt ein freiwilliges Zusammenleben ohne überfüllte Verantwortung. Als eine soziale Folge steht hier neue Formen von Gemeinschaften, Nomaden-Gemeinschaften sowie neue Wirtschaftsmodelle und Identitätsformen.

Das Leben in verschiedenen Gemeinschaften sowie über die Übernahme auf einzelnen Kontinenten und Regionen (mittleres Asien, Südamerika, Ostasien, ...)

Wesensgeprägt ... wurden verschiedene Studien, Untersuchungen und Analysen angeleitet sowie Erfahrungen gesammelt. Es gibt kein festes Modell, was übrigbleibt, ist eine dauernde Anerkennung der Existenz von Gemeinschaften, von Erhaltung von neuen Gemeinschaften bis zum Leben im engsten Familien- und Freundenkreis.

**COMMUNITY ART** ist ein dauerhafter öffentliches Forum und offenes Projekt, das auf verschiedene Aspekte des modernen Lebens zurückgräbt. Es basiert auf persönlichen Erfahrungen von Ivana Kesar und Aleksandar Battista Ilić sowie interdisziplinären Projekten, die in Zusammenarbeit beider Künstler als Reihe von im Jahre 1990 begonnenen und fortgesetzten Community Art actions durchgeführt werden. Community Art erweitert die Dimensionen von Körper, die Gruppe, den Begriff der Kollektivität und die Aktivitäten einer Gruppe. Es beruht auf der Zusammenarbeit von Menschen, die in verschiedenen Bereichen wie Stadtplanung, Kunstbetrieb, Gesellschaftsstruktur, Marktsystem, Biologie und Technologie, Film und Medien tätig sind, und die im Rahmen ihrer Arbeit auf die gleichen sozialen und kulturellen angewandten Probleme, Paradigmen und Phänomene wahrnehmen haben. Das Projekt hat verschiedene Formen von einer Diskussion bis zum Spaziergang von Performances bis Workshops.

Community Art ist ein permanenten Prozess verschiedenste Phänomene der Existenz / des Zusammenlebens.

Contemporary Community Network (Co Co Netzwerk) ist eine Community Art Initiative für connection and experience exchanges between communities and persons who are interested in research of community issues, in group work and cooperation, in individual and friendship. Co Co Netzwerk is at the same time the surface and process between different learning demands around the world and inside the contemporary community.

**EXPERIENCE EXCHANGES BETWEEN COMMUNITIES**

Scientific teams keep simulating and generating models of communication. Total regulation and controlled models appear to be very useful for dominant groups, less so for individual needs. Creation of virtual communities in new possibilities of communication is particularly imp-

tant. They provide potential room for open exchange of information and immediate sharing of experience. Virtual community is a direct cooperation of individuals and groups in various parts of the world; it is a voluntary coexistence of people from different fields such as urbanism, art system, organization of the society, market system, biology and technology, film and media who through their activities to date have recognized the issues, paradigms and phenomena that the project deals with. The project consists of different forms, from discussions to walks, from performances to workshops.

Community Art is a permanent process of the different phenomena of existence / coexistence / resistance.

**URBANE GEMEINSCHAFTEN**

Einer der wenigen Bereiche, in denen die Einzelpersonen in urbanen Umgebungen unmittelbar thätig werden kann, ist die Selbstorganisation durch bestehende und neue Parallelmodelle: unabhängige Schulen, unabhängige Presse, unabhängige Kulturprojekte, unabhängige Kulturtickets, unabhängige Kunstprojekte, die alle auf Einzelleitivitäten beruhen. Dies bezieht sich vor allem auf die Möglichkeit einer systematischen Weiterbildung auf individueller Basis, die Schule, für das Publikum und für die breite Öffentlichkeit.

**URBAN COMMUNITIES**

One of the few areas where individuals can act in urban environments directly is self-organization through existing and new alternative models: independent schools, independent projects, independent press, independent culture tickets, independent artistic and cultural projects, based on individual initiative. This particularly applies to possibilities for systematic further education on individual basis, for the public and the public.

Community Art, novine, 2002

predstavljanja koje je sposobno u umjetnosti baviti se intervenci-jama unutar mreža i jednako tako izgradnjom mreža. Kako piše Geert Lovink o temi zajednice i nastavljanja u istom smjeru kao Baumgärtel: 'Howard Rheingold'<sup>17</sup> piše da nužni računalni programi sutrašnjice neće biti hardverski uređaji ili softverski programi nego društvene prakse. Najdalekosežnije promjene će doći, kao što se često događa, iz takvih vrsta odnosa, poduzeća, zajednica i tržišta koje infrastruktura čini mogućim'.<sup>18</sup> Lovink nastavlja razotkrivati taj vrijedan zaključak: Pametne gomile mogu djelovati u brzi čak i ako ne poznaju jedni

17 Vidi Howard Rheingold, *Smart Mobs: The Next Social Revolution* (Cambridge, MA: Perseus Group Books, 2002).

18 Geert Lovink, 'Community', u: *Art meets Media: Adventures in Perception* (Tokyo: NTT ICC, 2005).

druge. Virtualne zajednice pretvorile su se u društvene mreže, kako je to definirao Clay Shirky'.<sup>19</sup>

Moguće je definirati *Community Art* kao specifičnu vrstu odnosa, zajednice i poduhvata koji je u Zagrebu, u Hrvatskoj, zasnovana na samorganizaciji snaga i društvenih interakcija, razvila novu vrstu publike.

U kontekstu *Weekend Arta* moguće je proširiti ta svojstva zajednice, i govoriti o Ivani Keser, Aleksandru Battisti Iliću i Tomislavu Gotovcu ne samo kao o performerima, nego korisnicima. Svojim načinom ponašanja i procesa unutar projekta oni izgrađuju društvenu mrežu te uzimaju emocionalne i refleksivne prednosti iz nje. Društvena mreža je, kako je zapisaо Geert Lovink, koji citira Alaina Badioua, 'ne posljedični efekt ili nusproizvod, nego nastaje u događaju. To da je mreža izgrađena mora prethoditi njoj do susreta, mora biti, prema Badiouu, nešto što ne može biti izračunato, predviđeno ili upravljanu. Mreže su ukorijenjene u nepoznate događaje i ne može ih se svestri na slučajna mišljenja ili institucionalno znanje'.<sup>20</sup> Kako objašnjava Battista Ilić, ono što se dogodilo prvo bio je događaj, čisto prijateljstvo i želja da se pobegne od nepodnošljivog autističnog umjetničkog prostora devedesetih godina u Hrvatskoj.

Iako uzmemo u razmatranje, već navedeno na prvoj stranici, kontekst *Weekend Arta* (Keser: 'Niti jedan umjetnik ne želi da ga zovu "vikend umjetnikom" jer svi misle da su profesionalci'), uskoro smo prisiljeni promišljati suvremenog umjetnika danas i u odnosu prema nesigurnosti suvremenog posla. Biti vikend umjetnikom ističe ne samo postkonceptualno stanje performativiteta suvremene umjetnosti, nego i novu formu umjetničkog proletarijata: 'Mi smo precariat. Moguće nas je unajmiti na zahtjev, dostupni smo na poziv, iskoristivi prema volji i moguće nas je otpustiti iz hira. Postali smo vješti žongleri poslovima i iskriviljavamo fleksibilnost. No, oprez, agitiramo sa zajedničkom strategijom da dijelimo naše fleksibilne borbe.'<sup>21</sup> Nešto što je moguće zamisliti u analogiji s onim što je izjavio Lyotard otrilike prije 25 godina za znanost u djelu *Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Umjetnost je danas, preko Lyotarda, na raskrižjima da bude operativna (to jest potpuno integrirana u umjetničko tržište i transgresivna koliko god joj ono omogućuje da to bude) ili jednostavno da nestane! Ili je možda moguće ponovno otvoriti treći način novog brenda radničkog aktivizma, organiziranog i usmjerенog na mlade/ženske/po rođenju strane *Précaires* koji nemaju prethodno političko iskustvo osim umaranja njihovih tijela i umova u golemim prodajnim mjestima u trgovačkim lancima, centrima, čvorovima transporta i pozivnim centrima Vrlog novog postmodernog svijeta.<sup>22</sup>

Dakle, pitanje Ivane Keser 'Je li umjetnik aktivist ili atavist?' nije rebus nego *differendu* brisanja i neusporedivosti, umjetničke istodobnosti. Nije neobično da Lyotard inzistira na *differend*, da bi branio, kako to briljantno pokazuju umjetnički radovi Ivane Keser, ne profit kvantitete informacija kojima se može komunicirati kroz postojeće idiome, nego... utemeljiti idiome koji još ne postoje, barem ne na takav način (Ivane Keser), a definitivno ne na takvom mjestu (Ivane Keser).

