

PRIMIJENJENA SOCIJALNA UMJETNOST

-

Ima li suvremena umjetnost ikakva vidljiva socijalnog utjecaja? Mogu li učinci umjetnikova rada biti vidljivi i provjereni? Ima li umjetnost ikakve političke važnosti – izuzev uloge “dežurnog krivca” različitim populistima? Da li se je moguće upustiti u raspravu s umjetnošću – i je li to uopće vrijedno? I najviše od svega, zašto se sva pitanja ovoga tipa shvaćaju kao napad na samu bit umjetnosti?

Žudnja za ostvarenjem sa svim ovim posljedicama

Umjetnost se dugo borila za stjecanje autonomije, oslobođenja od politike, religije, autoriteta i svega ostaloga što ju je željelo upotrijebiti za vlastite ciljeve. Neovisnost je trebala učiniti umjetnost bitnijom: svaki avangardni pokret

izjednačavao je važnost umjetnosti s onim oblikovateljima stvarnosti kakve su znanost, znanje, politika ili religija.

Aleksander Lipski je napisao:

“Nefiguralna je umjetnost udarila u neoskrvnjivu srž tradicionalne paradigme umjetnosti koja je zahtijevala prikaz figura. Stoga je globalna umjetnička revolucija kulminacija emancipacije umjetnosti. Proces u kojem je umjetnost presjekla sve poveznice i privrženost sa svojstvima poput politike, religije, tehnologije i običaja dovršen je napuštanjem i posljednjeg principa – principa značenja.”¹

Međutim, želja da postane aktivna sila koja će stvarati društveno i političko okruženje naišla je na skrivenog neprijatelja. Taj neprijatelj bio je – i još uvijek jest – sram.

-
ARTUR

ZMIJEWSKI

-

Does contemporary art have any visible social impact? Can the effects of an artist's work be seen and verified? Does art have any political significance – besides serving as a whipping boy for various populists? Is it possible to engage in a discussion with art – and is it worth doing so? Most of all, why are questions of this kind viewed as a blow against the very essence of art?

Yearning to be done with all this consequence

Art had long struggled to gain autonomy, to free itself from politics, religion, authority, and everything else that sought to use art for its own ends. Independence was to have made art more important: every avant-garde movement saw art as being equal in stature with such reality-shapers as science, knowledge, politics, or religion. Aleksander Lipski wrote: Non-figurative art has struck at the inviolable core of

the traditional artistic paradigm requiring the depiction of figures. The global artistic revolution is therefore the culmination of the emancipation of art. The process whereby art severed all ties and allegiance to externalities such as politics, religion, philosophy, technology and the mores of the day was complete with the abandonment of one last principle – that of signification.”¹

The desire to be an active agent creating the social and political environment came up against a hidden enemy, however. That enemy was – and still is – shame. Politically committed art has often come to a tragic end. Artists supporting totalitarian regimes, like the Nazi sculptors Josef Thorak and Arno Breker, or filmmaker Leni Reifenstahl, compromised the very possibility of art becoming an instrument of politics. Polish art owes its sense of shame to its fling with socialist realism.

-

APPLIED SOCIAL ARTS

Politički angažirana umjetnost često je tragično završavala. Umjetnici koji su podupirali totalitarističke režime, poput nacističkih kipara Josefa Thoraka i Arna Brekera, ili scenaristice Leni Riefenstahl, kompromitirali su samu izvedivost umjetnosti time što su postali instrumentima politike. Poljska umjetnost svoj osjećaj srama duguje romansi sa socijalrealizmom.

Krivnja i sram zbog vlastite prošlosti, zajedno sa željom da uloga umjetnosti bude aktivna i pridonosi društvenom životu, rezultirale su paradoksnom situacijom. Sve posljedice koje se mogu pripisati umjetnosti sada su sumnjive; svaka vidljiva promjena uzrokovana njenom posvećenošću izvrgnuta je paljbi. Svidalo se to nama ili ne, propituje se čak i neprimijećeni autoritet koji dolazi od sukreiranja simboličkih stvarnosti koje našem zajedničkom svijetu posuđuju strukturu.

To klupko srama, strah od određenja, i želja za utjecajem, doveli su do otuđenja umjetnosti. Sram je pokrenuo mehanizme represije i poricanja. Umjesto da rezultati njihova djelovanja izazivaju užitak, vizualna i performativna umjetnost sadržaj su samo snova o istome; mašta je istisnula stvarnost.

Tako ju je autonomija umjetnosti učinila "nevažnom".

Djelovanje umjetnosti nema više nikakva vidljiva ili provjerljiva utjecaja. Deficit koji je Peter Bürger jednom opazio u građanskoj umjetnosti našao je svoj put u visoku kuturu: "uzvišenje umjetnosti iznad svakodnevnog iskustva tipično je za status umjetničkog djela u građanskome društvu... Esteticizam je također manifestacija nemogućnosti umjetnosti da proizvede društvene posljedice."²

Naravno, društvene posljedice su se pojavile, ali ne nužno one najpoželjnije. Tijekom posljednjih petnaestak godina, te posljedice su uključivale:

1. skandale koji su izbijali zbog tema koje je umjetnost željela uvesti u javne rasprave;
2. neprekidna surovost javnih rasprava koja je, prema novinarki Gazeta Wyborcza, Anni Zawadzkoj, pripisana nasilnom jeziku kojim se umjetnost služila 1990-ih i odgovarajućoj reakciji medija;
3. igrače iz političkog miljea koji "uče" subverzivne strategije nekad svojstvene uglavnom umjetnosti. Subverzivne strategije "najbolji su primjer Benjaminove teze o prebacivanju naglaska sa "sadržaja" na "aparate proizvodnje" koji nam omogućuju korištenje "stranih" prikaza u vlastitom radu."³

Guilt and shame associated with the past alongside the desire for art to be an active, contributing presence in public life has produced a paradoxical effect. All consequences attributable to art are now suspect; every visible change occasioned by its commitments has come under fire. Even the unseen authority that comes from the co-creation of symbolic realities that lend structure to our shared world, whether we like it or not, is being challenged. That tangle of shame, fear of appropriation, and the desire for influence has led to alienation. Shame has set in motion the mechanisms of repression and denial. Instead of drawing enjoyment from the outcome of their actions, the visual and performing arts are content merely to dream of such outcomes: fantasy has supplanted reality.

The autonomy of art has therefore made it „inconsequential.“ The actions of art no longer have any visible or verifiable impact. The deficit that Peter Bürger once discerned in bourgeois art has made its way into high culture: „the exaltation of art above day-to-day experience [is] typical for the status of a work of art in a bourgeois society... Aestheticism is also a manifestation of art's failure to produce social consequences."² Naturally, social

consequences have occurred, but not necessarily the ones that were most desired. Over the last fifteen years or so, these consequences have included:

1. scandals breaking out over the topics art proposed to introduce into public debate;
2. the continuing brutalisation of public debate has been attributed by Gazeta Wyborcza journalist Anna Zawadzka to the violent language used by art in the 1990s and the resulting media backlash;
3. players from the realm of politics „learning“ how to use subversive strategies that had once been proper to art. Subversive strategies „are the best example of Benjamin's proposed shift of emphasis from 'content' to 'apparatuses of production' that enable one to use 'foreign' representations in making one's own work."³ One instance of such subversive action was when right-wing deputies to the Polish parliament Witold Tomczak and Halina Nowina-Konopczyna removed the stone (meteor) from the prone figure of pope John Paul II (Maurizio Catellan's *La Nona Ora*) during an exhibition in Warsaw's Zachęta gallery in December 2000. Tomczak and Konopczyna demonstrated they could „read and understand“ the strategies of art, and were capable

Jedan primjer takve subverzivne akcije jest onaj u kojemu su desno orijentirani zastupnici u poljskom parlamentu, Witold Tomczak i Halina Nowina-Konopczyna, sa skulpture naklonjenog Pape Ivana Pavla II Maurizia Catellana (*La Nona Ora*) skinuli kamen (meteor) tijekom jedne izložbe u varšavskoj Galeriji Zachęta u prosincu 2000. godine. Tim su činom Tomczak i Konopczyna demonstrirali kako mogu "čitati i razumjeti" strategije umjetnosti, te su ih bili sposobni i koristiti. Jednom kad su Tomczak i Konopczyna naučili kako izvršiti transgresiju, i prekršiti tabu povezan s izložbenim prostorima, jednostavno su odgovorili "u skladu s tim" koristeći jezik gesta i vizualne akcije, jezik performansa. Godine 1997. Katarzyna Kozyra koristila je skrivenu kameru za snimanje žena u budimpeštanskom kupalištu, te je istu stvar učinila i u muškom dijelu dvije godine kasnije. Tako nastali film prikazan je na venecijanskom Biennaleu, izazivajući neminovnu uzbunu u poljskom parlamentu. Ponavljanje i praćenje medija pripomogli su tome da ova "optužujuća" strategija postane dio mainstreama. 2002. godine je urednik novina, Adam Michnik, potajno snimio filmskog producenta Lewa Rywina kada je ovaj došao tražiti mito, dok je 2006. članica parlamenta Renata Berger snimila svoje privatne pregovore s drugim političarima i prikazala

