

Akademija primijenjenih
umjetnosti
Sveučilište u Rijeci
Ul. Slavka Krautzeka 83
HR - 51000 Rijeka

Katarina Rukavina

„Relacijska forma” kao umjetnički jezik: pristupi i prijepori

“Relational Form” as a Language of Art: Approaches and Debates

—

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper

Priljubljen / Received:
18. 1. 2018.

Prihvaćen / Accepted:
21. 4. 2018.

UDK / UDC:
7.01:7.038

DOI:
10.15291/ars.2763

SAŽETAK

Rad se bavi mapiranjem i teorijskim konceptualiziranjem polemika vezanih uz „relacijsku formu”. Pri tome ne predstavlja pokušaj pacifikacije različitih pozicija niti zauzimanja „strane” u polemikama, već se temelji na studiji koncepata (concept-based methodology) koja služe kao pomagala boljem razumijevanju objekta istraživanja. Premda je forma suvremene umjetnosti, bilo da je čine procesi ili postupci, prema tradicionalnom shvaćanju „razbijena”, cilj rada je ispitati suprotno. U prvom dijelu analizirat će se pojam „relacijske forme” te diskursi vezani uz njezino artikuliranje. U drugom se dijelu istražuju tehnike i postupci odnosno strategije konceptualnih avangardi 1990-ih i 2000-ih. Zaključno se razmatraju naponi, prijepori i mogućnosti umjetnosti u proširenom polju relacijskih praksi. Istraživanje će poslužiti za poblize određenje ontološkog statusa suvremenih umjetničkih formi.

Ključne riječi: estetika, interakcija, javni prostor, participacija, politika, relacijska forma

ABSTRACT

The paper aims at mapping and theoretically conceptualizing the controversies around the “relational form.” It does not, however, seek to conciliate the different positions or take “sides” in the debate; instead, it is based on concept-based methodology as an instrument offering a better insight into the researched object. Even though the form of contemporary art, be it as a process or as a procedure, is “broken” according to the traditional idea, the aim of this work is to examine the opposite. In the first part, the notion of “relational form” and the discourses related to its articulation are analyzed. The second part focuses on the techniques and procedures or strategies of the conceptual avant-gardes during the 1990s and 2000s. Eventually, the conclusion considers the efforts, debates, and possibilities of art in the extended field of relational practices. The aim of this research is to define more precisely the ontological status of contemporary art forms.

Keywords: aesthetics, interaction, public space, participation, politics, relational form

Uvod

„Relacijska forma” kao naslovljena tema rada predstavlja pojmovnu odrednicu za različite vrste suvremene umjetničke prakse koje se konceptualno pozivaju na socijalnu dimenziju svojih artefakata. One uključuju stvaranje interaktivnih umjetničkih instalacija ili performansa u javnom prostoru propitivanjem relevantnih društvenih, gospodarskih i političkih tema vezanih uz užu ili širu društvenu zajednicu. Relacija, interakcija i participacija publike pri tom *formiraju* radove koji funkcioniraju na nevidljivoj razini. „Relacijska forma” tako obilježava čitav spektar umjetničkih pojava počevši od socijalno angažirane, aktivističke ili dijaloške umjetnosti, preko participacijske umjetnosti do javne umjetnosti novog žanra (New Genre Public Art) koje kritičarka umjetnosti i arhitekture Miwon Kwon¹ definira kao treću fazu promjene paradigme umjetnosti u javnom prostoru posljednjih desetljeća: od umjetnosti u javnom prostoru obično modernističkih apstraktnih skulptura na otvorenom kojima se „uljepšava” ili „obogaćuje” gradski prostor, preko koncepta umjetnosti u javnom prostoru koji teži intenzivnije integrirati umjetnost, arhitekturu i okoliš, zbog čega umjetnici u okviru trajnih projekata surađuju sa stručnjacima i odgovornim osobama za razvoj grada, do tzv. umjetnosti u javnom interesu koja za razliku od okoliša naglašava društvene teme, rad s društvenim grupama pretpostavlja radu sa stručnjacima te participacijskim metodama uključuje čovjeka u kreativni proces nastojeći podizati političku svijest u društvu.² Budući da umjetnost u javnom prostoru kao kulturu sjećanja ili reprezentaciju moći možemo smatrati jednom od najstarijih umjetničkih formi, suvremena se inačica od potonje razlikuje participacijskim metodama i interaktivnošću među ljudima pomoću umjetničkog procesa ili proizvoda kojima problematizira pitanja nasljeđa, značenja i moći u javnoj sferi. Interaktivnost i participacija predstavljaju relacijski aspekt koji više nije samo društveni okvir recepcije umjetnosti, već sama bit umjetničke prakse.³ Prvi se put događa da interaktivnost postaje polazište i odredište, osnovni izvor informacija za aktivnost umjetnika. Model društvenosti, interakcije i participacije uspostavlja se, dakle, kao osnovni element forme djela.