No, ostanimo kod pitanja 'Je li umjetnik aktivist ili atavist?' U 'Stubborn Structures and Insistent Seepage in a Networked World'<sup>23</sup> Raqs Media Collective piše: 'Radnik 21. stoljeća, koji mora preživjeti u označitelju koji smješta najveću vrijednost u stvaranje znakova, smatra

da su za njezino oruđe, njezin rad, njezine vještine najvažniji različiti stupnjevi kreativnog, interpretativnog i performativnog djelovanja. Ona brendove čini sjajnima, ona oblikuje podatke, ništa manje materijal nego što su to visoke peći i dimnjaci manufaktturnog industrijskog kapitalizma. Radnik 21. stoljeća je također performer, stvoritelj vrijednosti iz značenja. Ona stvara, istražuje i interpretira, u uobičajenom tijeku radnog dana prema narudžbi koja zaslужuje da je se smatra umjetnikom ili istraživačem, ako pod 'umjetnikom' ili 'istraživačem' podrazumijevamo osobu da je biće koje stvara značenje ili proizvodi znanje'.<sup>24</sup>

Zbog te krajnje izmijenjene situacije rada i umjetnosti, nesigurnosti rada i nematerijalnosti struktura života koje guši i uništavaju milijune i obogaćuju samo neke, vrijeme je da 'priroda', 'rad' i 'umjetnost' također uključuju sve što čini i tvori ljudski subjekt: njegov živčani sustav, genetski kod, srčani procesor, vizualne i auditivne receptore, komunikacijske sustave (osobito lingvističke), njegovu organizaciju života skupine itd.<sup>25</sup> *Weekend Art* jasno pokazuje da priroda mora biti preklapljena sa živčanim sustavima i vizualnim receptorima ljudi. Ne proždiru li oni prijateljstva i grade opasne veze dok lunjaju šumom? Snimajući fotografije, dok pokušavaju izgraditi prijateljstvo, bez ljudskih svjedoka.

Samo arhiv od tisuća fotografija učinit će zaista vidljivim ono što nam je bilo nevidljivo. I konačno kad oni razotkriju obnažena tijela kao najprikladnija platna, 'vrišteće kože', čini se da taj bljesak projekta, koji zablijesne i izlazi na vidjelo u ništavili galerijskog prostora 'također stvaraju osjećaj da je nemoguće – moguće. Da je nužno moguće'.<sup>26</sup> Ili, da to kažem drugačije, preko Lyotarda: Ovdje u projektu *Weekend Art* nešto tako nemoguće kao prijateljstva i odnosi je prisutno, tamo, u hladnokrvnom umjetničkom miljeu, iako ne tako daleko od tih iskustava, nečemu što ne može biti negirano, umjetničko djelo se odupire (fotografije kao instalacije, kože kao projekcijska platna).

*Community Art* i *Weekend Art* dijele isti taktički mentalni prostor koji Susana Noguero, nezavisni kustos sa sjedištem u Barceloni, opisuje kao sjećanje zajednice. '*Community Memory*', koji je utemeljen u Berkeleyju u Kaliforniji, početkom sedamdesetih godina unutar okvira kontrakulture, bila je prva preteća mreža zajednice kakve pozajemo danas. (...) U *Community Memory* možemo vidjeti kako je od 'kolektivizma' doba, društvena upotreba bila napravljena od tehnologije, pronalazeći nova sredstva komunikacije, organizacije i ostalih neiskušanih strategija. Trenutačno, pojmovi digitalizacije, kompjutorizacije i globalizacije obuhvaćaju veliki broj političkih, društveno-kulturnih, ekonomskih i društvenih sukoba čije se dimenzije i opseg ne mogu lako predvidjeti. Prije nekog vremena, usred tog nereda, put do kolektivizma s novim političkim formama izražavanja i djelovanja se otvorio'.<sup>27</sup>

Važno je obavijestiti 'Povijest' o povijesti, a još je važnije iznijeti informacije za moguću buduću genealogiju (koju povezujem upravo ovdje) zajednica koje razvijaju oblike umreženog života i djelovanja unutar suvremene umjetnosti i kulture. *Weekend Art* i *Community Art* već imaju svoje mjesto u toj genealogiji.

Kako? Zato što: 'Informacija je interpretacija', kao i 'informacija je početak interpretacije' (I. Keser).

Ljubljana/ Beč, veljača 2005.

24 Distribuirala Monica Narula (Raqs Media Collective) Sarai-CSDS 29 Rajpur Road, Delhi 110 054, [www.raqsmediacollective.net](http://www.raqsmediacollective.net), [www.sarai.net](http://www.sarai.net); via <netttime> <http://www.nettime.org>

25 Vidi Jean-François Lyotard, *The Postmodern Explained to Children – Correspondence 1982 - 1985*, prev. Julian Pefanis i Morgan Thomas (London: Turnaround 1992).

26 Vidi Jean-François Lyotard, *Differend. Phrases in Dispute*, str. 75.

27 Vidi Susana Noguero, 'Air Unconditioning', u *Zehar*, br. 50 (San Sebastian: Arteleku 2003).

19 Ibid.

20 Ibid.

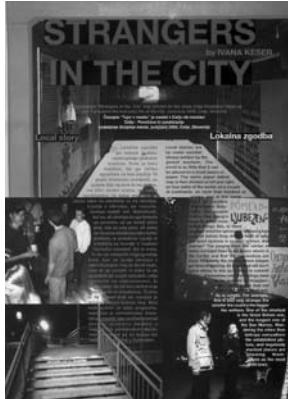
21 <http://eu.d-a-s-h.org/node/view/178>

22 Ibid.

23 Vidi Raqs Media Collective, 'Stubborn Structures and Insistent Seepage in a Networked World', u: iWork, Research & Art, ur. Marina Vishmidt i Melanie Gilligan (London/New York: Black Dog Publishing, 2004).



Garden Mirror,  
novine, 2001



Strangers in the City,  
novine, 2000



Migrants,  
novine, 2002



Utopía privada,  
novine, 2000



Sold Out, slajd projekcija, 1991

# ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO 'KONCEPTUALNI ESEJI IVANE KESER'

## UMJETNOST U DOBA KULTURE

Ivana Keser radi sa 'koridorima' između umjetnosti i kulture. Ti 'koridori' su njezin umjetnički medij i zato ih treba razmotriti detaljno.

Za suvremenu kulturu karakteristični su kratki spojevi ili koridori između *umjetnosti* i *kulture*. Postoje kretanja kojima se umjetnost preobražava u kulturu (produkcija, multiplikacija, razmjena, potrošnja, upotreba, primjena, ali i uživanje 'pojavnosti' ili 'smisla' umjetnosti kao artefakta svakodnevice) i kojima se kultura inkorporira u umjetnost (citat, kolaž, montaža, parafraza, simulacija, *mimesis mimesiza*, upotreba, *ready made*, transfiguracija, transformacija, intertekstualnost). Između teorije umjetnosti i teorije kulture, danas, postoje prozirne, meke i propusne granice. Primjerice, Jean Louis Schefer konstruira *antropološke uvide* u povjesne kulture kroz teorijsko-narativnu interpretaciju umjetničkog djela<sup>1</sup>, a Victor Burgin relativizira odnose između umjetnosti i kulture konstruirajući fikcionalne prostore umjetnosti kao kulture i kulture i kroz umjetnost.<sup>2</sup>

Pomoću modela identifikacije i predavanja ideologije kao konstitutivnog i orijentirnog *vektora* uspostave i izvođenja kulture, politike i umjetnosti opisuju se trenutačni identiteti 'subjekata' mogućih konteksta kulture i umjetnosti. Na primjer, prema Althusseru, ideologija reprezentira (prikaže, zastupa) imaginarnе odnose individuuma prema njihovim stvarnim uvjetima egzistencije. Drugim riječima, ono što je reprezentirano ideologijom nije sustav stvarnih odnosa koji upravlja egzistencijom individua, nego su to imaginari zastupnički odnosi tih individua prema stvarnim odnosima u kojima žive. Zatim, ideologija ima materijalnu egzistenciju, zapravo, ideologija nije stvar idealiteta (*idéale* ili *idelle*) ili spiritualne egzistencije, nego konkretnе materijalne egzistencije i borbe unutar životnih kontradikcija. Pod materijalnom egzistencijom podrazumijeva se odnos institucija koje konstituiraju jedno ili svako društvo kao strukturu u kojoj se pojavljuje umjetnik, tj. Gledatelj, tj. Objekt istraživanja. Ako rečeno vrijedi, tada se može zaključiti da nema prakse koja nije od ideologije ili u njoj, to jest da nema ideologije bez subjekta i za subjekta:

Ova teza jednostavno čini eksplisitnom moju posljednju tezu: nema ideologije osim od subjekta i za subjekta. Značenje, nema ideologije osim za konkretne subjekte, i ova destinacija za ideologiju je moguća jedino od subjekta: značenje, pomoću *kategorije subjekta* i njegovih funkcija. (...) Kažem: kategorija subjekta je konstitutivna za sve ideologije, ali u isto vreme i odmah dodajem da je kategorija subjekta jedino konstitutivna za sve ideologije, kao što i sve ideologije imaju funkciju (koja ih određuje) da konstituiraju konkretne individue kao

1 Paul Smith (ed), *The Enigmatic Body – essays on the Arts by Jean Louis Schefer*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

2 Victor Burgin, *Some Cities*, Reaktion Books, London, 1996.

subjekte. U interakciji ove dvije konstitucije egzistira funkcija svake ideologije, ideologija nije ništa drugo do njena funkcija u materijalnim formama postojanja te funkcije.<sup>3</sup>

Ako ideologiju razumije kao sistem imaginarnih reprezentacija, tada se 'ideologija' u analizi može razložiti:

1. na koncept (pojmovni okvir predavanja identifikacija sa slikama koje se prihvataju i doživljavaju kao realnost)
  2. na sliku (*imago* s kojim se uspostavlja identifikacija kao sa svojim svijetom ili u odnosu prema svijetu drugoga),
  3. na instituciju (konkretni i materijalni društveni okvir uspostave odnosa između individuuma koji se kroz taj uokvireni odnos identificiraju kao subjekti), i
  4. na efekt (ostvarena situacija prepoznavanja, prihvatanja i identifikacije s realnim), ili
    - i. na doktrinu (skup stajališta koja izražavaju zahtjeve i uvjete identifikacije)
    - ii. na uvjerenje (identifikaciju sa stajalištem koja izražavaju zahtjeve i uvjete identifikacije),
    - iii. na obred (oblik društvene prakse ili načina ponašanja kojim se doktrina kroz uvjerenja izvodi kao materijalni događaj makro- ili mikro- identifikacije)<sup>4</sup>ili
    - a) na formu prilagodbe (prihvatanja vanjskog svijeta, vanjskog diskursa, vanjskog sustava slika identifikacije)
    - b) na *instrumentalni um* koji nije utemeljen u konkretnoj društvenoj realnosti, ali
    - c) *sudjeluje u konstrukciji* antropološkog identiteta (postojanja, prisutnosti, samoidentifikacije, kolektivne identifikacije, prepoznavanja svijeta).<sup>5</sup>
- Ova razlaganja pokazuju njezinu skrivenu konvencionalnost, trenutačnu upisanost ili njezine multiplicirane tragove. Zato ideologija nije političko gledište ili izraz ili predstava političkog stajališta, nego poredak izvođenja koji se pojavljuje kao što se pojavljuje svakodnevna realnost. Ivana Keser je svoju umjetničku praksu postavila kao ekran pojavljivanja svakodnevne realnosti.