ih u medijima. Ponašanja Kozyre, Michnika i Bergerove bila su jednako diskutabilna kada su, naglašavajući ishod, opravdavali svoj izbor sredstva. Transgresija je time postala valjana politička strategija. Ministar obrazovanja Roman Giertych je od tog vremena počinio cijeli niz "negativnih" transgresija ili kršenja demokratskih tabua. 4. kršenje jednog skupa tabua vodi pojavljivanju drugih tabua (Joanna Tokarska-Bakir); možda je umjetnost doprinijela revidiranju mape svojim fokusom na jednom dijelu političkog centra, kao rezultat čega su nastali drugi tabui. Tako se umjetnost borila za svoju moć djelovanja, ali je u svom naporu trebala ostati trajno neutralna, kao Švicarska. I što bi činilo pravednom uporabu te moći? Dopustite mi da citiram jednu pozivnicu za otvorenje poslanu putem Interneta: "Snažan interes za fizička i mentalna ograničenja ljudskih bića postao je vrelo Zmijewskih umjetničkih interesa, dovodeći do takvih pitanja na koja njegovi smeteni promatrači bezuspješno pokušavaju odgovoriti." Ovo pruža jednostavnu definiciju o tome što umjetnik treba učiniti od promatrača: zbunjenog primatelja u bezuspješnoj potrazi za odgovorima. Očito, umjetnost stvara stanje nemoći i generira pitanja na koja nema odgovora. Riječ "bezuspješno" dokaz je otuđenja u koje je umjetnost zapala bez vlastita

of using them. Once Tomczak and Konopczyna learned how to perpetrate a transgression, and violate the taboo associated with gallery spaces, they simply responded „in kind,” using the language of gestures and visual action, the language of performance. In 1997, Katarzyna Kozyra used a hidden camera to film women in a Budapest bathhouse, and did the same in a men’s establishment two years later. The resulting film was shown at the Venice biennale, causing the inevitable uproar in the Polish press. Repetition and media coverage helped bring this „denunciatory” strategy into the mainstream. In 2002, newspaper editor Adam Michnik secretly recorded film producer Lew Rywin when the latter came asking for a bribe, while in 2006 member of parliament Renata Beger filmed her privately conducted negotiations with other politicians and released the recordings to the media. Kozyra, Michnik and Beger all engaged in similarly questionable behaviour while emphasising the ends justifying their choice of means. Transgression has thus become a valid political strategy. Since then, a whole series of „negative” transgressions or violations of democratic taboos, have been perpetrated by education minister Roman Giertych.

4. violating one set of taboos leads to the emergence of other taboos (Joanna Tokarska-Bakir); perhaps art contributed to redrawing the map with its focus on some parts of the body politic, as a result of which others became taboo.

Art has therefore struggled to retain its power to act, but it should have remained as perpetually neutral as Switzerland in its exercise. And what would constitute fair use of that power? Let me quote an exhibition invitation sent out over the Web: „A profound interest in the physical and mental limitations of human beings has become the wellspring of Źmijewski’s artistic inquiries, leading to questions his bewildered viewers ineffectually seek to answer.” The foregoing provides a simple definition of what artists should make viewers: bewildered recipients ineffectually looking for answers. Evidently, art produces states of helplessness and generates questions to which there are no answers. The word „ineffectually” bespeaks the alienation art has unknowingly lapsed into. Asked what made him become an actor, Jeremy Irons, known for his portrayal of tragic lovers (*Swann’s Way*, *Lolita*) answered that he wanted to be „outside of society.”

MAURIZIO CATELLAN, LA NONA ORA, 1999. (POSTAV U ZACHETA GALLERY, 2000.) / SNIMILA ANNA PIETRZAK-BARTOS / LJUBAZNOŠĆU ZACHETA GALLERY AND ARTIST

I



PRIMJENJENA
SOCIJALNA
UMJETNOST

APPLIED
SOCIAL ARTS

MAURIZIO CATELLAN, LA NONA ORA, 1999. (INSTALLATION IN ZACHETA GALLERY, 2000.) / PHOTO BY ANNA PIETRZAK-BARTOS / COURTESY ZACHETA GALLERY AND ARTIST

I

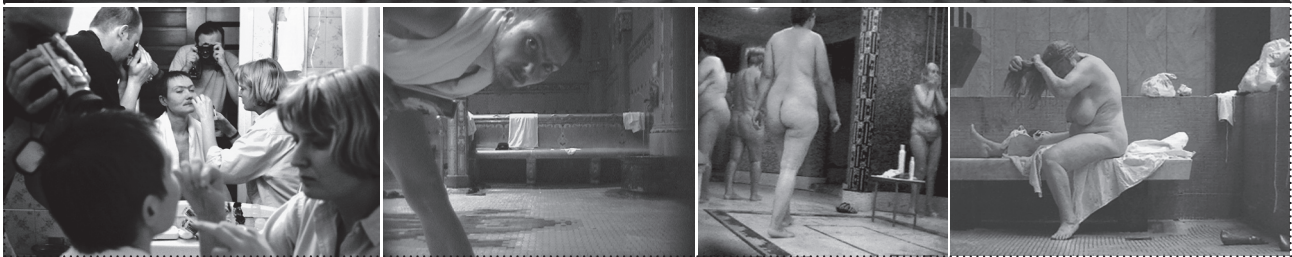
KATARZYNA KOZYRA
KUPELJ, 1997. / VIDEO INSTALACIJA / LJUBAZNOŠĆU ZACHETA GALLERY AND ARTIST
MUŠKA KUPELJ, 1999. / VIDEO INSTALACIJA / LJUBAZNOŠĆU ZACHETA GALLERY AND ARTIST

|



96

ARTUR
ZMIJEWSKI



|

KATARZYNA KOZYRA
THE BATHHOUSE, 1997 / VIDEO INSTALLATION / COURTESY ZACHETA GALLERY AND ARTIST
MEN'S BATHHOUSE, 1999 / VIDEO INSTALLATION / COURTESY ZACHETA GALLERY AND ARTIST

znanja. Na pitanje što ga je potaklo da postane glumcem, Jeremy Irons, poznat po svojim utjelovljenjima likova tragičnih ljubavnika (*Swann's Way*, *Lolita*), odgovorio je da je želio biti "na marginama društva".

Dužnost i ustanak

Posljedica traume "iskorištenosti" je odbijanje. Krivnja i sram u umjetnosti kodirani su kao "bijeg od" – neprekidni proces unutarnjih pregovora, veoma dobro izražen naslovom izložbe koju su Grzegorz Kowalski i Maryla Sitkowska postavili za stogodišnjicu Akademije likovnih umjetnosti u Varšavi: *Dužnost i ustanak*.⁴

Iako se izložba bavila Akademijom kao institucijom, njezin naslov bio je indikativan za postojeći rascjep u umjetnosti. Rascjep koji dopušta umjetnosti da "radi za" državu i nacionalnu ekonomiju, da služi društvu kao oblikovateljica okoliša, proizvođač sistema vizualne komunikacije, dizajnerica interijera i industrijske robe, ukratko – da obavlja svoju dužnost. S druge strane, ona se štiti od zapadanja u ovisnost o autoritetima svojom buntovnošću, time što neumorno izaziva tabue, gaji snove, širi slobodu i proizvodi društvena znanja (za umjetnost se može reći da je otvoreno sveučilište znanja). Umjetnost konstantno nudi i uskraćuje svoje usluge vladajućim moćima. U obavljajući svoje dužnosti

ona obično ne prelazi granice iscrtane sramom. Slijepa ulica između dužnosti i pobune ne dopušta identifikaciju ili afinitet prema drugim diskursima koji su na neki način povezani sa autoritetom. Najviše što umjetnost može jest imitirati ili izrugivati ih: imitirati jezik politike i religije, izrugivati jezik medija, igrati na grotesku. Osjećaj dužnosti umanjuje svaki pokušaj pobune, dok vanjska pobuna kompromitira dužnost. Sve ovo postavlja okvir umjetnosti, ograničenoj unutar dužnosti i podvrgnutoj, nužno plemenitoj, etici pobune razgraničene sramom. Tako umjetnost podiže spoznajnu prepreku samoj sebi. Sram djeluje poput unutarnjeg „časnika“ koji se brine o tome da pobuna ne uzme previše maha. Umjetnost može biti politička, sve dok se drži podalje od politike – može politički djelovati unutar galerije, ali ne i u javnim raspravama, koje se razvijaju u različitim „zajedničkim“ prostorima, poput medija. Može biti društvena, sve dok ne rezultira društvenim posljedicama. U aferi Nieznalska, na primjer,⁵ Dorotea Nieznalska i njezin krug tretirali su optužbe u medijima, optužnicu, i saslušanja na sudu poput propasti a ne kao mogućnost prakticiranja umjetnosti „drugim sredstvima“. Uzmakli su pred mogućnošću da izazovu društveni učinak. Imati utjecaj na neki način implicira i neku vrstu moći, a imati moć je nešto čega se umjetnost najviše boji. Problem