Zajedničko obilježje različitih umjetničkih orijentacija prema modelu društvenosti ili socijalnom kontekstu jest odbacivanje tradicionalnog odnosa između umjetničkog djela, umjetnika i publike. Umjetnik nije individualni proizvođač odvojenog objekta već prije suradnik i proizvođač *situacija*. Umjetničko djelo kao konačan, materijalan, potrošački produkt transformira se u nestabilan, dinamički i često dugotrajan projekt s nejasnim početkom i nejasnim krajem. Dok se recipijent tradicionalno shvaća kao promatrač ili gledatelj, ovdje se repositionira u ulogu koproducenta ili participanta. Naznačene promjene imaju za cilj izvršiti pritisak na konvencionalne oblike umjetničke produkcije i kapitalizam. Neke od posljedica tih promjena jesu prijepori oko kvalitete i jednakosti (quality and equallity), pojedinačnog i kolektivnog autorstva te umjetnosti i politike.⁴ S tim u svezi, preokupacija umjetnika participativnošću i interaktivnošću u javnom prostoru oblikovala je nove funkcije, poetike i *tehničke* umjetnosti, ali također i drugačije pristupe u njezinom izlaganju, razumijevanju i poučavanju te osporila stare hegemonijske diskurse, uključujući i diskurs akademske discipline povijesti umjetnosti i umjetničke kritike.

Rad se bavi mapiranjem i teorijskim konceptualiziranjem polemika vezanih uz „relacijsku formu”. Pri tome ne predstavlja pokušaj pacifikacije različitih pozicija niti zauzimanja „strane” u polemikama, već se temelji na studiji koncepata (concept-based methodology) koja služe kao pomagala boljem razumijevanju objekta istraživanja. Premda je forma suvremene umjetnosti, bilo da je čine procesi ili postupci, prema tradicionalnom shvaćanju „razbijena”,⁵ cilj rada je ispitati suprotno. U prvom dijelu analizirat će se pojam „relacijske forme” te diskursi vezani uz njezino artikuliranje.

U drugom se dijelu istražuju tehnike i postupci odnosno strategije konceptualnih avangardi 1990-ih i 2000-ih. Zaključno se razmatraju napori, prijepori i mogućnosti umjetnosti u proširenom polju relacijskih praksi. Istraživanje će poslužiti za poblize određenje ontološkog statusa suvremenih umjetničkih formi.

Diskursi

Pojam relacijske forme uvodi francuski kustos i teoretičar Nicolas Bourriaud⁶ za umjetničke prakse koje su stupile na kulturnu scenu devedesetih godina prošlog stoljeća, a u čijim poetikama pronalazi izvjesne zajedničke točke kao dio novih kretanja u umjetnosti. Premda su Umberto Eco s „otvorenim djelom” i Roland Barthes kroz „smrt autora” još isticali aktivnu ulogu recipijenta u stvaranju značenja umjetničkog djela polazeći od toga da su sva djela otvorena i nedovršena, Bourriaud takvim naziva samo relacijsku formu koja jedino i postoji kao otvorena i nedovršena. Ona proizlazi iz avangardnih pokreta prošlog stoljeća od dadaizma, futurizma, konstruktivizma pa do situacionističke avangarde koji prate modernistički projekt promjene kulture, mentaliteta, individualnih i društvenih životnih uvjeta pomoću umjetnosti. Vrhunac te ideje ostvaruje se tijekom studentske pobune 1968. kada poraz alternativnih prevratničkih kretanja mladih postaje i kraj neoavangarde i *začetak* postavangarde (anticipacija postmoderne), a obilježava ga neostvarivost revolucionarnih promjena individue i društva kroz umjetnost ponajprije zbog konsolidiranja birokratskih institucionalnih modela društva, kulture i umjetnosti. Naime, visoki modernizam šezdesetih godina postaje dominantna internacionalna kultura gdje se ideal ranog modernizma za autonomijom umjetnosti paradoksalno rasplinjava uspostavljanjem kulturne industrije i tržišta umjetnosti nakon čega, prema riječima Petera Bürgera, umjetnost naprosto više nije moguća.⁷ Prihvatanjem *ready madea* kao predmeta dostojnog izlaganja u muzeju, provokacija, koja je obilježila avangardu, prelazi u svoju suprotnost: ovaj čin ne osporava umjetničko tržište, već mu se štoviše priklanja. Otuda forma kao temeljni jezik i identifikacijsko uporište likovno-vizualnih umjetnosti tradicionalno vezano uz specifična zamjedbena svojstva umjetničkih djela – autonomnih objekata, odvojenih od efekata i funkcija kulture – od neoavangardi naovamo doživljava radikalnu transfiguraciju i transformaciju, neusporedivu čak ni s onom iz prethodnog razdoblja enformela. Paralelno preispitivanjima statusa umjetničkog objekta, subjekta umjetnika i pojma umjetnosti, forma se transformira do točke u kojoj nadilazi svoju materijalnu dimenziju (konceptualna umjetnost), širi se izvan galerije u prirodu (land art), urbani prostor (public art), na tijelo (body art, performance) ili događaj pomiješan s glazbom, bojom, publikom, poezijom (fluxus) zadirući sve više u polje „drugog”: kulturu, društvo, politiku, seksualnost (...).⁸ U zapadnim društvima unutar takve transfiguracije razvija se model zastupanja društvenosti i interakcije kao reakcija na komodifikaciju umjetnosti i konzumerizam kapitalizma. S tim u svezi, C.G. Argan tezu o kraju umjetnosti formulirao je kao rascjep između umjetničkog i estetskog: „U ovom trenutku kriza umjetnosti, koje se simptomi već dugo zamjećuju u uznemirujućem porastu, dosegla je graničnu točku, ili, kako se kaže, točku nepovrata. Ne pitamo se više može li ili ne doći do smrti umjetnosti što ju je Hegel navijestio otprilike prije stoljeće i po, nego je do nje već došlo ili tek dolazi. Uvjereni smo također da se smrt umjetnosti nije zbila niti će se zbiti onako kako je predvidio filozof, kao konačno sublimiranje i rastvaranje u uzvišenom području znanosti i filozofije, apsolutnog duha. Umjetnost je mrtva ili umire zato što se našla u opreci, neprevladivoj opreci, sa sadašnjim kulturnim sustavom, s civilizacijom našeg stoljeća. Objektivno je provjerljiva suprotnost između sustava tehnika umjetnosti i sustava industrijskih tehnika; ali kako je tehnologija samo jedna sastavnica sustava, suprotnost se ne ograničuje na razmimoilaženje, natjecanje,