3 Louis Althusser, 'On the Reproduction of the Relations of Production', u 'Ideology and Ideological State Apparatuses', iz Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, 1993, str.932-935.

4 Slavoj Žižek (ed), 'The Spectre of Ideology', iz *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 9..

5 O konstruiranju svijeta ili *identifikacije svijeta* vidjeti Jean-Luc Nancy, 'The Sense of the World', iz *The Sense of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, str. 1-3.



Local–Global  
novine 1996

Ivana Keser (1967, Zagreb) pohađala je srednju školu primijenjene umjetnosti i Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Počela je samostalno izlagati 1989. i od tada je imala više od deset samostalnih izložbi (Zagreb, Ljubljana, Cleveland, Umag, Barcelona, Ženeva) i brojne međunarodne nastupe. Njezin umjetnički rad oblikovao se u otvorenom i transgresivnom polju razvoja, divergencija i transformacija konceptualne umjetnosti. Drugim riječima, zamisli konceptualne umjetnosti zanju su vodile od istraživanja *prirode* umjetnosti ka izvođenju 'projekta u umjetnosti' kao simptoma ili intervencije unutar materijalnih kulturnih i društvenih praksi svakodnevice. Njezin rad pripada onoj preobrazbi konceptualne umjetnosti koja vodi od idealnog analitičkog konteksta umjetnosti prema neidealnim ili *hrapavim* kontekstima kulture kao konteksta za kontekste društvenih produkcija, izvođenja i postavljanja prikazivanja/zastupanja subjekta za realnost i realnosti za subjekta. Umjetnički rad Ivane Keser zato je postavljen kao mnoštvo projekata interventnih studija unutar suvremene kulture, točnije, unutar suvremenih kultura kasnog socijalizma (Hrvatska) i kasnog kapitalizma (izlagački ili performerski prostori njezinih umjetničkih intervencija). Nju prije svega zanima mnogostrukost aktualnosti i mogućnost interventnog rada na mnogostrukostima aktualne kulture i njezina ideološkog 'omotača'. Ivana Keser radila je na individualnim projektima (*Local Garbage*, *Local Newspapers*, *Local-Global*) i grupnim projektima, kao što su bili 'EgoEast' (Zagreb, 1992), performansi trija *Weekend Art* (Aleksandar Battista Ilić, Tomislav Gotovac, Ivana Keser) ili desetogodišnji projekt *Community Art* (s Aleksandrom Battistom Ilićem). Ivana Keser također radi na specifičnoj vrsti 'pisane umjetnosti', od teorijskih komentara, kratakog narativa do radio-drama (na primjer, 'Budućnost je luksuz', 2001). Sve te različite taktike proizlaze iz jedinstvene platforme: za suvremenu kulturu karakteristični su kratki

Weekend Art  
novine, 2003

spojevi ili koridori između *umjetnosti* i *kulture*. Drugim riječima, bez obzira na to radi li na objektima, tiskanim materijalima (novine), arhivima, mjestima odlaganja, mjestima oprisutnjenja, instalacijama, performansima ili pisanim 'komadima', u pitanju su proizvedeni uzorci kojima se singularno testiraju ontološke, epistemološke, ali i egzistencijalno/bihevioralne reakcije subjekta na odnose kulture i umjetnosti i njihove materijalne predodžbe kao 'kulturnih sučelja'. Funkcije posredovanja su predočene, varirane, modificirane, kontekstualizirane, dekontekstualizirane i pokazno izvođene na onim mjestima gdje se subjekt konstituira ili gdje subjekt ulazi u proces materijalne potrošnje – preobrazbe u znak, poruku, sliku, djelovanje – pa, na kraju, i u arhiviranje aktualne ideologije.

Poseban problem je odnos djelovanja Ivane Keser prema grupnom ili individualnom umjetničkom i kulturnom radu. Odnos prema 'individualnom i grupnom subjektu' je sličan. A to znači da ona, zaista, ne pris-tupa subjektu kao izvoru stvaranja, nego kao određenoj interaktivnoj platformi preko koje se pretpostavlja i postavlja mogućnost identifi-kacije nekog djelovanja ili intenziteta kao ja-subjekta. Taj ja-subjekt je istodobno političan (nastaje na ekranima ideologije) i fenomenološki (pokazuje se kao kulturno prostorno, vremensko, medijsko i tjelesno djelovanje). Kada je radila na projektu *EgoEast*, radila je na ja-subjektu (individualnom/kolektivnom) koji se ticao odnosa istočnoeuropskog i internacionalnog/transnacionalnog umjetnika u kriznom trenutku kraja socijalizma, uspostave tranzicije i preobrazbe 'pluralnosti post-moderne' u platformu lokalno-globalnih produkcija i preobražaja. Tu je bilo riječi, prije svega, o političkom subjektu. Naprotiv, projektom *Weekend Arta* uspostavljen je složeni model multi-subjekta. *Weekend Art* je autorski projekt Aleksandra Battiste Ilića, u kojem su sudionici-performeri bili Ivana Keser i reditelj/performer Tomislav Gotovac.



*Weekend Art: Hallelujah the Hill, 1995-2005, Ivana Keser, Aleksandar Battista Ilić, Tomislav Gotovac*

Projekt *Weekend Art* dobro je dizajniran neokonceptualistički projekt, zasnovan na dokumentiraju nedjeljnih izleta u prirodu troje umjetnika, od kojih su dvoje mladi umjetnici i pritom još i par. Žargonski govoreći postavljen je odnos ili shema neobičnog, potencijalno transgresivnog trokuta, koji je istodobno slučajnih troje relaksiranih izletnika u epohi poslije totalitarizma, ali i neodređeni potencijalni erotski odnos troje ljudi u svakodnevici odmora i opuštanja, no i nemotivirani sistem isječaka iz svakodnevice koji ne obećava nekakav smisao rezultat. Priroda je eksplicirana kao potencijalni *svijet univerzalnosti*, ali i kao *ono* sasvim vanjsko singularno suvremenom čovjeku. Rad je otvoreno interpolacijama potencijalnih značenja i tumačenja. *Weekend Art* je umjetnički projekt kojim se na cinički način obrađuje odnos slobodnog i poslovnog vremena u svijetu umjetnosti. Projekt se zasniva na sljedećem: (a) umjetnici tijekom tjedna rade za život, jer u postsocijalističkom društvu ne žive od umjetnosti, (b) za umjetnički rad im ostaje samo vikend, (c) oni vikend koriste za odlazak u šetnju po Medvenici ili bilo gdje drugdje, (d) oni odlaze u planinu, zabavljaju se u šetnji i, kako tvrdi Aleksandar Battista Ilić, parafraziraju riječi engleskog umjetnika, hodača i putnika Hamisha Fultona *'No walk, no work'*. Performansi su dokumentirani fotografijama u boji, koje prikazuju vikendaški trio u šetnji i boravku u neokrnjenoj prirodi. Po svojim značajkama, ovo je neokonceptualistički projekt koji određuje umjetnička upotreba i reprezentacija privatnosti, svakodnevnice i ciničkog tretiranja stvarnog statusnog radnog vremena umetnika. Projekt ima niz pod-tekstualnih značenja: odlazak u prirodu, gdje je okolina puna opasnosti (misli se na nesigurnost balkanskih ratnih područja devedesetih), zatim erotizirani odnos mladog para sa starim avangardnim umjetnikom, odnosno igra s potencijalnim bihevioralnim ljubavnim ili filmskim ljubavnim trokutom, te uloga hodanja u stvaranju umjetnosti u povjesnoj konceptualnoj umjetnosti. Pritom oni grade složene subjekte i intersubjektivne odnose cjelovitog trostrukog subjekta *Weekend Art*, ali i konfliktnih nespojivih subjekata u jedno ja-performansa. To je paradoks i taj je paradoks središte djelovanja *Weekend Art*.