Duty and Rebellion

The consequence of the trauma of „being used“ is refusal. Guilt and shame have been encoded in art as a „flight from“ – an ongoing process of inner negotiation well-expressed in the title of an exhibition Grzegorz Kowalski and Maryla Sitkowska mounted on the centenary of the Academy of Fine Arts in Warsaw: *Duty and Rebellion*.⁴ Even though the exhibition concerned the academy as an institution, its title was indicative of a split present within art. A split that allows art to „work for“ the state and the national economy, to serve society as a shaper of environments, producer of visual information systems, designer of interiors and industrial goods, in short – to do its duty. On the other hand, art is kept from lapsing into dependence on the authorities by its rebelliousness, because it insistently challenges the taboo, nurtures dreams, proliferates freedom, and produces social knowledge, (art can be said to be an open university of knowledge). Art constantly offers and denies its services to the powers that be. In doing its duty it usually does not cross a certain line marked out by shame. The deadlock between duty and rebellion does not permit identification or affinity with other discourses that are somehow associated with authority. At most art can impersonate or lampoon them: imitate the language of politics and religion, lampoon

the language of the media, go for the grotesque. A sense of duty attenuates all attempts at rebellion, while outward rebellion compromises duty. This sets the frame for art, confined within the bounds of duty and subject to an ethics of, necessarily noble, rebellion delimited by shame. Thus does art erect a cognitive barrier for itself. Shame acts as an inner „parole officer“ making sure rebellion is not taken too far. Art may be political as long as it stays away from politics – it can act politically in galleries but not in real-life debates unfolding in a different communal space, such as the media. It may be social as long as it does not produce social consequences. In the Nieznalska affair, for instance,⁵ the accusations in the media, the indictment, the hearings in court, were treated by Dorota Nieznalska and her circle as a calamity rather than an opportunity to practice art „by other means.“ They balked at the prospect of exerting social impact.

Having an effect implies some kind of power, and having power is what art is most afraid of. The problem being that it already has power. Art has the power to name and define, to intervene in the workings of culture, exert pressure on elements of the social structure by turning them into artefacts (art works). And every artefact is after all an apparatus for actively modelling fragments of

je u tome što je ona već ima. Umjetnost ima moć da imenuje i definira, da intervenira u djelokrug kulture, vrši pritisak na elemente društvene strukture pretvarajući ih u artefakte (umjetnička djela). A svaki je artefakt, naposljetku, instrument za aktivno modeliranje fragmenata stvarnosti. Ako je politika moć da se stvari imenuju, umjetnost ima tu moć – možda čak i unatoč sebi samoj. Čak je i ljubavna priča izvršitelj kulturne moći jer može potaknuti i kanalizirati emocionalne potrebe.

Vratimo se na slobodu povezanu s pobunom. Je li pobuna u umjetnosti manifestacija slobode? Ne, jer je ograničena dužnošću. Pobuna ima svoje granice, i one se postižu mnogo prije nego one postavljene od građanskoga i kaznenoga prava. Pobuna je upregnuta da bi se postigla dijalektalna pukotina. Gdje nema pobune, vlada dužnost, i umjetnost je svedena na pomoćnu funkciju zadovoljavanja društvenih potreba i podržavanja autoriteta. Pobuna mora biti prisutna da bi nadomjestila izvršavanje sramnih dužnosti. Zato i jest dio istog paketa sa svojom iluzijom autonomije. Pobuna je, tako reći, „dužnost“.

Od 1990-ih umjetnost postaje sve više institucionalizirana. Institucionalizirani kritičari, sada zaduženi za definiranje zadaće umjetnosti, okreću se umanjuju njezine „ideološke podlosti“.

Fantazije o navodnim „potrebama“ tržišta također obeshrabruju radikalnije oblike izražavanja. U današnje se vrijeme prkos može dovesti samo do te mjere, i usto: i pobunu će tržište umjetnosti pretvoriti u proizvod. Umjetnost postaje sve više i više bezazlena.

Idiot Mudrac

Sram sačinjava dubinsku emocionalnu osnovu umjetnosti. Sram zbog uplitanja u odnose moći i odobravanje totalitarnih režima sprečava je od političkog angažmana i eksplicitnog stvaranja diskursa znanja. Bilo što političko i znanstveno može biti samo nusproizvod umjetnosti. Zahvaljujući ovom oklijevanju da „preuzme vlast nad znanjem“, pokušaji svraćanja pažnje na društvene probleme ili rasprave o područjima prema kojima bi društvo inače bilo indiferentno, udružene su s protivljenjem, ili čak neprijateljstvom prema diskursima koji bi se trebali baviti ovim problemima, tj. znanosti i politici. Autonomija je u umjetnosti otišla toliko daleko da je postala mjera ideološke čistoće, kiseli test „umjetničkog integriteta“. Simbolička moć, snaga kroz znanje, otvoreni politički stavovi, jednostavno su odbačeni.

Povrh svega, treba se boriti i s neukošću umjetnika. Kako je Marcin Czerwiński napisao 1970-ih, umjetnici nemaju „mogućnost prevođenja institucije na diskurzivni jezik“ i stoga

reality. If politics is the power to name things, art has that power – perhaps even in spite of itself. Even a love story is an agent of cultural power because it can induce or channel emotional needs.

Let's get back to the freedom associated with rebellion. Is rebellion in art a manifestation of freedom? No, because it is limited by duty. Rebellion has its limits, and these are reached much earlier than the ones laid down by civil and criminal law. Rebellion has been harnessed to achieve a dialectical rupture. Where there is no rebellion, duty reigns, and art is reduced to the ancillary function of satisfying social needs and supporting the authorities. Rebellion must be present to offset the performance of shameful duties. That is why it is part of the package with its illusion of autonomy. Rebellion is, so to speak, „a duty.“

Since the 1990s, art has been growing increasingly institutionalised. Institutional critics, now in charge of defining the remit of art, have been moving to mitigate art's „ideological turpitude.“ Fantasies about the alleged „needs“ of the market-place are also discouraging more radical forms of expression. Defiance can only be taken so far nowadays, and besides: the art market will also commodify rebellion. Art is becoming more and more anodyne.

The Idiot Savant

Shame constitutes a deep emotional substratum of art. Shame at having been implicated in power relations and endorsing totalitarian regimes prevents it from engaging in politics or explicitly creating discourses of knowledge. Anything political and scientific can only be a by-product of art. Owing to this reluctance to „take ownership of knowledge,“ attempts to call attention to social problems or discuss areas society would otherwise be indifferent to are accompanied by opposition and even hostility towards discourses appointed to handle these problems and issues, i.e. science and politics. Autonomy in art has gone so far as to become a measure of ideological purity, an acid test of „artistic integrity.“ Symbolic power, strength through knowledge, openly political attitudes are simply rejected. On top of it all, one has to contend with the ignorance of artists. As Marcin Czerwiński wrote back in the 1970s, artists do not have „the ability to translate intuition into discursive language“ and thus rely on „the germs of truth scattered across reality that have the potential to develop into either ideas or images.“⁶ That is one of the reasons why art has been called a social symptom. The euphemism refers to the unwitting, intuitive way it performs an assigned

se oslanjaju na „klince istine razbacane realnošću koje imaju potencijal da se razviju bilo u ideje bilo u predodžbe.“⁶ To je jedan od razloga zbog kojih je umjetnost nazvana društvenim simptomom. Eufemizam se odnosi na nehotimičan, intuitivni način na koji ona ispunjava dodijeljeni joj zadatak. Umjetnici, kao kreativni individualci su, prema ovom stavu, nehotimični mediji društvenih procesa. Voljno ili ne, oni vizualiziraju ključne spojeve tih procesa na savršeno nesvjestan način. To umjetnika na neki način čini idiotom mudracem: nekime tko ima za reći zanimljive i važne stvari, ali nema ideju o tome kako su te stvari došle do nje/njeja i kako ih upotrijebiti. Ovakvo stanje Czerwiński naziva „ideološkom apstinencijom“, dok Joanna Tokarska-Bakir o istoj temi ima za reći sljedeće:

„Umjetnici današnjice bi u devetnaestom stoljeću donekle mogli biti percipirani kao posvjetovljeni visoki svećenici koji, djelujući kroz „simbolički medij koji je fizičko ljudsko tijelo“, pokušavaju ritualno uprizoriti određeni oblik neistraženih društvenih odnosa koji su počeli dominirati svijetom. Problem je u tome što odnosi koje oni žele prikazati umjetnošću nisu razumljivi ni njima ni društvima kojima ih žele otkriti.“⁷

Moglo bi, u biti, biti u korist društva da umjetnike drži neobrazovanima do neke mjere. Spoznajni procesi

umjetnosti bazirani na riziku i intuiciji čine se prijetećima. Slabost teoretskog obrazovanja u umjetničkim školama mogao bi biti simptom nesvjesnog oklijevanja od strane društva da poboljša intuitivno oružje umjetnosti.

Prevladavajuće otuđenje

Postoji li izlaz iz ove zamke? Da li je moguće prestati definirati što doliči a što ne klijentu autoriteta, biznisa, ili čak buntovniku? Umjetnost je već učinila korak naprijed prema obračunavanju s ovom dijalektikom. Preuzela je ulogu suca, onoga koji procjenjuje – paradoksalnu poziciju „umiješanog promatrača“. Razvila je strategije društvene kritike – hermeneutiku „društveno očitoga“. Svojom akcijom guljenja krumpira u varšavskoj Galeriji Zachęta, Julita Wojcik nas je ohrabrila da tu banalnu radnju iščitamo kao iskaz o promjeni na bojnopolju, ukazivanje na stvari koje su zapravo skrivene i izvan ograda visoke kulture. Wojcik je doprinijela mijeni protagonista: priroda realnosti određena je „nevidljivom većinom“, ne egzotičnim iznimkama. Kritika, u skladu s tim, može sadržavati ili umjetničku identifikaciju s „uzrocima zla“ ili intervencijsku i dodatnu akciju koliko je to moguće.