možebitnu nesukladnost dvaju tehnoloških sustava. I doista je nalazimo na drugim razinama: ekonomskoj, društvenoj, političkoj, moralnoj. Umjetnost, kao takva, nije više sastavnica kulturnog sustava: ne samo da se tip vrijednosti koje je ona ostvarila ne može uklopiti u novi sustav vrijednosti, nego bi ga, kad bi u nju bio pripušten, doveo u opasnost.⁹

Nakon 1968. osjeća se odsutnost utopijskog mišljenja, kritika visokog modernizma zbog integracije eksperimentalne i provokativne avangardne i neoavangardne umjetnosti u kasnomodernističku visoku umjetnost te kritika utopijskih projekata avangardi. Prema Mišku Šuvakoviću, u tom periodu teorijski se razrađuje „ideološka i lingvistički-semiološka analiza prirode umjetnosti i kulture”¹⁰, te se nihilistički teži „pokazati da je svaki epohalni smisao ideologije, estetike ili psihologije verbalna fikcija”.¹¹ Bourriaud, međutim, zastupa stav da modernizam nije mrtav, već samo njegova idealistička i teleološka verzija. Stoga umjetnost iz devedesetih godina XX. stoljeća naziva modernom poslije postmoderne, postpostmodernom ili altermodernom. Današnja umjetnost nastavlja borbu, tvrdi Bourriaud, no ne kao „preteča neke neminovne historijske evolucije” koja najavljuje ili priprema buduće svjetove. Umjesto toga, umjetnost danas znači „naučiti kako bolje živjeti u svijetu”, kako se nositi s različitim činjenicama današnjice, kako oblikovati moguće svjetove. Relacijska forma otuda tematizira odnose, komunikaciju i interakciju, a od srodnih performativnih i konceptualnih radova iz 60-ih, 70-ih i 80-ih godina razlikuje se po važnoj promjeni konteksta i značenja: „Intersubjektivnost ne predstavlja samo društveni okvir recepcije umjetnosti, njezin ‘milje’ ili ‘polje’ (Bourdieu), već je sama suština umjetničke prakse”.¹² Nasuprot sličnim umjetničkim tendencijama iz prethodnih razdoblja, usmjerenih proširivanju granica umjetnosti te istraživanju odnosa unutar svijeta umjetnosti, relacijska forma istražuje odnose izvan umjetnosti, unutar kulture eklekticizma: „Svi komunikacijski procesi i načini susretanja i uspostavljanja odnosa (skupovi, sastanci, proslave i sl.) predstavljaju estetski predmet (formu) koji se kao takav može proučavati i posredstvom kojeg se proizvode nove relacije između ljudi i svijeta.”¹³