#### OKO METODE: KONCEPTUALNA UMJETNOST I MODIFIKACIJE KONCEPTUALNE UMJETNOSTI U RADOVIMA IVANE KESER

Ako se uvede neizvjesna uporedna metoda – može se reći da povijesna konceptualna umjetnost šezdesetih i sedamdesetih, postmoderna neokonceptualna umjetnost osamdesetih i ranih devedesetih, i umjetnost u doba kulture devedesetih i početkom XXI. stoljeća imaju neke bitne sličnosti i neke preusmjeravajuće razlike. Na konceptualno-kontekstualnom planu:

a) povijesna konceptualna umjetnost (Art&Language, Joseph Kosuth, Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak) je autorefleksivna, analitička i proteorijska produkcija unutar visoke-ali-već-kasne modernističke umjetnosti, koja za referenta uzima kritične, a to znači teorijske i političke, elemente (funkcije, stadije, efekte) visoke umjetnosti s gledišta visoko (elitno) umjetničkog i teorijskog rada,

b) postmoderna neokonceptualna umjetnost (Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prinz) je alegorijska, intertekstualna ili dekonstruktivna i post-teorijska produkcija unutar elitno-umjetničkih svjetova kasnog kapitalizma, koja za referenta uzima masovnu, medijsku i popularnu kulturu s gledišta masovne, medijske i popularne kulture u relaciji sa suvremenim poststrukturalističkim i kulturnim teorijama (identiteta, potrošnje, uživanja, represije, prikazivanja, razmjene, potrošnje kao entropije),

c) umjetnost u doba kulture je producentska (organizacijska, dizajnerska, menadžerska, aktivistička), zatim materijalistička (medijska, institucionalna) i kulturna (reprezentativna: prikazivačka, zastupnička) produkcija unutar heterogenih kulturnih sistema, od sistema umjetnosti preko masovnih medija do sistema mikro- ili makro-političkih institucija artikulacije svakodnevice (fondacije, NGO, sustav socijalne zaštite, kulturne politike i projekti), koja za referenta uzima svakodnevnicu s gledišta kulturnih studija (*cultural studies*) i njezinih aktivističkih i pragmatičkih obzora – primjerice, u onom smislu u kojem John Fiske piše: 'Svetovnost je mjesto krunske kulturne važnosti jer je ona jedini teren na kojemu pučka kultura nastaje i stječe važnost. Kultura jeobična, a običnost je visoko znakovita'<sup>6</sup>.

Na polju pojavnosti djela povjesna konceptualna umetnost vizualno izgleda kao 'antiumjetnost', a to znači kao ponuda fenomena koji ne izgleda kao tipičan, uobičajeni ili normirani umjetnički fenomen, na primjer, tekst napisan pisaćim strojem, izložen na mjestu gdje se izlaže rukom rađena uljana slika. Postmoderna neokonceptualna umjetnost, na planu pojavnosti djela, izgledala kao svijet visoko dizajniranih objekata masovne potrošačke i medijske kulture, a to znači kao ponuda fenomena koji pripadaju masovnoj i medijskoj kulturi, na primjer, grafički dizajnirani plakati, serijski izvedeni objekti, ne-ekspresivno izvedeni *komadi*, tehnico-medijski realizirane slike itd... A, umjetnost u doba kulture izgleda kao svijet produciranih, informacijskih medijskih slika koje dokumentiraju društvenu/kulturalnu realnost, a to znači kao ponuda fenomena koji pripadaju masovnom medijskom sistemu informiranja od televizije do interneta, primjerice medijski dizajnirani ekran TV dnevnika ili drugih informacijskih sustava (CNN) koji prikazuju realne događaje ili koji u *videosferi* kao *ideosferi* rekreiraju ili simuliraju društvenu realnost kao realnost. Odnosno, riječ je o djelima koja imaju izgled projekata (administracija) ili efekata (učinka) kulturnih politika u visokobirokratiziranim suvremenim društvima. Iako, paradoksalno je da tržišni i izlagački sustav vizualnih umjetnosti u jednom trenutku svog *razvoja* preuzima djela povjesne konceptualne umjetnosti, postmoderne umjetnosti i umjetnosti u doba kulture, premješta ih iz njihova primarnog konteksta samoodređenja i nudi ih kao djela visoke autonome umjetnosti. Drugim riječima, pokazuje se da subverzivni akti bivaju preneseni s performativne razine (što je najčešće intencija umjetnika) na razinu pokaznih ili poučnih i estetskih primjera subverzivnosti lokaliziranog i situiranog umjetničkog djela unutar sistema umjetnosti.<sup>7</sup>

Djela Ivane Keser imaju opisani karakter projekta i efekta kulturnog projekta. Njena djela su kulturne manipulacije na zadanim bazama podataka, ali i na zadanim platformama za izvođenje intervencija na kulturnim bazama podataka. Ona je počela raditi kao grafički, reklamni dizajner u novinama, a onda je tu 'praktičnu' i 'apologetsku' funkciju kulturnog rada za javne masovne medije preobratila u kritički aktivizam i intervencionizam kao umjetnica. Rekonstrukcija i izvođenje kulturnog medijskog rada u umjetnosti je označilo preobrazbu proizvodnog rada u interventno-kritički rad. Njezin se rad usredotočuje na novine (izlaganje/arhiviranje lokalnih novina, tiskanje lokalnih, globalnih i lokalno-globalnih novina). Jedno komunikacijsko masmedijsko sučelje postaje sredstvo interventne provokacije na različitim razinama djelovanja i pokaznosti.

6 John Fiske, 'Popular Culture', iz F. Lentricchia, Th. McLaughlin (eds), *Terms of Literary Studies*, Chicago, 1995, str. 335.

7 Miško Šuvaković, 'Asocijacija apsolutno', u 'Umjetnost postsocijalizma – epoha entropije i brisani sablasni tragovi', iz Dragomir Ugren (ed), *Centralno europski aspekti vojvodanskih avantgardi 1920.-2000. ... Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej suvremene likovne umjetnosti, Novi Sad, 2002, str. 185.

Na primjer, kada je radila plakat nazvan: *A i 2500 točaka (n.3)* iz 1994. koristila je veliki format novina i nenovinski, tj. plakatni, format slova. Kod uobičajenog novinskog formata veličina slova je 9 točaka. Ona je, međutim, stavila 2500 točaka. Time je slovo učinjeno vidljivim, retorički prekomjerno vidljivim. Načinjen je rad za gledanje, točnije, za testiranje vidnog polja novinskoga čitatelja, koji više ne može izbjegći poruku, čak i kada poruke nema. Tu je bilo samo uvećano slovo A. Samo slovo. Ponuđen je označitelj na mjestu očekivane poruke.

Ivana Keser radi s 'fenomenima' informacije i informacijskog. Fenomen-informacije se obrađuje od semantičke razine za poruke do čulno-tjelesne i prostorno-vremenske pojavnosti 'nosača' informacija u njihovoj uobičajenoj ili transgresivnoj funkciji. Ona je radila s plastičnim vrćicama za pakiranje novina, s velikim paketima novina i njihovom težinom, pojedinačnim listovima, itd... od novina i za novine. Sama materijalna tvar uzeta je kao prolazni ili privremeni 'materijal' ali i kao sredstvo komunikacije, te kao instrument intervencije u doslovnom i metaforičnom prostoru bivanja. Komad novina tretiran je kao uporabni predmet za informiranje ali i kao fetiš – znak za 'novu informacijsku religiju' (Ivana Keser). Lingvistički koncepti 'novina', 'ono što je novo' ili 'vijest' tretirani su kao iskustveni tjelesni događaji, ali i kao biopolitičke taktike strukturiranja i izvođenja moći u društvu. Ono što je 'novo' postaje novo tek u odnosu prema nečemu i pomoću nekoga, tj. onoga tko ima moći. Ali, moći nije nikada sama: ona se ukazuje u odnosima lokalnog i globalnog, privatnog i javnog, društvenog i kulturnog, utopijskog i neutopijskog. Ovi odnosi, međutim, nisu dani kao univerzalni i neproblemski, nego upravo suprotno kao obrti koji nastaju nužno u singularnosti ljudskog iskustva koje pretendira na univerzalnost. Ustrajanje na singularnosti čini njezin rad bitnim i interventnim u oblikovanju pojedinačnog ljudskog života ili u oblikovanju kritičnih prijedloga za pojedinačni ljudski život. Singularnost je kod nje određena složenim potencijalnostima 'subjekta' upućenog novim informacijama u lokalnom kontekstu ili lokalnom topusu bivanja naspram globalnom idealnom ili konceptualnom topusu. Pritom, samo tijelo umjetnice ili promatrača je 'sonda' koja bilježi singularnosti informacijskih iskustava i njihovih prezentacija. Ona time pokazuje da je svako odašiljanje informacija i svaki prijem informacija singularni čin kojim se omogućava potencijalnost socijalizacije. Drugim riječima, socijalizacije nema bez 'drame' ili, tek, 'događaja' singularnosti. Zato umjetnica inzistira na socijalizaciji (na primer, videti projekt *Community Art* koji je počela s Aleksandrom Battistom Ilićem). Umjetnica u svojoj singularnosti postaje 'editor' za živote drugih ljudi. Ona 'editira' (izlaže, intervenira, premješta, subvertira ili pospješuje) individualnosti i individualne geste pokaznosti života koji nikada nije sam.