Ovo su sastavnice smjene paradigmi koje uključuju izričitu potporu procesima modernizacije ili diskursima

task. Artists as creative individuals are, according to this view, unwitting mediums of social processes. Willingly or not they visualise its crucial junctures in a perfectly mindless way. That makes the artist an idiot savant of sorts: someone with interesting and important things to say but no idea how these things came to them or what use to put them to. Czerwiński calls such a state „ideological abstinence,“ while Joanna Tokarska-Bakir has this to say on the subject: the artists of today might in a somewhat 19th century way be perceived as secularised high priests who, acting ‘through the symbolic medium that is the physical human body,’ try to act out ritually a certain form of unexplored social relations that has come to dominate the world. The problem being that the relations they want to express through art are understood neither by themselves nor by the societies they want to reveal them to.⁷

It might, in fact, be in the interest of society to keep artists ignorant to some extent. The cognitive procedures of art based on risk and intuition seem threatening. The lameness of theoretical education in art schools might be a symptom of unconscious reluctance on the part of the community to enhance the intuitive tools of art.

Overcoming alienation

Is there a way out of this trap? Is it possible to stop defining what does and does not befit a client of the authorities, of business, and even a rebel? Art has already made a step towards doing away with this dialectics. It has assumed the position of a judge, an evaluator – the paradoxical position of an „involved observer.“ It has elaborated strategies of social critique – a hermeneutics of the „socially evident.“ With her action where she peeled potatoes in Warsaw’s Zachęta gallery Julita Wójcik encouraged us to read that commonplace activity as a statement about the shifting battlefield, a nod at things that are really hidden and outside the pale of high culture. Wójcik contributed to changing the protagonist: the nature of reality is determined by an „invisible majority,“ not by exotic exceptions. Critique along these lines can involve either artistic identification with „the causes of evil“ or interventionist and remedial action in so far as that is possible. These are the constituents of a paradigm shift involving explicit support for processes of modernisation or discourses of knowledge, sometimes even agreeing to undertake topical intervention and negotiate on behalf of vulnerable groups. One can say that this has



ARTUR
ZMIJEWSKI

100

znanja, ponekad čak pristajući na tematske intervencije i pregovore u ime ranjivih skupina. Ali više je toga na kocki: ponovno zadobivanje kontrole nad ideologijom koje vodi nepromišljenom stvaranju autonomije i uzrokom je trajnoj regresiji, i ograničenju smjelosti i opsega umjetničkog djelovanja.

Neuki i nepismeni

Jedan od razloga otuđenja umjetnosti jest to što se oslanja na jezik slika. Unatoč njihovoj neposrednosti, slike ostaju nerazumljive predstavnicima drugih disciplina. Slike nisu tekst, one se čitaju „odjednom“, sva njihova značenja upijaju se jednim pogledom. Ovakvo ograničavanje linearnog čitanja, te činjenica da se značenje otkriva u bljesku i otvara cijeli niz asocijacija ekvivalentno je „spoznajnom nasilju“. Manji je opseg „vlastitih slika“ od onoga koji pruža čitanje teksta. Tekst stimulira maštu: kada čitamo, vidimo slike – mozaik vizualizacija koje iskaču iz sjećanja i „nadređene“ su tekstu. U tome leži praznina riječi: riječ nije ono što imenuje. Slike su odvažnije jer označavaju stvari koje opisuju. „Na slici se predmet potpuno predaje i njegova predodžba je sigurna – za razliku od teksta i drugih sagledavanja koje čine objekt zamućenim i spornim, i kao takvi čine da ne vjerujem onome

što mi se čini da gledam.“⁸

Suočena sa slikom, mašta radi na tome ne da bi ispunila prazninu riječi, nego da bi odredila „što je to što vidim?“. Ipak, što bi drugo to što vidim moglo biti, s obzirom da je već „sve što jest?“. Nemogućnost čitanja slika svakako je oblik nepismenosti, i stručnjacima iz drugih područja koristilo bi da ponavljaju koji razred. Neukost je ovdje dvostruka: stručnjaci iz drugih područja umjetnike smatraju neukima i obrnuto: stručnjaci iz područja, recimo, znanosti ili politike, bespomoćni su poput male djece kada se radio o „čitanju“ slika.

Antropologija, na primjer, smatra da uplitanje umjetnosti u različite oblike društvene kritike rezultira nejasnim učincima: „Dokumentaristička praksa počela je nalikovati umjetničkoj fotografiji – koristeći suptilnije i apstraktnije oblike fotografskog izraza – u vrijeme kada se fotografija kao umjetnička forma razvija u neku vrstu neizravne društvene kritike, dvoznačne, prije nego jasne i doslovne: s funkcijom da izražava kako fotografi doživljavaju društvo a ne sistematične analize.“⁹

Otkrića koja umjetnici iznose vide se kao previše nejasna i stoga nedokaziva na bilo koji znanstveni način. Ali ovo samo pokazuje koliko je znanost zbrkana kada se suoči

PRIMJENJENA
SOCIJALNA
UMJETNOST

JULITA WOJCİK
GULJENJE KRUMPIRA, 2001. / VIDEO / LJUBAZNOŠĆU ZACHETA GALLERY I UMJETNICE

JULITA WOJCİK
PEELING POTATOES, 2001 / VIDEO / COURTESY ZACHETA GALLERY AND ARTIST

APPLIED
SOCIAL ARTS

partly helped overcome the alienation of art, its shying away from consequence, its refusal to exert any real and verifiable influence. But there is more at stake: regaining control over the ideology that leads to the unthinking generation of autonomy and is the cause of continual regress, and limiting the audacity and scope of artistic action.

The Ignorant and the Illiterate

One of the reasons for the alienation of art is that it relies on the language of images.

Despite their immediacy, images remain unclear to representatives of other disciplines. Pictures are not texts, they are read „all at once,“ all their meanings are taken in with a single glance. Such a suspension of linear reading, and the fact that meaning reveals itself in a flash and opens up a whole range of associations is tantamount to „cognitive violence.“ There is less scope for „proprietary images“ than reading a text provides. Texts stimulate the imagination: when we read we see images – a mosaic of visualisations emerging from the memory and „superimposed onto“ the text. Therein lies the blankness of words: a word is not the things it names. Images are bolder in the way they refer to

the object depicted. „In a picture the object surrenders itself entirely and its image is sure – as opposed to text and other perceptions that render the object blurred and debatable, and as such cause me to mistrust what I seem to be seeing.“⁸ Confronted with a picture, the imagination works not to fill in the blankness of words, but to determine „what is it that I see?“. Yet what else can the thing I see be, since it is already „everything there is?“. The inability to read images is surely a form of illiteracy, and experts from other fields could do with a few remedial classes. The ignorance here is twofold: artists are seen as ignorant by experts in other fields and vice versa: experts in the field of, say, science or politics are as helpless as children when it comes to „reading“ images. Anthropology, for one, holds the view that art's involvement in various kinds of social criticism brings unclear effects:

Documentary practice has come to resemble fine arts photography – by drawing on the more subtle and abstract forms of photographic expression – at a time when photography as an art form is evolving into some kind of fuzzy social criticism, ambiguous rather than straightforward and literal: a function of how photographers perceive society

s jednim intuitivnim medijem, koliko sklona kognitivnom "fundamentalizmu". Rezultat toga je još jedna ideološka rasprava u kojoj su sukobljeni argumenti ismijavani kao nejasni, neodređeni, mutni, itd. Gore citirani odlomak također nam govori da je znanost od umjetnosti naučila »suptilnije i apstraktnije oblike fotografskog izraza«. Sada kada je »postala svjesna« kulturalne sveprisutnosti slika, ne želi li znanost onda i dominirati načinima njihova iščitavanja? Jednako kao što dominira i našim razmišljanjem o znanju, samovoljno nas uvjeravajući kako je to jedini vjerojatan izvor tog znanja?

Nadalje, znanje koje nastaje kao produkt umjetničke aktivnosti stručnjaka iz drugih područja tvrdoglavo je svedeno samo na status estetske propozicije. Iako umjetnost doslovno »prikazuje« što je spoznala, i njezino znanje je logično izvedeno i prepušta se zaključivanju, kliše da je umjetnost samo proizvođač estetike toliko je ukorijenjen da stvara »efekt indiferentnosti« među stručnjacima iz ostalih područja. Znanje generirano umjetnošću njima ostaje nedostupno – oni su u nemogućnosti da ga iščitaju. Međutim, nitko do jedan antropolog napisao je sljedeći odlomak:

„U ovom jeziku [filma] pojedinačne slike/odsječci su

riječi, snimci i kutevi kamere elementi su sprezanja, dok montaža stvara sintaksu. [...] Niz prikaza, raspoređenih – organiziranih – prema određenoj konvenciji (gramatici filma) u kolekciju kadrova direktno međusobno povezanih značenjem, slaže stil montaže. [...]