Za analizu relacijske forme Bourriaud polazi od iste situacije od koje su i umjetnici pošli, tj. od novog političkog, kulturnog i društvenog konteksta informacijske epohe, ekspanzije interneta i globaliziranog društva u kojem živimo. Iz takvog konteksta i promjene „mentalnog prostora” proistječe novi način mišljenja što potpuno mijenja odlike, statuse i funkcije suvremene umjetnosti, dijeleći je od prethodnog perioda postmodernizma. Nova masovna medijska infrastruktura kraja XX. stoljeća sama po sebi nameće novi oblik komunikacije pa i one s umjetnošću. Komunikacija ili proces komunikacije postaje sadržaj i forma umjetničke prakse ili, kako bi rekla Kristina Leko, komunikacija radi komunikacije: „bez predumišljaja, radi bezinteresnog dodira, radi upoznavanja s onim drugim.”¹⁴ S obzirom na odnose koje stvara unutar određenog konteksta u kojem se odvija, relacijska forma predstavlja jedan oblik upotrebe svijeta, „beskonačno pregovaranje različitih stajališta”, izmišljanje svakodnevnice i preuređivanje iskustvenog vremena, otkrivanje novih spojeva i mogućih relacija. Za Bourriauda, ona formira „međuprostor” ili pukotinu u tzv. društvu statista, inačici društva spektakla. Međuprostor ili alternativni prostor oblik je otpora ili mogućnost funkcioniranja na drugi način. Umjetnost postaje generator ponašanja i mogućih novih uporaba kulturnih kodova, prodajnih proizvoda, gotovih formi, već sagrađenih zgrada, svih oblika svakodnevnice, svih djela svjetske baštine, koji izaziva takvu „pasivnu” kulturu suprotstavljajući joj proizvode i njihove konzumente. Bourriaudovim riječima, „suvremena komunikacija usmjerava ljudske kontakte prema mjestima kontrole gdje se društvene veze razvrstavaju u različite proizvode. Umjetničko djelovanje na manje ambiciozan način nastoji otvoriti nove putove i otkloniti prepreke na nekim prolazima te uspostaviti odnos između razdvojenih razina

stvarnosti”¹⁵ Umjetnik Jens Haaning u radu *Turkish Joke* pušta preko razglasa viceve na turskom na jednom kopenhaskom trgu proizvodeći mikrozajednicu imigranata povezanih kolektivnim smijehom koja kroz umjetničko djelo obrće njihovu situaciju egzilnata, umjetnica Julija Scher u radu *Security by Julia* izlaže naprave za praćenje i nadzor posjetitelja te je osnovni materijal i tema rada samo kretanje ljudi i mogućnost njegovog usmjeravanja, umjetnica Christine Hill zapošljava se kao prodavačica u supermarketu i tjedan dana drži satove tjelovježbi u galerijskom prostoru, umjetnik Rikrit Tiravanija stvara instalacije koje često uzimaju formu pozornice ili prostorije za zajedničke objede, kuhanje, čitanje ili slušanje glazbe i sl. Konstrukcija takvih djela često obuhvaća kulturalne procedure remiksiranja, reprogramiranja, sempliranja i *remakea* već postojećih umjetničkih i kulturnih pojava, kao skupa oruđa (toolbox) u cilju proizvodnje novih relacija: Nekadašnji stvaratelj umjetničkog djela „postaje ‘autor projekta’, te doprinosi konačnom brisanju granica između produkcije i potrošnje, stvaranja i kopiranja. Stoga dolazi do konačnog ukidanja kategorija originalnog, autonomnog i zatvorenog djela”¹⁶ Dijeljenje kao kolektivni ideal predstavlja stav da svi oblici kulture i umjetnosti podjednako pripadaju svima: prisvajanje bez posjedovanja. Nove tehnologije, računalo i internet otvaraju mogućnosti globalnog umrežavanja, spajanja udaljenog i nepoznatog, novu vrstu interakcije i komunikacije, pa i terminologije. Za ono što se uobičajeno naziva realnošću, tvrdi se da je „montaža”; realnost u kojoj živimo nije jedina moguća. Njezine alternativne verzije moguće je stvarati iz istog „materijala” pomoću umjetnosti na razini fragmentarnih okolnosti u domeni mikropolitike i mikroutopije svakodnevice. Tome su, prema riječima Sonje Briski Uzelac, u hrvatskoj umjetnosti osobito doprinijele strategije Dalibora Martinisa i Sanje Iveković.¹⁷