Ivana Keser također je razvila različite modele žanrovskog pisanja od novinskog do dramskog i od dramskog do publicističko-teorijskog ili kritičko-aktivističkog iskazivanja. Njezino 'pismo' je takozvano *hladno pismo*, a to znači pismo upućeno prezentiranju 'otuđenog' govora unutar medijskih komunikacija/razmjena. S druge strane njezino je pismo (na primjer, novine *Local-Global* no. 5) hladni diskurs govora za drugog, ali i primarno iskrivljenje – gotovo sablasno provociranje diskursa žurnalizma i govora u ime moći. Ona dolazi do određene granice 'antifunkcionalnosti žurnalističkog diskursa' i tu je čvor problema. Kada u takav diskurs uvodi 'govor u prvom licu' ona se okreće paradoksu kliješta: kliješte čini subjektivnost bliskom i istodobno predstavlja odstupanje od subjektivnosti kao singularnosti u ime općerazumljivog ispovijedanja. To je onaj govor kojim su se u svojim ispovijestima služili i Aurelije Augustin i prodavačica sladoleda na glavnom trgu, te pop-rock zvijezda Madonna, odnosno, ruski postsocijalistički tajkuni i drugi. Taj 'drugi' – ma tko ili što bio/bilo – upravlja njezinim radom: 'želja čovjeka je želja drugog' (Lacan).

## HIBRIDNE UMJETNIČKE PRAKSE: UMJETNOST, TEORIJA I ARTIVIZAM ... ZAKLJUČCI O RADU IVANE KESER

Različite produkcije Ivane Keser su odredive terminom hibridno. Ona je u polju koje se ne može svesti pod zajedničko ime 'jednog'. Ona radi s umnožavanjima, mnogostrukostima i izmicanjima.

Termin hibridno<sup>8</sup> ima podrijetlo u diskursu biologije. Upozorava na nastanak novih bioloških vrsta križanjem različitih biljnih i životinjskih vrsta. Termin se s negativnim značenjima javlja u devetnaestostoljetnim diskursima rasizma gde označava, najčešće, neželjeno miješanje ljudskih rasa, a kasnije i miješanje različitih etničkih individuuma i skupina. Termin je primijenjen zatim pozitivno na različite interdisciplinarnе razvoje humanističkih i društvenih znanosti, odnosno, teorijskih djelatnosti tijekom XX. stoljeća. Na primjer, visoki zapadni modernizam bio je zasnovan kao kritika i eliminacija hibridnosti u umjetnostima i kulturi težnjom ka bitnoj i fundamentalnoj, na primer, jednorodnosti umjetničkog medija i djela.<sup>9</sup> Apsolutna muzika trebala je biti *sama muzika* ponudena koncentriranom slušanju, odnosno, uspostava zapadne concepcije aposlutne muzike bila je zasnovana na redukciji 'tjelesne' recepcije glazbe na recepciju pomoću jednog specijaliziranog čula – čula sluha. Apstraktni ili, još razrađenije, modernistički slikari kasnih pedesetih i ranih šezdesetih godina težili su nereferencijalnoj pikturnalnosti situiranoj prema pravilima plošnih kompozicija, tj. apstraktno slikarstvo trebalo je biti ponuđeno samom pogledu, specijaliziranom pogledu koji nije dio tjelesne artikulacije, itd. Nasuprot modernizmu, avangarde<sup>10</sup>, od dade<sup>11</sup> iz kasnih desetih godina do fluksusovskih intermedijskih<sup>12</sup> produkcija ranih šezdesetih godina i telkelovskih<sup>13</sup> intertekstualnih praksi druge polovine šezdesetih godina, težile su nekonistentnosti, necjelovitosti i, svakako, hibridnosti u estetskom, umjetničkom, kulturnom i političkom smislu. Termin hibridnost pojavljuje se prema konkurenckim terminima i s njima, kao što su: sinkretizam, pluralnost, heterogenost, eklekticizam, itd. Pri tome, sinkretizam označava najniži stupanj eklekticizma, tj. označava cjelinu koja nastaje spajanjem ili ujedinjenjem dvaju suprotnih, ponekada i suprotstavljenih, strana, stranaka, mogućnosti, pojavnosti ili zadanosti. Pluralnost označava množinu/mnogostrukost koja opстојi, nadilazi 'jedno' ili 'dv'a', pa time sebe pokazuje kao odnos mnogostrukih razlika ili neusporedivosti koje su tu i sada (tamo i tada) u nekakvom nekonfliktnom ili konfliktnom odnosu nerazrješenosti. Pluralnost ukazuje na zamisao heterogenosti. Heterogenost označava 'nešto', jedno ili cijelo, koje je sačinjeno, tj. kolažirano i montirano od razlikujućih elemenata ili odnosa koji su u podnošljivom ili opstajućem odnosu. A, eklekticizam je, pak, strategija s mnogobrojnim taktkama koje omogućavaju postojanje, pojavljivanje, predočavanje ili zastupanje hibridnog, sinkretičkog, pluralnog ili heterogenog, prije svega u povjesnom i zemljopisnom smislu. Eklektično znači preuzeto od drugog, ono što je zasnovano na uzimanju, premještanju i preuzimanju iz sjećanja, s travoga ili iz arhiva. Ako se uzmu u obzir naznačene terminološke razlike i potencijalnosti, može se reći da je *hibridno* svako pretpostavljanje,

<sup>8</sup> 'Theorizing Cultural Hybridity', iz Susan Stanford Friedman, *Mappings – Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton University Press, Princeton NY, 1998, str. 82-93.

<sup>9</sup> Klement Grinberg, 'Modernističko slikarstvo', 3+4 br. a, Beograd, 1978, str. 32-35.

<sup>10</sup> Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1998.

<sup>11</sup> S.C. Foster (ed.), *Dada The Coordinates of Cultural Politics – Crisis and the Arts – The History of Dada* vol. 1, G. K. Hall&Co, New York, 1996.

<sup>12</sup> Ljubica Stanivuk, Aleksandra Janković, Jasna Tijardović (eds.), *Fluksus – Izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.

<sup>13</sup> Peter French, *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960-1983)*, Clarendon Press, Oxford, 1995.

izvođenje ili prepoznavanje bilo kojeg odnosa (strukture, teksta, pojave, događaja) kao sinkretičkog, pluralnog ili heterogenog s ukazivanjem na razlike (*différence*) i razlike (*différance*) u društvenim, kulturnim ili umjetničkim praksama. Sintagma 'hibridne umjetničke prakse' govori o umjetničkim praksama koje nastaju:

a) u kulturnim anarhičnim ili, tek, kaotičniom miješanjima ili premještanjima diskursa i događaja bez poštovanja tradicionalnih disciplinarnih granica;

b) posredstvom transgresija kojima se iz jednog normalnog, kanonskog ili dominantnog diksursa/svjjeta prelazi u drugi, ali i obratno, i

c) kritikom ili autokritikom važećih, odnosno, vlastitih hegemonija i utjecaja kao ponuđenih samora-zumljivih i kao cijelovitih horizontata očekivanja.

Zato je rad Ivane Keser praksa izvođenja unutar svijeta koji kao svaki ideološki svijet skriva svoju 'prirodu', pokazujući se kao tajnovit i neodrediv. Ona je na jednome mjestu zapisala: 'Znate, ljudi su odvukli udisali kisik, ali im je trebalo milijun godina da ga otkriju. Hoću reći, postoje urgentne stvari i dok se mi svi bavimo budućnošću, ona bi nas mogla pregaziti ako ništa ne poduzmemos.' Ona poduzima – to poduzimanje je izvedeno sa svim aspektima otvorene hladnoće medijskog rada, ali istodobno njezina neekspresivnost govori o oblikovanju života – koji živimo u njegovim nevidljivim granicama. Zato je njezin rad ideološki i politički hibrid koji se izdvaja i uobičjava kao tajanstvena, rizična i opasna materija u televizijskom serijalu *X file*.



Community Art; Naslovna stran, Objavljeno u casopisu Delo, Ljubljana, 2003

# POVIJEST ZABORAVA

## INTERVIEW

Razgovarao Tomislav Brlek

**U&U** Umjetnost je institucija koja neprestano osporava vlastitu institucionalnost. Umjetnost se stoga ne može definirati institucionalno.

**K,I** Mogu se načelno složiti s idejom umjetnosti u kojoj sugerirati znači stvarati, a imenovati ograničiti, uništiti. Bavljenje umjetnošću uvijek donosi neki oblik institucionalizacije kao posljedicu. Svaka institucija povlači za sobom pitanje interpretacije. Dok se jedno definira, drugo prerasta u zaborav. Institucija uvijek nastoji definirati. Štoviše, sustav delegira one koji će normirati. U doba u kojem je kriza metonimija duha vremena, umjetnost bi trebala izmicati definicijama. Definicije su kao dijagnoze, a upravo od dijagnoza u umjetnosti tražimo otklon. Možda zvuči kao proturječe, no pozvat će se na Barthesa kad kaže 'ja nisam proturječan, ja sam raspršen'. Budući da više ne postoji zajednički fokus, čini se da se danas efikasno može djelovati samo raspršeno.

**U&U** Svaka je umjetnost kritika, ali nije svaka kritika umjetnost. Konceptualna umjetnost nije umjetnost nego kritika.

**K,I** S prvom se izjavom slažem. Druga je nešto složenija. Svaka je umjetnost konceptualna, jer umjetnost ne postoji drugačije nego konceptualno. Pod terminom ne mislim na pravce i stremljenja: konceptualnu umjetnost iz sedamdesetih godina, neokonceptualnu umjetnost iz devedesetih godina prošlog stoljeća, i današnju umjetnost kao proizvod kulturnih radnika. Ono što me zanima jest konceptualizacija, nevezana uz neki od pravaca, pod kojim podrazumjevam artikulaciju misli. Zbog toga nisam zagovornica nekog specifičnog medija ili pravca. Zanima me transpozicija misli općenito, bila ona u obliku crteža, filma, fotografije ili riječi. Medij je zapravo uvijek u službi vidljivosti ideje. Činjenica da većina radova suvremenih audiovizualnih umjetnika prolazi kroz kompjuter ne čini ih kompresionistima. Konceptualizacija misli dešava se kroz gestu. Pritom ne mislim na uvrježenu kulturnu gramatiku geste, na vizualne, kao što su dva prsta gore ili jedan dolje, nego bliže ideji Maxa Kommerella koji smatra da je jezik istodobno oboje: i konceptualan i mimetičan. Također, osim uobičajene geste kao tjesensnog pokreta koji otkriva ono što tijelo želi reći zanima me i suprotno, ono što tijelo želi sakriti, gdje su takvi pokreti pravi sadržaj dok je govor ili tekst tek distrakcija ili diverzija.