Ovisno o načinu na koji su snimci i prikazi spojeni, stilovima montaže, govor filma može se koristiti za konstruiranje »epskih izraza«, vrste deklarativnog izraza koji opisuje isječak života, slijed radnje, fragment nekog događaja. Također je moguće sastaviti (montirati) takozvane »razumne izraze« - vještim rasporedom semantički nepovezanih vizualnih i/ili akustičnih (verbalnih, glazbenih) fragmenata – time pobuđujući asocijacije, izvodeći analogije, čak i konstruirajući metaforičke rečenice. Kao rezultat, filmski tekst može preuzeti oblike koji nalikuju diskursu, i time zadovoljiti osnovne zahtjeve postavljene znanstvenim jezikom.¹⁰

Virus ili algoritam?

Kao što sam naznačio, umjetnost je, sama od sebe, odbacila posljedice i okrenula leđa učincima. Ipak, još uvijek uspijeva iznaći korisne spoznajne postupke. Egzistencijalni algoritmi, čija upotreba čini mogućim da »držite oči

than of systematic analysis.⁹

The findings that artists put forward are seen as too ambiguous and not verifiable in any scientific way. But this only shows how bungling science is when faced with an intuitive medium, how prone to „cognitive fundamentalism.“ The result is another ideological debate in which opposing arguments are derided as being unclear, vague, ambiguous, etc. The passage quoted above also tells us that science has learned „more subtle and abstract forms of photographic expression“ from art. Now that it has „become aware“ of the cultural ubiquity of images, does science not want to dominate over the ways they are read? Just as it has dominated our thinking about knowledge, by peremptorily persuading us it is the only credible source of that knowledge?

Furthermore, the knowledge that emerges as the product of artistic activity is obstinately reduced to the status of a merely aesthetic proposition by experts from other fields. Even though art literally „shows“ what it has come to know, and its knowledge is discursive and lends itself to reasoning, the cliché that art is merely a producer of aesthetics is so ingrained that it produces an „indifference effect“ among experts from other fields. The knowledge art has generated remains inaccessible to them – they are unable to read it.

Meanwhile it was none other than an anthropologist who wrote the following passage:

In this language [of film] individual images/frames are words, shots and camera angles are the inflectional elements, while editing provides the syntax. [...] A series of images, arranged – organised – according to a certain convention (the grammar of cinema) into a collection of takes directly linked to one another in terms of meaning, makes up a phrase of editing. [...] Depending on the way images and shots are spliced together, on the phrases used in editing, the idiom of film may be used to construct 'epic phrases' declarative sentences of sorts, depicting a slice of life, an action sequence, fragments of an event. One can also compose (edit) so-called 'reasoned phrases' – through the skilful arrangement of semantically unrelated visual and/or sonic (verbal, musical) fragments – thus evoking associations, bringing out analogies, and even constructing metaphorical sentences. In effect, a cinematic text may assume forms resembling discourse, and thus satisfy the basic requirement made of a scientific language.¹⁰

Virus or Algorithm?

As I have indicated, art has, of its own accord, rejected consequences, and turned its back on effects. Nonetheless, it

otvorenima« pri istraživanju socijalnih struktura, ulazak u skrivena mjesta i stvarne odnose. U kognitivnoj jednadžbi konstruiramo iz poznatih i nepoznatih kvaliteta da bismo mogli, pri njihovu rješavanju, učiniti svijet transparentnijim mjestom, umjetnost je spekulacije zamijenila egzistencijom. Egzistencija istražuje, misli, i spoznaje sebe. Radije nego što iscrta crteže, umjetnost se upliće u realne situacije. Njezine kognitivne strategije ne postavljaju stvarnost u zgrade, kao što to znanost čini. Ona ide izvan zgrada – njezino znanje izvire iz života, izranja iz emocija, vizija, i osjeta, iz pravih iskustava. Ona je sve odjednom. Natopljena je kontradikcijama i tjeskobom, pogreškama i nadama, pozitivnim i etičkim manjkom, autoritarnošću i plahošću. Da bi spoznala stvarnost, umjetnost je ne patronizira, nego postaje jedno s njom. »Nemoguće«, znanost bi protestirala, »promatrač mora biti pozicioniran izvan u odnosu na objekt promatranja. Ona/on je postavljen/a izvan samim činom promatranja«. Umjetnost, međutim, tvrdi da to ne mora biti slučaj. Zgrade i njihov promatrač isprepliću se u apsolutnom spoznajnom iskustvu. Promatrač izranja iz toga prikazom koji postaje i ulaz u znanje i njegov izvor – referent, adresa, hiperlink. Slike su veoma sadržajan oblik pisanja u koji kontradikcija i nepovezanost mogu biti upisane bez

štete po diskurs, prenijeti cjelokupno znanje – sve što se ima znati. Ali tu postoje, u toj simultanosti, redosljedi čitanja, slojevi poslagani poput kazališne pozornice: prvi plan, drugi plan...

Problem ima veze s jezikom kritičke prakse čije asocijacije čine mogućim da umjetnost bude definirana kao neprijateljska prema društvu. Jedan od primjera je jezik koji se koristi za definiranje koncepta »umjetničkog virusa«. Umjetnost, tvrdi se, proizvodi artefakte: društvene i kulturne događaje koji »inficiraju« različite dijelove društvenog sistema jednako kao što virusi inficiraju organizam. Oni ga »oštećuju« ili »mijenjaju«. Zaraženi se sistem mora izmijeniti: zarasti ili biti izliječen. Problem je u tome što su asocijacije povezane s riječju »virus« uglavnom negativne: otrov, bolest, nametnik, neprijatelj. Ideja umjetnosti, kao virusa koji inficira i djeluje u različitim područjima društvenog sistema, ne ostavlja mjesta provjeri o onome – koji je efekt infekcije? Da li se on ikad javlja? Kako provjeravamo ono što je »umjetnički virus« učinio? Može li utjecaj biti išta drugo nego samo infekcija? Infekcija koja je u sebi dostignuće jer pokreće maštarije o promjeni i utjecaju.

Zbog čega moramo govoriti o virusima, a ne, na primjer, o algoritmima? U matematici, računalstvu, lingvistici, i

still manages to come up with useful cognitive procedures. Existential algorithms, the use of which makes it possible to „keep your eyes open“ when exploring social structures, to enter into hidden places and true relations. In the cognitive equation we construct out of known and unknown qualities so that we may, in solving it, make the world a more transparent place, art has replaced speculation with existence. Existence speculates, thinks, and comes to know itself. Rather than drawing graphs, art becomes involved in real situations. Its cognitive strategies do not place reality in brackets like science does. It goes beyond the bracket – knowledge emerges within life, it springs out of emotion, visions, and sensations, out of real experience. It is all these things at once. It is suffused with contradictions and anxiety, mistakes and hopes, good and ethical deficiency, authoritarianism and timidity. In order to know reality art does not patronise but becomes one with it. „Impossible,“ science would protest, „the observer must be external with respect to the object under observation. S/he is placed outside by the very act of observation.“ Art, meanwhile, claims that this need not be the case. The bracket and its observer intermesh in a total cognitive experience. The observer emerges out of it through the image which becomes both the gateway to knowledge and

its source – a referent, an address, a hotlink. Images as an extremely capacious form of writing in which contradiction and incoherence may be inscribed without detriment to the discourse, convey total knowledge – everything there is to know. But there are, in that simultaneity, orders of reading, layered like a theatre stage: upstage, centre-stage, downstage, wings...

The problem has to do with the language of critical practice whose associations make it possible for art to be defined as inimical to society. One example is the language used to define the concept of an „artistic virus.“ Art, it claims, produces artefacts: social and cultural events that „infect“ various parts of the social system just like viruses infect an organism. They „damage“ or „alter“ it. The infected system must change: heal or be cured. The problem is that the associations produced by the word „virus“ are all negative: poison, disease, parasite, enemy. The concept of art as a virus infecting and operating in various parts of the social system leaves no room for verification – what is the impact of the infection? Does it ever occur at all? How do we check what an „artistic virus“ has done? Can the impact be anything other than just infection? Infection which is in itself an achievement because it sets in motion fantasies of change and influence.

srodnim disciplinama, »algoritam je postupak (konačan skup jasno određenih uputa) za rješavanje određenog zadatka koji će se, dan u početnom stadiju, rezultirati određenom završnom fazom«. Ovakvi rigorozni postupci bili bi, dakako, disfunkcionalni kada bi se primijenili na umjetnost. Ali, ako virus može biti metafora za neku radnju, onda to može biti i algoritam. Algoritam implicira nešto operativno i pozitivno, vrstu smislene radnje, ovdje ne predlažem da umjetno jedan izraz zamijenimo drugim, nego da izmijenimo značenja jezika. Ona koja bi nam dopustila da razmotrimo mogućnost utjecaja, da vidimo umjetnost kao »sredstvo koje stvara utjecaj«. Poput vođenja sustava od određene početne do željene završne faze.

Vratiti učinkovitost

Ni imunitet ni status umjetnosti nemaju nikakva učinka na znanost, a niti se znanost i politika boje umjetnosti. Što bi se trebalo učiniti, sada kada je previše autonomije dovelo do tolikog otuđenja umjetnosti da se njezin glas »ne čuje« i većina znanja koje proizvodi je raspršena?