Svaka vrsta umjetnosti na ovaj ili onaj način povezana sa socijalnim kontekstom te participacijom, kolaboracijom i interakcijom s publikom zahtijeva određeno metodološko čitanje koje se barem djelomično referira na filozofiju politike i sociologiju. Općenito uzevši, takvo čitanje prati postmetafizičku epistemologiju koja govori o promijenjenom teorijskom statusu filozofije, prije svega o njenoj društvenoj (kulturalnoj) uvjetovanosti. Promjena se očituje u obratu u pojmu istine gdje pojam nužnosti biva zamijenjen pojmom kontingencije (R. Rorty). Istina se prestaje shvaćati u tradicionalno platonističko-metafizičkom smislu, kao jedna i vječna, kao nešto što postoji po sebi, neovisno o prostoru i vremenu nastanka kao i o spoznavajućem subjektu, nešto što tek treba spoznati, otkriti ili adekvatno odraziti. Istina postaje čovjekovo djelo, nešto eminentno ljudsko, dakle subjektivno, rezultat konsenzusa i dogovora kompetentnih sudionika u razgovoru. Umjesto spoznaje izražene formulom subjekt – objekt, ovdje je u spoznaji presudna intersubjektivnost, izražena formulom subjekt – subjekt. Takav obrat u spoznaji i epistemologiji proizašao je iz intenzivne i opširne filozofske kritike (koja je počela s Edmundom Husserlom, a nastavila se s Martinom Heideggerom i Mauriceom Merleau-Pontyjem) kartezijske podjele između subjekta i objekta spoznaje koja leži u temeljima novovjekovne epistemologije. Naime, Descartesov subjekt ostaje prva i jedina izvjesnost nakon dosljedno provedene redukcije te dopijeva jedino *pred* svijet, nasuprot svijetu, izdvojen iz svijeta ili od onog Drugog. Razvojem mehaničkog materijalizma i devetnaestostoljetnog pozitivizma Descartesovo ime izjednačilo se sa scijentizmom i monokularnim, statičnim i bezličnim pogledom apstraktnog ljudskog oka čiji je metaforički prototip *camera obscura*. Temelj kritike tzv. kartezijskog perspektivizma sastoji se u činjenici da čovjek nije samo suočen sa svijetom, već je i u njemu kao njegov sastavni dio što prije svega potvrđuje naša tjelesnost (oka) kao konstanta svakog našeg odnosa, kako prema sebi tako i prema Drugome. Otuda je moguće pratiti niz promjena u modernoj, postmodernoj i suvremenoj umjetnosti kao što je transformacija koncepcije prostora (Cezanne), uvođenje četvrte dimenzije ili vremena (kubizam, futurizam)

te promjena uloge publike, tj. promatrača u recepciji, komunikaciji i medijaciji umjetnosti (Marcel Duchamp). Uslijed takvih transformacija formu postaje nemoguće prepoznati bez konteksta, bez koncepta, bez pojma. Zbog svog nevizualnog, kontekstualnog okvira, ona više nije čisto vizualni fenomen.

Za razliku od još uvijek bitne uloge vidljivog u konceptualnoj umjetnosti i performansima iz 1960-ih i 1970-ih, koja je evidentna i na foto-dokumentaciji (izaziva različite reakcije: zbuđenost, zabavu, šok ili provokaciju), u relacijskoj umjetnosti ona se gotovo potpuno gubi. Vizualna analiza nije dostatna za njezino razumijevanje zato što je najčešće dostupna samo u dokumentarnom materijalu: neformalne fotografije ljudi koji razgovaraju, jedu, pohađaju radionice ili seminare govore malo, gotovo ništa, o konceptu i kontekstu nekog projekta. Ovdje je bitan nevidljiv i nedovršen proces direktno dokučiv tek kao jednokratno iskustvo iz prve ruke: kroz atmosferu, dinamiku odnosa, socijalni kontekst, izmjenu energije, podizanje svijesti.¹⁸ Usprkos tome što se forma rada ne vidi, Bourriaud ne odustaje od samog pojma forme već ga štoviše koncipira iz materijalističke tradicije: „Što nazivamo formom? Koherentno jedinstvo, strukturu (autonomni entitet unutrašnjih ovisnosti) koja pokazuje karakteristike nekog svijeta: umjetničko djelo nema ekskluzivno pravo na formu, ono je samo podskup u ukupnosti postojećih formi. U tradiciji filozofskog materijalizma čiji su začetnici Epikur i Lukrecije, atomi paralelno i u bogatoj dijagonali padaju u prazninu. Ako jedan od tih atoma skrene s putanje, on ‘uzrokuje susret sa susjednim atomom i ti neprestani susreti dovode do sudara i rođenja svijeta’. Tako se iz ‘skretanja’ i slučajnog susreta dotad paralelnih putanja elemenata rađa forma. Kako bi se stvorio svijet, taj susret mora biti trajan: elementi susreta moraju se ujediniti u jednoj formi, odnosno u njoj mora doći do vezivanja elemenata (kao što se hvata led). (...) Sastav tog veziva, kojima atomi susreta stvaraju svijet, ovisi, naravno, o povijesnom kontekstu: ono što danas upućena publika podrazumijeva pod ‘držati skupa’ nije isto što je smatrala publika XIX. stoljeća. Danas je ‘ljepilo’ manje vidljivo jer je naše vizualno iskustvo postalo složenije, obogaćeno u stoljeću fotografije, zatim filma (uvođenje sekvence kao nove dinamičke jedinice) što nam omogućuje da kao jedan ‘svijet’ prepoznamo skup razbacanih elemenata (primjerice instalaciju) koju nikakva sjedinjujuća materija, nikakva bronca ne povezuje. (...) Forma suvremenog umjetničkog djela nadilazi njegovu materijalnu formu: ona je vezivni element, načelo dinamičkog stapanja. Umjetničko djelo je točka na liniji.”¹⁹