**U&U** Sva je umjetnost moderna. Ako nije moderna, onda nije umjetnost nego arheološki ili etnološki artefakt, odnosno sociološki ili historiografski dokument.

**K,I** Možda je bliža istini tvrdnja da je svaka umjetnost jednom bila suvremena. No primjerice, svjedoci smo također redateljskih

praksi koje spajaju upravo ono što navodiš kao opreku modernom. Naime, svaka se modernost neizbjegno isprepliće s primordijalnim. Godardovi filmovi pričaju o suvremenim temama istodobno pomoću pop kulture i grčke mitologije.

**U&U** Po čemu se pozicija s koje umjetnica/umjetnik piše o svom radu razlikuje od pozicije bilo koje osobe koja čini njezinu publiku? Imaju li umjetnici povlašten uvid u vlastiti rad? U čemu se sastoji ta povlaštena pozicija i koji su uvjeti njezine mogućnosti?

**K,I** Pozicije nisu povlaštene, uvjerenja jesu. Radi se o komunikaciji, o privilegiji aktiviranja mišljenja kao znaku slobode. Govor kao ni pismo, smatra Flusser, nisu prirodni, i kao ljudi nismo svjesni artificijelnog karaktera ljudske komunikacije. Nakon što naučimo kôd zaboravljamo na artificijelnost jezika. Mene zanima upravo ljudska komunikacija kao umjetnički postupak koji nas spašava od zaborava. Zaborav je tema na koju se neprestano vraćam. Čini mi se da se događaji ponavljaju a da su samo mjesta i sudionici različiti. Za razliku od pasivnosti i odsutnosti mišljenja, buđenje iz zaborava dešava se mišljenjem kao djelatnošću slobode, na kakvu je ukazivala Hannah Arendt. Ona se u svojim djelima protivi slijepoj pokornosti normama, pobuduje na pretresanje svevažeće i vječne hijerarhije vrijednosti. Mišljenje kao otpor nazvala bih gestom koliko i kritikom. Također, umjetničko djelo danas ne postoji bez jezika, odnosno interpretacije. Ali da nas ne zavara, često umjesto interpretacije, prevođenja u drugi jezik, dobivamo samo prepričavanje sadržaja. Interpretacija i prevođenje su velika odgovornost.

**U&U** Walter Benjamin kaže da se glosama i citatima može pisati vrlo dobra kritika. Da kao 'kugu treba izbjegavati prepričavanje sadržaja' i da valja naprotiv 'razvijati kritiku sastavljenu isključivo od citata'.

**K,I** To je jedna reduktivna interpretacija koja upravo u svojoj biti naglašava tu odgovornost.

**U&U** Godard još reduktivnije tvrdi: Sve je citat.

**K,I** Tu otvara nekoliko pitanja. Pitanje autorstva, pitanje interpretacije ali i pitanje novih odnosa.

**U&U** Je li umjetnost ono što proizvodi umjetnik/umjetnica ili je umjetnik/umjetnica onaj/ona koji su proizveli umjetničko djelo?

**K,I** Umjetnost je često bila artefakt kao sredstvo ili kao posljedica rituala, religija, ideologija, kulture i civilizacije. Danas je ona više naglašena kao sociološki ili socijalizacijski ali i osobni dokument.

**U&U** Postoje anonimna djela ali ne postoje autori bez djela: autor je funkcija djela a ne obratno.

**K,I** Autor jest subjekt. Ne kao stvaralač djela nego kao jedno od

središta rasprava. Teorije se deklariraju u odnosu na pojam autora i protiv autora. Autor je sam na neki način postao forma za sebe ali i antiforma. Autor je kontekst ali i antikontekst. Autor je produktivan ali i kontraproduktivan.

**U&U Čin tumačenja teksta (djela) određuje kontekst, a ne obratno?**

K,I Jezik za umjetničko djelo predpostavlja i uvijek nanovo uspostavlja javno organizirani prostor. Umjetnik također mora inicirati proces odgađanja i uskraćivanja značenja djela s onima koji djelu prilaze. Barthes smatra kako je odgađanje značenja iznimno teška zadaća. Umjetnikovoj ulozi lako je pripisati neiskrenost, njegova je namjera dvomislena, kao što se može shvatiti i izjava Tereze Avilske kad izražava želju da 'može pisati s obje ruke kako ne bi zaboravila jednu stvar dok govorи drugu'. Povlašteno uvjerenje predstavlja ustrajnost rada na sebi kad se njime ublažava rutina zaborava na koje nas zapravo edukacija, okruženje i cijelo kolektivno naslijede navodi. Izdvojeno vrijeme za razvijanje kritičkog pogleda u tom slučaju predstavlja povlaštenu poziciju koja pripada ekonomskoj kategoriji. Na žalost mijenjanje svijeta u doba komodifikacije i *brandinga* pomoću podržavanja i umnožavanja oblika podčinjavanja postalo je važnije nego mijenjati sebe. Iako umjetnost možda više nalikuje podsjetniku nego ko-rektivu, mogu se pozvati na uspješne umjetničke strategije građanskog neposluha i izlaza u tradiciji od Henryja Davida Thoreaua do Paola Virna, da bi se pritom vratila na Arendtinu poruku življenja u skladu, a ne u raskoraku sa sobom.

**U&U Po čemu su danas status teksta i slike, te njihov međuodnos drugaćiji nego u nekom ranijem razdoblju?**

K,I Slike danas ne ilustriraju tekstove, nego opstaju same. Komunikacija se odvija razmjenom slika kojima izostaje značenje. Naglasak nije na značenju slike nego na inflaciji njezine distribucije. U vrijeme kad televizija trivijalizira vijesti i prerasta u muzej nesreća, čini mi se da se sudjelovanje pojedinca u stvarnosti raskolila do krajnosti, u one koji gledaju i one koji slušaju. Čitaju se najčešće sažeci. Čitanje time prestaje biti kontinuirano putovanjem kroz vrijeme nego neprestano presjedanje. Može se reći da je medijska slika brža od riječi, te da je tome sukladno, pismu svojstveno stanje kašnjenja. Za čitanje je potrebno vrijeme a ono je u ekonomskom totalitarizmu suvišna navika. U knjizi *Povijest čitanja*, Alberto Manguel piše o zanimljivoj praksi čitanja iz 19. stoljeća, raširenoj među kubanskim radnicima u manufakturama. Radnici su mehanički i zatupljujući posao motanja cigara razvedrili listama tekstova prema vlastitom izboru. Čitača (*lectora*) su plaćali vlastitom zaradom, a čitalo se od političkih traktata i povijesnih romana do zbirki pjesama, u ono doba modernih i klasičnih. Pokrenuti danas ovakvu pustolovinu duha u tvorničkim halama bio bi politički istup i konceptualna gesta.

**U&U Na koje načine kontekst može osporiti sliku ili tekst?**

K,I Otkad postoji uvjerenje da nema nove suštine već da je sve interpretacija postoje ideje da nema ni prirode već samo kulturnih konstrukata. Tako razmišlja netko iz pozicije grada do onog trenutka dok se ne izgubi u šimi. A to je iskustvo koje ne treba zaobilaziti. Naslov bijenala u Kyoto, na kojem sam 2003. sudjelovala unutar projekta Weekend Art, glasio je *Usporavanjem do budućnosti*. Usporavanje je danas sveprisutni kliše, ali i jedini način otpora ubrzaju svakodnevice, golom administrativnom ludilu koje živimo. Performans koji smo izveli u Kyoto, s trima projekcijama od tristotinjak slajdova u kontekstu europskih gradova, prihvaćao se obično kao informacija

proizvoljnog trajanja, na koju su se posjetitelji povremeno vraćali ili ne. U Kyoto je ova jednosatna verzija performansa bila prihvaćena više kao meditacija, koja ima svoj početak i kraj. Zahvaljujući japanskom kontekstu mogla se razotkriti sasvim nova dimenzija čina bilježenja fotografskom ili filmskom kamерom: mi, naime, nismo oni koji troše vrijeme, već vrijeme troši nas. U deset godina šetnji planinom unutar projekta Weekend Art, imali smo stotine sati intenzivnih razgovora o filmovima, književnost, glazbi, vizualnoj umjetnosti u kontekstu svega što se događalo oko nas. Dreyer je dao jednu od najdirljivijih definicija misije kamere, a ta je 'snimiti pokrete duše'. Nijemi filmovi podrazumijevali su romantičnu montažu kao što je hvatanje odsjaja svijetla u oku. Možda zato takvi filmovi bolje isijavaju ljubav sa ekrana. U zvučnom filmu nastupa vjera u jezik.