1. Prvi način bio bi da umjetnost svoju autonomiju pretvori u oruđe i ponovno zadobije kontrolu nad njom. Instrumentalizacija autonomije značila bi svodenje njezine

uloge na ulogu oruđa, poput svakog drugog. Autonomija bi onda ponovno postala korisna za provođenje planova i više ne bi bila oruđe kontroliranja naše (umjetnikove) »ideološke čistoće«. Instrumentalizacija je »izbor ovisnosti«. Umjetnost bi ponovno mogla služiti kao instrument znanja, znanosti, politike.

2. Drugi način bilo bi zadiranje u druga područja, poput znanosti ili politike, to bi bio način dokazivanja. Svrha je raditi s ljudima koji se ne boje umjetnosti. Status je ono što štiti umjetnike i kritičare od »prozivanja«. Tu je i poznata priča o Duchampu, kada je za jednu izložbu prijavio pismo potpisano sa R. Mutt. Komisija je taj rad odbila, a jedino je Duchamp glasovao u njegovu korist. Rad je na kraju mogao biti prikazan tek onda kada je Duchamp priznao autorstvo. Ono što je činilo razliku bio je status autora.

Status i imunitet koji štite umjetnost, nepoznati u znanostima poput, recimo, antropologije ili sociologije. Tamo je iskaz jednog umjetnika dokaziva hipoteza koja može biti odbačena pomoću drugih, uvjerljivijih argumenata. Stručnjaci iz drugih područja bitno su bolje pripremljeni za raspravu o štetama umjetnosti. Kako umjetnost nije zainteresirana za društvene probleme, gdje naći boljeg sugovornika za to od sociologa ili socijalnog

Why must we talk about viruses, and not algorithms for instance? In mathematics, computing, linguistics, and related disciplines, an algorithm is a procedure (a finite set of well-defined instructions) for accomplishing some task which, given an initial state, will terminate in a defined end-state. „In mathematics and computer science algorithms are finite, orderly sets of clearly defined actions necessary to perform a task in a limited number of steps... Algorithms are to guide a system from a certain initial state to a desired final state.”¹¹ Such rigorous procedures would, of course be dysfunctional when applied to art. But if a virus can be a metaphor for action, so can an algorithm. Algorithms imply something operational and positive, a mode of purposeful action, I am not proposing that we artificially replace one term with another, but that we change the meanings of language. One that would allow us to consider the possibility of impact, to see art as a „device that produces impact.” As guiding the system from a certain initial state to a desired final state.

Restore Effectiveness

Neither the immunity of art nor its stature have any effect on science, and neither science nor politics are afraid of art.

What ought to be done, now that too much autonomy has led to the alienation of art, so that it is „not heard” and most of the knowledge it generates is being squandered?

1. The first way could be for art to instrumentalise its own autonomy and thus regain control over it. Instrumentalisation would mean reducing the role of autonomy to that of a tool like other tools. Autonomy would then once more become useful for the carrying out of plans and would no longer be a means of controlling our (the artists’) „ideological purity.” Instrumentalisation is a „choice of dependency.” Art could once again serve as an instrument of knowledge, science, politics.

2. The second way would be to encroach upon other fields, such as science or politics, as a way of proving oneself. The point is to work with people who are not in awe of art. Stature is what protects artists and critics from being „called.” There is the famous story about Duchamp submitting a urinal he signed R. Mutt for an exhibition. The qualifying committee rejected the work, with only Duchamp himself voting in favour. The piece could only be shown once Duchamp admitted it was his work. What made the difference was the stature of the author.

The stature and immunity that protect art are unknown

psihologa? Ne želim precjenjivati stručnjake drugih disciplina – i oni su ograničeni nevidljivim pretpostavkama svojih područja. Ipak, kritičarima umjetnosti nedostaje stručnost. Potrebna im je sociološka, filozofska i psihološka stručnost. U *Sekciji*, internetskom časopisu koji izdaju studenti povijesti umjetnosti na Varšavskom sveučilištu, Karol Sienkiewicz sažima raspravu oko *Ponavljanja (Repetitions)* ovako: „Manje su bitne umjetničke zasluge projekta – ‘projekt’ zato jer se ne može svesti na film dug četrdesetak minuta. Ovdje se ne referiram na montažu, estetske kategorije ili je li ovome ili onome kritičaru bilo dosadno tijekom projekcije – ovakve su kategorije irelevantne kada se pokušava prosuditi ili interpretirati Ponavljanje. Možda su povijest umjetnosti i kritika, sa svim svojim sredstvima, još uvijek nemoćni pred licem [djela]. Povjesničar umjetnosti koji želi sudjelovati u raspravi sociologa i psihologa može samo preuzeti ulogu priprostog znalca.“¹²

Kritičari često ne znaju dovoljno, i ovaj nedostatak znanja može odvesti umjetnost nazad u esteticiziranje. U arhaičnom, kružnom načinu komunikacije, gdje kritičari posreduju između umjetnika i promatrača, manjak znanja kritičara »prisiljava« umjetnika da pojednostavi svoju poruku. Prisiljava ih da se vrate reduciranoj umjetnosti – onoj koja je

zatvorena unutar granica koje su postavili kritičari, i kojima su oni u stanju rukovati. Jer ono što kritičar ne razumije ne može se ni izraziti i nikada ne ulazi u okvir znanja, nije otkriveno unutar djela. To je također jedan od rezultata – i uzroka – otuđenja.

Bilo bi zanimljivo kada bi umjetničko djelo bilo »porażeno« u iskrenoj raspravi, sudaru argumenata. U ovom trenutku, diskusija s takvim ishodom nije moguća: umjetnost nadvladava svoje protivnike. Može se reći da je mogućnost nadvladavanja protivnika ugrađena u umjetničko djelo. Ugrađena u klupko njezine višeznačnosti, statusa i imuniteta. Protivnici ovo ne nalaze nimalo mogućim raspetljati; i to ovjekovječuje simboličko nasilje kodirano u umjetnosti. Dijalog prvenstveno uglavnom ne postoji, tu je jedino monolog, gdje umjetnik pruža jedinstvenu kanoničku interpretaciju, i ako uopće postoje borbe, one su vođene da bi održale nadmoćnost te interpretacije.

3. Također, vrijedi pokušati spriječiti da se izjave kritičara shvate kao proglaši. Od izmjene stoljeća svjedoci smo jasne ideološke asimetrije – glas umjetnika sve više slabi. On biva ugušen uzastopnim skupinama kritičara koji objavljuju nastajanje ili zastarijevanje pojedinih pojava u umjetnosti. Takav je bio slučaj s novim »banalistima«; s umjetnošću

in sciences such as, say, anthropology or sociology. There, an artist's statement is a verifiable hypothesis that can be refuted with the aid of other, more convincing arguments. Experts from other fields are substantively better prepared to debate the claims art makes. Since art is interested in social issues, what better interlocutor for it than a sociologist or social psychologist? I do not want to overestimate specialists in other disciplines – they too are limited by the invisible assumptions of their fields. Nonetheless art reviewers lack competence. They need sociological, philosophical and psychological expertise. Karol Sienkiewicz in *Sekcja*, an Internet magazine run by art history students at Warsaw University, sums up the discussion around *Repetition* as follows: “less relevant are the artistic merits of the project – ‘project’ because it cannot be brought down to a forty-odd minute long film. I am not referring to the editing, the aesthetic categories or whether this or that critic was bored during the screening – such categories are irrelevant when trying to judge or interpret *Repetition*. Perhaps art history and criticism with all their tools are still helpless in the face of [the work]. An art historian wanting to take part in a discussion among sociologists and psychologists can only

assume the role of a homespun connoisseur.”¹² Critics often do not know enough, and this lack of knowledge can lead art back to aestheticising. In the archaic, circular mode of communication where critics mediate between the artist and the viewer, lack of knowledge on the part of critics „forces” artists to simplify their message. It forces them to return to a reduced art – one that is restricted to the bounds critics have set for it, an art their competence is able to „handle.” For what the critic cannot understand cannot be expressed and never makes it into the circuit of knowledge, is not revealed within the work. That, too, is one of the effects – and causes – of alienation. It would be interesting if a work of art were „defeated” in the course of a genuine discussion, a clash of arguments. At the moment, a discussion with such an ending is not possible: art overwhelms its opponents. You could say that the ability to defeat opponents is embedded in a work of art. Embedded in the tangle of its ambiguity, stature, and immunity. Opponents find this knot nearly impossible to disentangle; and it perpetuates the symbolic violence encoded in art. Usually there is no dialogue in the first place, only a monologue where the artist provides a single