Nastala pod utjecajem Karla Marxa te na postmarksističkim idejama P.F. Guattaria, G. Deleuza, L. Althussera i G. Deborda, Bourriaudova estetika nastavlja se na postmodernističke teorije umjetnosti koje karakterizira kritika autonomije umjetnosti, dekonstrukcija teorijskih sustava, tj. metafizičke univerzalne teorije umjetnosti i kulture te intertekstualnost kao operativno kretanje kroz različite teorijske sisteme (fenomenologija, semiologija, kritička teorija društva, psihoanaliza, filozofija jezika, filozofija percepcije, dekonstrukcija, teorija simulacija i sl.). Po uzoru na Althussera, Bourriaud relacijsku formu naziva „materijalizmom susreta” ili aleatornim materijalizmom. Njegovo je polazište „kontigencija svijeta bez porijekla, bez prethodno danog smisla i uzroka koji bi mu zacrtao cilj. Bit čovječanstva tako je potpuno transindividualna, sklopljena od sveza koje međusobno spajaju pojedince u društvene forme koje su uvijek povijesne (Marx: bit čovječanstva je ukupnost društvenih odnosa). Nema mogućeg ‘kraja povijesti’, niti ‘kraja umjetnosti’ budući da se partija igre uvijek iznova nastavlja, ovisno o kontekstu, odnosno o igračima i sustavu koji oni stvaraju ili kritiziraju.”²⁰

Centralna figura referencijalnog okvira Bourriaudove „relacijske estetike” francuski je teoretičar i filozof Guy Debord i njegova teorija „društva spektakla”. Kao što je poznato, Debord prokazuje i kritizira otuđujuće i razdvajajuće efekte kapitalizma i postmodernističkog društva zasnovanog na spektaklu i nekontroliranoj proizvodnji i

potrošnji robe i informacija te zagovara kolektivno proizvođenje „situacija”. Za mnoge umjetnike i kustose, njegova kritika ulazi u srž razloga zašto je participacija važna kao projekt: ona rehumanizira društvo otupljeno i otuđeno represivnim sredstvima kapitalističke proizvodnje. Budući da je tržište dovelo do totalnog zasićenja imaginarnim repertoarom te da se estetičko iskustvo danas može doživjeti gotovo na svakom koraku, umjetničku praksu više ne zadovoljava konstruiranje novih predmeta koje konzumiraju pasivni promatrači. Umjesto toga, umjetnost bi se trebala suočiti sa stvarnošću te postati aktivna društvena intervencija i kritika koja mijenja situaciju u kojoj se događa, pa makar i u najmanjoj mjeri. Bourriaudovim riječima: „U svijetu uređenom prema načelu podjele rada i uske specijalizacije, postajanje strojem i zakonu isplativosti, strukturama moći važno je da se međuljudski odnosi usmjere prema za to namijenjenim mjestima te da se oni odvijaju prema jednostavnim načelima koja su podložna kontroli i ponavljanju. Vrhunac ‘odvajanja’ koje utječe na relacijske tijekove predstavlja posljednji stadij preobrazbe prema ‘društvu spektakla’ što ga opisuje Guy Debord. To je društvo u kojem se ljudski odnosi više ne ‘proživljavaju izravno’, već su otuđeni u njihovoj ‘spektakularnoj’ reprezentaciji. I upravo je to goruća problematika suvremene umjetnosti: je li danas, u praktičnom polju kakvo je povijest umjetnosti, uopće moguće stvarati odnose spram svijeta budući da je ona tradicionalno vezana za ‘reprezentaciju’? Za razliku od Deborda i njegovog poimanja umjetnosti kao izvora primjera koje konkretno i u svakodnevnom životu treba ‘realizirati’, danas umjetničko stvaranje više djeluje kao plodan teren za društvene eksperimente, kao prostor djelomično sačuvan od uniformizacije ponašanja.”²¹