**U&U Odtada redatelj djelomično nastupa u svojstvu pisca? Pisca kojem, prema Barthesu, jezik predstavlja problem?**

K,I Jezik je neprestana borba, pobijanje. Slike su nizanje, što ih ne čini pitomijima. Jezik je svačiji i ničiji, nitko ga ne može ukrotiti, prisvojiti. Čak se i Barthes na primjedbu jednog nezadovoljnog naručioca teksta i njegove potrebe za izmjenom istog, s ciljem 'eventualnog lakšeg razumijevanja' djela, osvrnuo s komentarom kako on nije vulgarizator već eseist. Vulgarizator nikad ne kroči na nepoznati teren. Njegova je suprotnost regionalist. U stanju trajnog egzila i mentalne emigracije, upravo se tako definirao Jonas Mekas, tvrdeći da kao regionalist uvijek pripada negdje. Mekas kaže: 'bacite me bilo gdje, u suho, najbezživotnije, mrtvo, kameno mjesto gdje nitko ne voli živjeti – i počet ću rasti i upijati ga kao spužva; za mene ne postoji apstraktni internacionalizam, niti dajem zalog za budućnost: ja sam ovdje i sada.' Mekas se pita razmišlja li tako zbog toga što je bio nasilno iskorijenjen iz svoga doma? Da li je to zato što stalno ima potrebu za novim domom zbog toga što nigdje drugdje ne pripada, nego u to jedno mjesto, koje je bilo njegovo djetinjstvo i koje je zauvijek nestalo? Mekas zapravo odgovara na Arendtino pitanje gdje smo kad mislimo: o stanju beskušništva kao prirodnom stanju aktivnosti mišljenja.

**U&U Tko ovlašćuje nekoga da bude umjetnikom/umjetnicom? Koje legitimacijske procedure omogućuju (i garantiraju) status umjetnika/umjetnice?**

K,I Nitko ne ovlašćuje nekoga da bude umjetnikom. Da bi preživjeli neprestano moramo usavršavati komunikativne i kognitivne sposobnosti. Slažem se s Virnom da danas živimo kao mnoštvo okupljeno bez jedinstva, na temelju onog što nam je zajedničko, a da pri tom nikad ne postanemo Jedno. Umjetnik se kao i znanstvenik bavi temeljnim istraživanjima. Umjetnik se kao i teoretičar bavi problemima zamki reprezentacije. Može se reći da ga manje plavi povijesna valorizacija nego pripajanje bezličnoj bujici proizvoda industrijske komunikacije. Bez valorizacijskog kontinuiteta se ne može razumjeti ni kontekst umjetnosti. Reakcija na taj socijalizacijski kontekst je gesta. Umjetnost postaje subverzivna onog trenutka kad raspravlja socijalizacijski kontekst, ali ne tako da ga ilustrira nego da misli o njemu i nalazi načine da o njemu priča. Značenje bilo koje socijalizacije možemo u punom smislu sagledati najčešće tek kad ona prode. Umjetnost jest oblik socijalizacije ili još bolje posljedice socijalizacije, pozitivne ili negativne, bila ona konceptualna: književna ili glazbena. To je ono što me zanima u efemernoj gesti izdavanja novina, odlaska s prijateljima na planinu Medvednicu, organiziranja javnog događaja u Zagrebu ili pisana eseja o Chrisu Markeru.

**U&U** Kako mi možemo znati što je umjetnost 'našeg' vremena?

K,I Problematiziraš 'kako mi možemo znati?' Postavlja se pitanje koliko znanje utječe na postojanje teksta i postojanje slike u nekom vremenu? I koliko postojanje teksta i slike utječe na postojanje znanja, percepcije, čitanja, sjećanja?

U sklopu istraživačkog i umjetničkog projekta EgoEast, 1992. kao grupa mladih umjetnika organizirali smo problemsku Izložbu, diskusije i razna javna događanja u Zagrebu. Napisala sam tada tekst u kojem se po prvi puta objedinjuju avangardna i konceptualna stremljenja u ovim prostorima od 1950. do 1992. Tekst je objedinjavao nekoliko ključnih generacija umjetnika. Tome sam pristupila zbog tri povezana fenomena. Enormne količine aktivnosti ali i proizvodnje znanja koje su se događale u tih četrdeset godina. Zatim, unatoč proizvodnji, ostvarivala se samo minimalna izmjena znanja, a i to se odvijalo u vrlo malim grupama. I treće, nepostojanje i nemogućnost teksta u tom intenzivnom razdoblju uz nekoliko izvrsnih ali rijetkih iznimaka. Takva situacija je postajala predvjet zaborava. Pa i partikularnosti. Zbog toga su me uvek interesirali participativni procesi na raznim nivoima, izmjena iskustava, aktivna situacija. U sklopu nevladine udruge Community Art, zajedno s A. B. Ilićem i drugim suradnicima, pokenuli smo 2001. edukacijski proces izmjene znanja, odnosno Community Art školu. Zatim organizirali i inicirali niz javnih diskusija na temu javno, normativno, konfliktno. Zanima me ona umjetnost kroz koju se može nešto saznati. I to ne samo o našem vremenu.

**U&U** Gdje je granica komentara i rada? Ima li komentar zadnju riječ o radu?

K,I Komentar je proces pretresanja značenja učinkovitosti kolektivnih izuma i normativa. Krajnjim ga se može smatrati jedino kad je izdvojen iz konteksta, no pravi je zadatak komentara da po svojoj definiciji nikad ne bude dovršen. Budući da se radi o procesu, komentare smatram djelovanjem. Godard i Gorin su procesnim ali i fikcionalnim filmom 'Tout va bien' izrazili eksplicitni komentar o demonstracijama 1968. jednom od ključnih presjecišta socijalizacijskih procesa dvadesetog stoljeća. Takvu granicu komentara, rada i forme nemoguće je razlučiti ni u prethodnika poput Brechta.

**U&U** Kako se komentar konstruira u umjetničkom činu koji se smješta na presjecištu komentara i djela?

K,I Dominantni artefakti rituala suvremene civilizacije s jedne strane su arhivi a s druge strane je to ogromna količina smeća. Pri tome bi arhiv bio pozitiv tog artefakta, a smeće bi bilo negativ. I jedno i drugo je sučelje, pogled, uvid u kulturne i civilizacijske procese. Uz to imamo procese recikliranja. Recikliranje bi bilo svojevrsni civilizacijski esej. Uzimamo iz arhiva, baza podataka, ali pokušavamo odabratiti i od zanemarenog, odbačenog, potrošenog. Uvijek se sjetim slike gdje Pier Paolo Pasolini melankolično luta po nepreglednim pejzažima smeća. Njegovi se filmovi dešavaju najčešće na nemjestima. Zanimljivo mi je također pitanje što se u masovnoj proizvodnji smeća, i s druge strane, u stvaranju beskrajne količine baza podataka i arhiva, događa s memorijom. Ukoliko je esej raspravljačka struktura postavljanja u odnos raznih uporišta, ono što mi se čini interesantnim jest postaviti u raspravljački odnos pojam arhiva i baze podataka s pojmom smeća. Pasolini je smeće tretirao kao arhiv siromašnih. Nadalje, problem je gdje se arhivi nalaze ili ne nalaze. Arhiv



Pier Paolo Pasolini, 1961

je vezan uz pojam lokaliteta kao i odlagališta smeća. Njihov sadržaj je sasvim nešto drugo. S druge strane, baze podataka vežemo uz elektroničke i informacijske sustave, koji su u većoj ili manjoj mjeri umreženi, što bi moglo značiti da njihov lokalitet nije presudan, pa možemo govoriti u kategorijama globalnog. U takvim konstalacijama sve postaje bitno ali i sve postaje efemerno. Sve ovisi o tome tko je korisnik. Ali u svim slučajevima radi se o nemjestima. Nemjesta su mjesta ekonomije, tranzita i otpada. Nemjesta su postala mjesta političnosti. Nemjesta su zapravo sjedišta komentara i djela. Komentar nema svoje konačno mjesto. On je uvijek u stanju beskušništva mišljenja. Radiodramu 'Budućnost je luksuz' koju sam inicijalno 2001. napisala za Treći program radija, kada je i izvedena, kasnije je kao kulturni komentar kustos Christophe Cherix upotrebio u jednom od svojih kataloga vizualne umjetnosti.

**U&U** Postoji film bez zvuka, bez slike, bez trake... Minimalna definicija filma bi stoga bila projekcija. Zapravo, čin projekcije, koji pretpostavlja gledatelje i prostor na koji se nešto može projicirati. Ne mora se, dakako, projicirati ništa, bitna je mogućnost projekcije.

**K,I** Ovdje navodiš krajnji redukcionizam kao umjetnički postupak. Postoje umjetnici koji se bave sadržajem i umjetnici koji se bave gramatikom. Projekcija je gramatika. U redu je kad Jackson Pollock kaže: od danas ne slikam kistom nego kantom boje, odnosno pokretom ruke do ramena. I onda tako slika ostatak života da bi dokazao da je zamah ruke jednako vrijedna gesta baš kao micanje zglobo prilikom slikanja minijatura, ili lakta prilikom oslikavanja formata lako prenosivih dimenzija. Krajnja redukcija ima smisla kao proizvod avangarde, koja osporava racionalnost, obrazovanje, dominantni ukus. Avangarda je, osim što se ruga i zaprepašće, u trajnom protuslovju sa sobom: da bi je publika razumjela, avantgardni umjetnik očekuje od nje sofisticirani ukus i poznavanje tradicije koju osporava. U umjetnosti, općenito, postoje dvije vrste redukcionizma legitimacijski i verifikacijski. U prve ubrajam ona nastojanja koja za neki čin, postupak ili metodu zapravo i nemaju dubljih razloga, ali stvaraocu status umjetnika nalaze da proizvodi nešto. Razmišljajući šire o redukcionizmu, primjerice, pjesnik Charles Simic, piše kako su užici filozofije u redukciji. Povijest je nasuprot filozofiji za njega antireduktivna. S tim se slažem, povijest je kaos koji se neprestano briše i ponovno ispisuje, često kao povijest zaborava. S druge strane redukcionizam kao gesta može biti snažna poruka, čin koncentracije u prilog memorije.