koja je trebala biti od pomoći; s umjetnošću koja se poziva na probleme globalizacije. Najozloglašeniji takav iskaz dala je Magdalena Ujma na internetskoj stranici Galerije Bunkier Sztuki, kada je rekla da je pokazivanje interesa za moć postalo »passé«. Naredne godine je sociologinja Jadwiga Staniszkis objavila *O władzy i bezsilności*¹³ [”O moći i nemoći“], knjigu koja se bavi problemom novih oblika moći, njihovom promjenom oblika i sredstava kontrole, te posljednjim ali ne i najmanje bitnim – njihovom umreženom prirodom. Da li bi se i Staniszkis referirala na [akademski] interes za moć kao »passé«? U svijetu u kojem autoriteti uzmiču pred »terorističkom prijetnjom« da bi ponovno utvrdili svoja prava, gdje vlada prisluškuje građane koji se pridržavaju zakona, i mijenja značenje jezika, može li se moć tako naivno odbaciti? Ujmin komentar iznio je ključni problem, onaj o gubitku zadobivene sposobnosti. Uplitanje u proučavanje odnosa moći umjetnosti je dalo valjanu stručnost u tom području. Ali takva stručnost nema nikakve šanse u sukobu s asimetrijom snaga i učestalošću kojom se to događa između stavova kritičara i umjetnika. Umjetnici »šute« – neodlučni su u tome da brane i objašnjavaju svoje akcije, i tu zadaću prepuštaju kritičarima. Za što će i za što neće umjetnost biti zainteresirana može se odrediti

vještijim upravljanjem hirovima, određivanjem da je ovo ili ono »passé«, i naizmjeničnim hvaljenjem i vrijeđanjem Narcisa u svakom umjetniku. Ovo je trenutak u kojem uskače nešto što nazivam ideološkom amnezijom i amnezijom sposobnosti. Umjetnost postaje vješta u izvođenju određenih spoznajnih postupaka; kada ovi postanu korisni i općeprimjenjivi, kompromitiraju se. To je ono što vodi ideološkoj amneziji, ili gubitku stečene stručnosti. Jednako kao što umjetnost akumulira znanje o oblicima vizualnog djelovanja: kompoziciji, boji, prostornim odnosima, tako bi mogla, u teoriji, verbalizirati i akumulirati znanje o kognitivnim i kritičkim postupcima koje primjenjuje. Znači li to da proširenje opsega slobode umjetnosti nije samo iluzija? »Proglas kritičara« ostavio nam je unutrašnji hegemonijski diskurs gdje je trebao biti pluralizam. Pravo područje slobode može se postići jednostavno koristeći množinu: da imamo prostore, područja slobode. Mnoštvo područja interesa, i povrh svega, ako očuvamo i razvijemo sposobnosti koje smo jednom stekli.

Primijenjene socijalne umjetnosti

Instrumentalizacija autonomije čini umjetnost upotrebljivom za mnoge stvari: sredstvom priskrbljivanja i širenja znanja,

canonical interpretation, and if there are any battles at all, they are waged to maintain the supremacy of that interpretation.

3. It is also worth trying to keep statements by reviewers from being treated as decrees. Since the turn of the century we have been witnessing a clear ideological asymmetry—the voice of artists is growing fainter. It is being drowned by successive teams of reviewers proclaiming the emergence or obsolescence of certain subjects in art. Such was the case with the new banalists; with art meant to be helpful; with art addressing issues of globalisation. The most notorious statement to that effect was made by Magdalena Ujma on the website of the Bunkier Sztuki gallery, when she said that taking an interest in power has become „passé.” The following year sociologist Jadwiga Staniszkis published *O władzy i bezsilności*¹³ [„On Power and Powerlessness“], a book taking up the issue of new forms of power, its changing image and means of control, and last but not least its networked nature. Would Staniszkis also regard an [academic] interest in power as being „passé?” In a world where the authorities fall back on „the terrorist threat” in order to reassert their prerogatives, where the government eavesdrops on law-abiding citizens, and

changes the meaning of language, can power be so naively dismissed? Magdalena Ujma’s comment brought out a crucial problem, that of the loss of an acquired competence. Encroaching upon the study of power relations gave art valuable competence in that field. But such competence has no chance of holding its own against the asymmetry of strength and frequency that obtains between statements by critics and artists. Artists „keep quiet” – they are reluctant to defend and explain their actions, and leave that task up to reviewers. What art will and will not be interested in can be determined by the skillful management of fads, by terming this or that „passé,” and by alternately praising and wounding the narcissist within every artist. This is where something I would call ideological amnesia and the amnesia of competence come in. Art becomes skilled in carrying out certain cognitive procedures; when these become useful and universally applied, they are compromised. This is what leads to ideological amnesia, or the loss of an acquired competence. Just as art accumulates knowledge about modes of visual action: composition, colour, spatial relations, so could it, in theory, verbalise and accumulate knowledge about the cognitive and critical procedures it applies.

proizvođačem kognitivnih postupaka koji se oslanjaju na intuiciju i maštu u službi znanja i političkog djelovanja. Naravno, umjetnost još uvijek može obavljati svoju klasičnu funkciju i izražavati »najbolnije trenutke ljudskih stanja«. Kontrola nad autonomijom nije jedina kontrola koju treba postići. Tu je još i problem originalnosti i nerazumijevanja. I to trebaju biti sredstva koja se mogu slobodno koristiti kada se za to ukaže potreba. Treba otrgnuti originalnost od njezine osuđujuće funkcije, to jest, njezine naklonosti kontroli i isključivosti. Mislim da umjetnost treba pokušati i ponovno uspostaviti originalno značenje riječi. Izraz autonomija u tom bi slučaju značio pravo na odabir područja slobode umjesto da bude ekstremno osobna značajka.

Originalnost bi bila oznaka kreativnosti a ne novitet pod svaku cijenu. I, napokon, nerazumijevanje bi označavalo težinu poruke, a ne njezinu nečitljivost i nemogućnost komuniciranja.

Neće li ovisnost o drugim diskursima: politici i znanosti, dovesti do ideološke redukcije sadržaja na ono što je korisno s političkih stajališta grupe, na primjer? Takav rizik postoji, ali postoje bar dva razloga zbog kojih ga treba preuzeti:

1. Umjetnost se vrlo dobro snalazi u riskantnim područjima, dok »neupotrebljivost« koju umjetnici osjećaju može

potaknuti riskantno ponašanje. Wilhelm Sasnal je rekao da se ponekad osjeća kao »galerijska uš« u suradnji s umjetničkim svijetom koji proizvodi tautologijske referencije. Ovisnost o jasno »utilitarnim diskursima« je u svoj svojoj vjerojatnosti podsvjesna umjetnikova želja izražena maštarijama o promjeni koja bi se mogla dogoditi posredstvom umjetnosti.

2. Politika, znanost i religija mogu učiniti ono što umjetnost više ne može: postići vezu s realnošću proizvedeći korisna sredstva: sredstva za realizaciju moći i znanja. Postajući još jednom ovisna, umjetnost može naučiti kako biti društveno korisna, čak i na operativnoj razini (već zna kako izazvati realnost i može računati na podršku za svoju proliferaciju pobune).

Dobar primjer umjetničke aktivnosti koja se ne boji ulaženja u različite oblike zavisnosti je film. Film je doslovno »upotrebljavan« od različitih diskursa. Film je način intervencije, borbe za nešto, informiranja, edukacije, dopune znanja, pričanja bajki, uvjeravanja, svraćanja pažnje na probleme, kritične točke, itd. A film je vrlo blizak sferi umjetnosti. Kamera je danas umjetnikov najbolji prijatelj. U tekstu o Elžbieti Jabłońskoj kritičarka Dorota Jarecka pita: »Kome umjetnost danas treba služiti, i s kojom svrhom?

Does that mean that extending the scope of freedom in art is not merely an illusion? „The decrees of reviewers” have left us with an internal hegemonic discourse where pluralism should have been. A true area of freedom could be obtained by simply using the plural: if we had areas, fields of freedom. A variety of fields of interest and, above all, if we kept and developed the competencies we had once acquired.

The Applied Social Arts

Instrumentalisation of autonomy makes it possible to use art for all sorts of things: as a tool for obtaining and disseminating knowledge, as a producer of cognitive procedures relying on intuition and the imagination and serving the cause of knowledge and political action. Naturally, art may still perform its its classical function and express „the most poignant moments of the human condition.” Control over autonomy is not the only kind of control that should be achieved. There is still the problem of originality and opacity. These too should be tools that can be used freely when the need arises. One would have to strip originality of its judgmental function, that is its propensity for control and exclusion.

I think that art could try and restore the original meanings

of words. The term autonomy would then mean the right to choose a sphere of freedom instead of being an extreme personality trait. Originality would be a sign of creativity and not novelty at all costs. And, finally, opacity would be indicative of the difficulty of a message, not its illegibility and inability to communicate.

Will dependence on other discourses: politics and science not lead to an ideological reduction of content to what is useful from the standpoint of a group’s political interests, for instance? Such a risk does exist but there are at least two reasons why it should be taken up:

1. Art manages very well in risky areas, while the „uselessness” artists feel can encourage risky behaviour. Wilhelm Sasnal said he sometimes feels like a „gallery louse” in collaborating with an art world that produces tautological references. Dependence on clearly „utilitarian discourses” is in all likelihood a subconscious desire on the part of artists expressed in fantasies of change that could occur through the agency of art.