Zastupanjem modela društvenosti i interakcije, bilo da se radi se o potrebi dešifriranja društvenih odnosa koji proizlaze iz društvenih okolnosti ili o poticanju posebnih vidova društvenosti čiji se ritam razlikuje od svakodnevnih nametnutih komunikacijskih zona, relacijska forma predstavlja kulturalno orijentiran i politički razvijen koncept umjetnosti. Otuda modernizam nastavlja svoje trajanje, no cilj umjetničkih djela više nije stvaranje imaginarnih ili utopijskih stvarnosti, već preuređivanje iskustvenog vremena, oblikovanje formi postojanja i modela djelovanja u postojećoj stvarnosti. Za razliku od tzv. „prvog modernizma” koji je bio utemeljen na konfliktu i opozicijama, u „drugom modernizmu” napredovanje se gradi na konsenzusu, otkrivanjem novih spojeva i mogućih relacija (altermoderno): „Umjetnička djelatnost stvara formu koja bi trebala ‘trajati’ približavajući heterogene entitete na koherentnoj ravni kako bi se stvorio odnos prema svijetu.”²²

Kolektivizam, participacija i „relacijski antagonizam”

Iz svega navedenog proizlazi da je o relacijskoj formi vrlo teško raspravljati unutar konvencionalnih okvira umjetničke kritike. Projekti što zagovaraju suradnju, participaciju i dijalog te osjećaj zajedništva i empatije automatski se ocjenjuju kao demokratski i zato dobri. To je navelo poznatu britansku kritičarku i povjesničarku umjetnosti Claire Bishop da se zapita što „demokracija” u tom kontekstu doista znači. Njezinim riječima, „ako relacijska umjetnost proizvodi društvene odnose, onda se nameće sljedeće logičko pitanje: koje tipove odnosa ona proizvodi, za koga i zašto?”²³ Iako tvrdi kako Bourriaudova knjiga predstavlja prvi korak u prepoznavanju recentnih tendencija u suvremenoj umjetnosti kao i poticanju diskurzivnih i dijaloških projekata, također smatra da takvi projekti više odgovaraju muzejima i galerijama nego istinskoj političkoj promjeni društvene realnosti. S tim u svezi, u utjecajnim esejima *Antagonizam i relacijska estetika* i *Društveni obrat: suradničke prakse i dvojbe koje izazivaju* Bishop oštro kritizira Bourriaudov manifest relacijske estetike u kojem suradničke prakse predstavljaju sredstvo iscjeljivanja i/ili obnavljanja raskinutih društvenih spona. Autorica se suprotstavlja zagovaranju takvih amelioracijskih

projekata osporavajući njihovu navodnu radikalnost i političku vrijednost te ističe društveni antagonizam i sukob kao temeljne sastavnice zdravog i funkcionalnog demokratskog društva. Njezina je intencija istaknuti participaciju i kolaboraciju kao kreativne tehnike što se doduše razvijaju pod utjecajem Bourriaudove relacijske estetike te dijele s njom zajedničku retoriku i diskurzivni okvir, ali u praktičnom smislu puno više predstavljaju politički rad. No problem koji iznosi u kritici Bourriaudove teorije Bishop detektira i u proširenom polju relacijskih praksi, odnosno u raznim oblicima participacijske umjetnosti 2000-ih.

Kako bi naglasila konotaciju uključenosti velikog broja ljudi (za razliku od interaktivne umjetnosti koja može funkcionirati i u jedan na jedan odnosu) s jedne strane i izbjegla dvosmislenost socijalno angažirane umjetnosti (koja se može referirati na širok raspon radova, od „angažiranog” slikarstva do intervencijskih akcija u virtualnim prostorima masovnih medija te, u konačnici, na svu umjetnost s obzirom da ona uvijek na određeni način djeluje na sredinu u kojoj nastaje) s druge, Bishop u spomenutom istraživanju koristi i elaborira pojam participacijske umjetnosti.²⁴ Participacijsku umjetnost tako određuje definicija u kojoj ljudi konstituiraju glavni umjetnički medij i materijal, slično teatru i performansu, pri čemu se događa živi, fizički susret sudionika u specifičnom kontekstu. Teatar i performans u tom smislu predstavljaju krucijalni oblik izražavanja u većini radova participacijske umjetnosti. Autorica štoviše zagovara ponovno promišljanje povijesti umjetnosti XX. stoljeća kroz rakurs teatra i performansa, umjesto slikarstva (Greenberg) ili *ready-madea* (Krauss, Bois, Buchloh, Foster) imajući u vidu tri bitna razvojna momenta: invenciju popularne masovne publike u talijanskom futurizmu i inovacije u teatru u ruskom konstruktivizmu u prvim dekadama XX. stoljeća, situacionističku internacionalu 1960-ih te pojavu participacijske umjetnosti 1990-ih. Njezina je teza da svaka od ovih umjetničkih pojava prati istodobne političke prevrate i društvene promjene globalnih razmjera u zapadnoj Europi, pri čemu posljednju povezuje s padom komunizma 1989., kada se čini da ljevičarski projekt potpuno nestaje s pozornice povijesti, a „projekt” kao takav postaje privilegirano sredstvo utopijskog eksperimenta umjetnosti. Navedena tri povijesna termina oblikuju narativ trijumfa, herojske faze i kolapsa kolektivističke vizije društva. Sve stadije obilježavaju utopijski napori za promjenom društva pomoću umjetnosti te stoga u svakom od njih dolazi do ponovnog propitivanja njezine produkcije, konzumacije i komunikacije.²⁵