**U&U** Kako se to odražava u tvojim radovima?

**K,I** Redukcija može biti u odnosu na gramatiku, u odnosu na metodu i u odnosu na sadržaj. U svojim sam video radovima zasnovanim na dokumentarnim izvorima radila dodatnu redukciju dokumentarnog, oslanjajući se isključivo na fotografije iz novina.

**U&U** Nelson Goodman smatra 'kako gotovo bilo koja slika može prikazivati gotovo bilo što; to jest, imamo li sliku i predmet, obično postoji i sustav prikazivanja, plan suodnosa, prema kojem ta slika prikazuje taj predmet (zapravo, obično postoji mnogo takvih sustava)'.

**K,I** Primjerice, moje radove naslova *You can (Možeš)* ili *Sold Out (Rasprodano)*, povezuje sustav paradoksa vrijednosti. Njihove slike i riječi naslućuju vezu između sistematske konfuzije bogatstva i novca, odnosno apsolutnog monetarizma. Istodobno naslućuju spoj suvremene ekonomije i suvremene alkemije, u pretvaranju potencijalnog u krajnju vrijednost: otkupljivanju vremena na impulse, pretvaranju silicija u pamćenje, sažimanju informacija, recikliranju smeća u papir ili upotrebnе predmete.

**U&U** Svatko načelno može proizvoditi (pisati), kao što je i sva-ko tumačenje načelno dopušteno. Ali, to što nešto nije, i ne smije biti unaprijed isključeno, ne znači da je sa-mim time prihvaćeno. U borbi za osvajanje tuđeg jezi-ka, a svaki je jezik tudi, uvijek se treba dokazati.

**K,I** Čini mi se da je umjetnost neprestano ukazivanje na nužnost upotrebe sekundarnih izvora. Spomenuti pojam arhiva i baze podataka bio bi bizak pojmu memorije, a pojam smeća bio bi blizak pojmu zaborava. Prema tome ja radim 'izložbe lokalnih zaborava'. U kontekstu zaborava citat ima sasvim drugo značenje. Upotreba citata je gesta sjećanja. Paul Ricoeur se u knjizi *Pamćenje, povijest, zaborav*, u kojoj propituje recipročne odnose između pamćenja i zaborava (odnosno zašto su pojedini povijesni događaji od iznimne važnosti smješteni u našu kolektivnu podsvijest a drugi nisu), pita da li je pamćenje neka vrsta slike? Ako jest kakva je to vrsta slike? Problem povijesti je za njega problem predodžbe. Ricoeur naglašava kako je pisanje povijesti historiografska operacija u kojoj povjesničari rade prema hijerarhijskim skalama, i pritom čine upravo ono što je neprirodno za pamćenje. Povijest, za razliku od pamćenja manipulira trajanjem, a arhivski je rad pritom interpretacijska aktivnost.

**U&U** Čovjekova nesposobnost da shvati svoj povijesni trenutak, svoje *sada*, preobražava se u umjetnosti, koja istodobno predviđa kontinuitet i diskontinuitet, u prostor u kojem upravo jaz između prošlosti i budućnosti uvijek iznova otvara mogućnost uvida u smisao dje-lovanja.

**K,I** U jednom od posljednjih razgovora Ricoeur govori o zam-kama starosti: tuzi i dosadi a da pritom ne misli na Freudovu nego na Dürerovu *Melankoliju I*. Lijek za melankoliju nalazi u zadovoljstvu susreta, užitku da se uvijek ugleda nešto novo, u veselju. Ukratko u nastavljanju stanja začudnosti. Isti se sadržaji doživljavaju sukladno sa stanjem u kojem se nalazimo. Projekt Weekend Art: Hallelujah the Hill su primjerice u Barceloni promatrači okarakterizirali kao radikalno političan, dok nam se primjerice u Dublinu jedna promatračica našeg performansa obratila dirnuta prolaznošću vremena koje je opazila u mijenjanju godišnjih doba u projekcijama na našim golinim tijelima različite životne dobi. S jedne strane postoji čitanje vrlo deklariranog body arta u kontekstu normiranog ljudskog tijela, dje-lovanja i konteksta u određenom političkom okružju. Vrlo dje-latne socijalizacije politički marginaliziranih. S druge strane čuđenje, užitak, prolaznost godišnjih doba, godina i vremena u šetnjama po planini. Taj povratak godinama iz tjedna u tje-dan uvijek na isto mjesto davao nam je neki osjećaj vremena i postojanja osjećaja tog *sada* koje spominješ. To *sada* odnosilo se i na primordijalni i na povijesni kontekstualni trenutak.

**U&U** Gdje je granica umjetničkog djela i potrošne robe ili proiz-voda? Po čemu su novine Ivane Keser drugačije od novina na kiosku? Samo po broju otisnutih primjeraka? Po čemu su drugačije od samizdata ili letka? jesu li drugačije?

**K,I** U prilaženju nekom djelu granice postavljamo sami, sukladno pojmanju uslova akcije na reakciju u umjetnosti a ne unutar povijesničarskoumjetničkih, interpretativnih ključeva u kronološkom smislu. Foucault se u svojim djelima bavi uslovima prepuštajući se postupku istraživanja a ne poslu povjesničara. Uslovima nas podsjeća između ostalog da su se sile opstanka, jednostavno nazvane: život, rad i jezik, u jednom trenutku transformirale u složene pojmove nazvane: biologija, politička ekonomija i lingvistika. Koliko god izgledalo nedostupno, umjetničkom

se djelu uvijek može izravno prići i dozvoliti mu da izazove izravnu reakciju sa svojim nabojima transformacije kultiviranih stanja. U slučaju novina to se može očitovati na razne načine. Uz pomoć različitih vrsta interpretacija moglo bi ih se smjestiti u neki od tipiziranog načina djelovanja te ih nazvati oprekom inflacije i ekskluzivnosti, proizvoda elitne ili masovne kulture, ili raznim drugim oprekama, koje svojim mnogostrukim definicijama ne mogu ili ne moraju opravdati postojanje. Sve zapravo ovisi o tome odakle dolazimo. Ako nekom djelu prilazimo nakon druženja s Lacanom iz njega će uvijek izvirati 'nesvesno strukturirano kao jezik'. Novinama je nemoguće prići rasterećeno na nivou relacije teksta i slike. Razlike između komercijalnih i privatnih novina mogu biti brojne. Prve stvara mnoštvo, druge jedinka iz mnoštva. To je najsvetobuhvatnija pretpostavka s kojom će zagovaranje neke od postojećih ideologija odgoditi za kasnije. Možda zato preferiram proces nad zaključkom. Umjetnost je jedan od rijetkih prostora u kojem je poželjno ne znati odgovore unaprijed. Za mene nisu čak ni bitne same novine kao medij, one kao i bilo koji drugi medij mogu lako predstavljati varijantu nekog medija koji se suočava s iscrpljenošću. Na kraju, svoje radevine nazivam prilogom civilizaciji smeća. Zbog toga i jesu u efemernom obliku, pogodne za mentalno transportiranje. Medij mi je bitan tek kao prizma kroz koju mogu sve prelomiti. Što učiniti s izobiljem informacije pitanje je s kojom se suočava svaki

pojedinac. Takvo izobilje iziskuje stalno preslagivanje, stvaranje mentalnih modela i vrijednosnih sistema. Interesantni su mi vrijednosni pojmovi smeća, arhiva, memorije, efemernosti. Pitanja kao što su: Gdje počinje i završava granica smeća? Vijesti su u tom smislu egzemplarni primjer (bez)vrijednosti, gdje vrijednost današnje informacije predstavlja sutrašnje smeće.

**U&U** Paul Valéry piše kako je 'Vrijednost' nekog napisanog djela isključivo potencijalna – ono što bi od njega mogao stvoriti neki čitatelj, prema svom glasu, svojoj inteligenciji, svom stanju... 'pri stvaranju djela. Također, Schlegel smatra 'kako svaki pošteni pisac piše ni za koga ili za svakoga', te da 'tko god piše za neku određenu skupinu ne zasluguje da ga čitaju'.

**K,I** Pisac (redatelj, vizualni umjetnik) je onaj koji raspoloživim sredstvima postavlja pitanja a ne onaj koji daje odgovore. Bresson u svojim bilješkama kaže kako filmska publika nije ni kazališna, ni sa likovnih izložaba, ni koncertna. Ne treba stoga zadovoljavati ni literarni ukus, ni kazališni, ni slikarski, ni muzički. Italo Calvino pak u tekstu naslova 'Za koga pišemo? Ili hipotetička polica za knjige' na primjeru pisca zaključuje kako književnost predpostavlja publiku koja je kulturnija i *obrazovanija nego što je to sam pisac*. Calvino smatra kako je nevažno postoji li takva publika: pisac se obraća čitatelju koji o predmetu zna više nego što on sam zna. Zaključuje kako nema sigurnih teritorija, te kako sam rad jest i mora biti bojno polje.



Albrecht Dürer,  
*Melancholia I*,  
1514

Tresor Luxembourg  
/ Izložba lokalnih  
novina, Casino  
Luxembourg Forum  
d'art contemporain,  
Luxembourg, 2001