2. Politics, science, and religion can do what art no longer can: achieve a connection with reality by producing useful tools: tools for the implementation of power and of knowledge. By becoming once again dependent art may

... [Trebalo li se ona] uključiti u političke rasprave koje će uvijek biti nedorasle spram diskursa filozofa i sociologa?¹⁴ Da, treba se uključiti u ovakvu raspravu. Umjetnost će unaprijediti tu raspravu svojom mogućnošću upotrebe različitih strategija, srodnosti s intuicijom, imaginacijom i predosjećajem. Nažalost, umjetnost ima i ozbiljne slabosti i sklona je odbacivanju svoje vlastite vrijednosti. Zasula je svoj diskurs kompromitiranjem same sebe, amnezijom i neukošću koja se ponavlja. Teoretski predmeti u umjetničkim školama poučavaju se kao da su samo sredstvo za proširenje pamćenja a ne vježbe razmišljanja i otkrivanja svijeta. Bez sumnje, ima političkog interesa u održavanju umjetnosti slabom, što je primorava da se koprca između neznanja i znanja. Dopuštajući joj da uvijek je više naizgled korisne klišeje o ljepoti i umjetničkim tipovima koji ih proizvode. U kolektivnom kruženju moći, umjetnost nikad nije »nabijena« jednako kao što njezini »izumi« nisu prihvaćeni. Uhaćena na rubu racionalnog, čini da njezine radnje nisu ništa više nego živopisne, ali iracionalne fantazije. 1990-ih glumila je ludu, otplaćujući svoj dio duga za promjene koje su se događale u zemlji (to bi djelomično bilo odgovorno za skandale oko umjetnosti posljednjih godina) – pozivanje na slabi diskurs isplati se u ekonomiji

nacionalne frustracije. U bilo kojoj borbi za moć netko mora biti korisni idiot – i umjetnost je, svojom naivnošću i nedostatkom obrambenih strategija, često služila toj svrsi, osobito od LPR.¹⁵ Svi smo izgubili zbog propusta što nismo u većem omjeru koristili spoznajne procedure razvijene u umjetnosti. Procedure temeljene na intuiciji i imaginaciji, procedure temeljene na osporavanju nečije pravednosti i odustajanja od osuđivanja. Intuicija i imaginacija prihvaćaju potisnute i osporene fantazije, želje i potrebe, i pomažu u potrazi za načinima njihova zadovoljavanja. Odricanje uloge suca otkrit će naše kolektivno i individualno sudioništvo u nepravdi sistema. Onda više to neće biti »oni« nego mi koji ćemo dijeliti odgovornost za način na koji naša zajednička realnost izgleda.

TEKST JE U ORIGINALU OBJAVLJEN U »KRYTYKA POLITYCZNA« BR. 11-12/2007.

¹ A. Lipski, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku* (Elementi sociologije umjetnosti. Problemi umjetničke avangarde XX. stoljeća). Wrocław: Atla 2, 2001.

² P. Bürger, *Teorija avangarde*.

³ Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych* (Subverzivne strategije u medijskoj umjetnosti).

http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/subwersywne_text.html

⁴ Powinnosc i Bunt. Akademia Sztuk Pieknych w Warszawie 1944–2004 (Dužnost i pobuna. Akademija likovnih umjetnosti u Varšavi). Galeria

learn how to be socially useful, even at an operational level (it already knows how to challenge reality and can count on support for its proliferation of rebellion).

A good example of an artistic activity not afraid of entering into various forms of dependence is film. Film is literally „used” by various discourses. Film is a way to intervene, fight for something, inform, educate, update knowledge, tell fairy tales, persuade, call attention to problems, critical junctures, etc. And film is very close to the realm of art. Today, the camera is the artist’s best friend.

In a text about Elżbieta Jabłońska critic Dorota Jarecka asked: „Whom should art serve today, and for what purpose?”... [Should it] engage in political discussion that will always be inadequate when placed against the discourse of philosophers and sociologists?¹⁴ Yes, it should engage in such discussion. Art will enhance that discussion with its ability to use different strategies, its familiarity with intuition, imagination, and premonition. Unfortunately, art also has severe weaknesses and tends to dismiss its own importance. It has infused its discourse with self-compromising, amnesia, and recurring ignorance. Theoretical subjects in art school are taught as if they were merely a device for expanding the memory rather than

exercises in thinking and discovering the world. There is doubtless some political interest in keeping art weak by forcing it to flounder between ignorance and knowledge. By having it perpetuate seemingly useful clichés regarding beauty and the artsy types who produce it. In the collective circuit of power, art is never „charged” as its „inventions” are not accepted. Arrested on the verge of the rational, it makes its actions out to be nothing more than vivid yet irrational fantasies. In the 1990s it played the rube, paying its share of the bill for the changes happening in the country (that would partly account for the scandals around art in recent years) – knocking on a weak discourse pays off in the economics of national frustration. In any struggle for power somebody has to play the useful idiot – and art with its naivete and lack of defensive strategies was often used for such a purpose, notably by the LPR¹⁵. We all lost out on our the failure to use the cognitive procedures developed by art to any greater extent. Procedures based on intuition and imagination, procedures based on denying one’s righteousness and giving up judgementalism. Intuition and the imagination embrace repressed and denied fantasies, desires and needs, and help search for ways to satisfy them. Renouncing the role of judge will reveal our

Zachęta, 2004.

⁵ 2001. Dorota Nieznalska izložiła je svijetleću kutiju u obliku raspela u Galeriji Wyspa u Gdansku. U centru križa postavljena je slika muških genitalija. Objekt je optužen za povredu religijskih osjećaja, i uslijedio je poduži sudski proces.

⁶ M. Czerwiński, *Samotność sztuki* (Usamljenost umjetnosti). Warszawa: PIW, 1978.

⁷ J. Tokarska-Bakir, "Energia odpadków" (Energija otpada). Res Publica Nowa, no. 3 /2006.

⁸ R. Barthes, *Camera Lucida*, 1980.

⁹ D. Harper: „O autoritetu slike: vizualne metode na raskrižjima“, u: *Antropologia obrazu* (Antropologija slike). Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003.

¹⁰ R. Vorbrich, "Tekst werbalny i niewerbalny" (Verbalni i neverbalni tekst), u: *Antropologia wobec fotografii i filmu* (Antropologija i fotografija u filmu). Poznań: Biblioteka Teglte, 2004.

¹¹ Wikipedia, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Algorytm>.

¹² K. Sienkiewicz, "Bezradność krytyka. Uwagi na marginesie dyskusji o Powtórzeniu Artura Żmijewskiego" (Nemoć kritike. Komentarz o dyskusji o Ponavljanju Artura Żmijewskiego).

¹³ J. Staniszkis, *O władzy i bezsilności* (O moći i nemoći). Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.

¹⁴ D. Jarecka, "To już fanaberia Jabłońskiej" (Pčela u Jabłońskimom šeširu), *Gazeta Wyborcza*, April, 7, 2006.

¹⁵ Liga poljskih obitelji, politička stranka uspostavljena 2001. nakon sjedinjavanja nekoliko katoličko-nacionalnih frakcija.

collective and individual complicity in the injustices of the system. Then it will no longer be „them” but us who will share responsibility for the way our shared reality looks.

¹ A. Lipski, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku* [„Elements of the Sociology of Art. Issues of the Artistic Avant-garde of the 20th Century”], (Wrocław: Atla 2, 2001).

² P. Bürger, *Theory of the Avant-garde*.

³ Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych* [„Subversive Strategies in the Media-based Arts”] http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/subwersywne_text.html

⁴ *Powinność i Bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944-2004* [„Duty and Rebellion. The Academy of Fine Arts in Warsaw”], Galeria Zachęta, 2004. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych* [„Subversive Strategies in the Media-based Arts”] http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/subwersywne_text.html

⁵ In 2001, Dorota Nieznalska showed a cruciform lightbox at the Wyspa gallery in Gdańsk. In the centre of the cross was placed a photo depicting male genitalia. The object was accused of offending religious sentiments, and a lengthy court case ensued.

⁶ M. Czerwiński, *Samotność sztuki* [„The Solitude of Art”], (Warszawa: PIW, 1978).

⁷ J. Tokarska-Bakir, "Energia odpadków" [„The Energy of Waste”], Res Publica Nowa, No. 3/2006.

⁸ R. Barthes, *Camera Lucida*, 1980.

⁹ D. Harper, „On the Authority of the Image: Visual Methods at the Crossroads,” in: K. Olechnicki (ed.), *Antropologia obrazu* [„Anthropology of the Image”], (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003).

¹⁰ R. Vorbrich, "Tekst werbalny i niewerbalny" [„Verbal and Non-verbal Text”] in: *Antropologia wobec fotografii i filmu*, [„Anthropology and Photography and Film”] (Poznań: Biblioteka Teglte, 2004).

¹¹ Wikipedia; <http://pl.wikipedia.org/wiki/Algorytm>.

¹² K. Sienkiewicz "Bezradność krytyka. Uwagi na marginesie dyskusji o Powtórzeniu Artura Żmijewskiego" [„The Helplessness of the Critic. Comments on the Discussion about Artur Żmijewski's Repetition”], http://www.sekcja.org/miesiecznik.php?id_artykulu=107.

¹³ J. Staniszkis, *O władzy i bezsilności* [„On Power and Powerlessness”] (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006).

¹⁴ D. Jarecka, "To już fanaberia Jabłońskiej" [„A Bee in Jabłońska's Bonnet”], *Gazeta Wyborcza*, April 7, 2006.

¹⁵ The League of Polish Families, political party established in 2001 following the merger of several Catholic-national factions.

The text was originally published in „Krytyka Polityczna” no 11-12/2007.