Prema Bishop diskurs spektakla bitno je odredio najrelevantniju umjetnost posljednje dekade koju autorica prepoznaje kao obnovu afirmacije kolektiviteta. Relacijska umjetnost 1990-ih njezin je inicijalni oblik. Umjesto stvaranja i plasiranja nove robe za svjetsko tržište, današnja umjetnost kanalizira umjetnički simbolički kapital prema konstruktivnoj promjeni društva: umjetnici osmišljavaju socijalne situacije kao dematerijalizirane, antitržišne, politički angažirane projekte nastavljajući napore povijesnih avangardi te predstavljaju avangardu današnjice. Ističući vrijednost umjetničkog rada kao „društvenog oblika” čije kvalitete suradnje, interakcije i participacije potiču pozitivne odnose među ljudima te imaju emancipacijski učinak, suradničke prakse u socijalnom polju najčešće funkcioniraju kao sredstvo iscjeljivanja i/ili obnavljanja otuđenih i raskinutih društvenih veza. Takvi amelioracijski projekti djeluju protiv dominirajućih imperativa tržišta odbacivanjem pojedinačnog autorstva u korist kolaborativnih aktivnosti. Individualizam se povezuje s vrijednostima hladnoratovskog liberalizma i njegove transformacije u neoliberalizam odnosno ekonomsku praksu privatnog prava vlasništva, slobodne trgovine i slobodnog tržišta. Suvremeni umjetnik postaje model fleksibilnog, pokretnog, nespecijaliziranog radnika koji se može kreativno adaptirati na različite situacije i postati svoj vlastiti brand. Nasuprot ovom modelu stoji kolektiv: kolaborativna praksa koja se razumije kao ponuda drugačijeg modela socijalne zajednice, bez obzira na aktualne politike.

Čak ako umjetnički rad nije direktno kolaboracijski, referencije na zajednicu, društvo i revoluciju dovoljno pokazuju kritičku distancu prema neoliberalnom novom svjetskom poretku.²⁶ Socijalna komponenta umjetničkog rada predstavlja ne samo tendenciju ka konkretnim ciljevima, već i to da su ti ciljevi bitniji, „realniji” i važniji od samog umjetničkog iskustva. Većina kritičkih analiza ovakvih praksi temelji se na kriteriju prema kojem umjetnici zadovoljavaju dobar ili loš model suradnje. Naglašava se proces u odnosu na produkt ili, još preciznije, proces kao produkt, čime se umjetnost direktno suprotstavlja kapitalističkoj komodifikaciji. Ono što se vrednuje nije umjetnička vještina i osobnost, već konsenzualna kolaboracija, bez obzira što se radom postavlja ili zapravo postiže. Istodobno, tvrdi Bishop, ovako shvaćeni društveni ciljevi nikad se ne uspoređuju s aktualnim (i inovativnim) društvenim projektima koji se događaju izvan sfere umjetnosti, već se njihova kritička vrijednost prosuđuje iz opozicije prema tradicionalnim, ekspresivnim ili objektnim modalitetima umjetničke prakse.²⁷ To, međutim, dovodi do situacije u kojoj su sve suradničke prakse jednako važne umjetničke geste otpora: ne mogu postojati loši, neuspješni ili dosadni radovi jer su svi jednako nužni u zadaći popravljavanja društvenih veza. Bishop, međutim, smatra da su neki projekti nesumnjivo bogatiji, gušći i slojevitiji od drugih zahvaljujući talentu umjetnika u kreiranju složenih radova i njihovom postavljanju unutar specifičnog vremena, mjesta i situacije. Stoga naglašava da je krucijalno raspravljati, analizirati i uspoređivati ove radove kao umjetničke, tim prije što je umjetnost institucionalno polje u kojem se takvi radovi potvrđuju i šire, čak i onda kada se kategorija umjetnosti u njihovim obrazloženjima permanentno izbjegava.

Iako ne postoji recept za dobru umjetnost, Bishop sugerira potrebu fokusiranja na značenje koje pojedini radovi participacijske umjetnosti produciraju. Umjesto naglašavanja samog procesa kao procesa, puno je važniji rezultat – medijacijski objekt, koncept, slika ili priča – kao nužna veza između umjetnika/ice i sekundarne publike (svakog tko nije direktno participirao u izvedbi na licu mjesta). Pozivajući se na Rolanda Barthesa koji konstatira u *Smrti autora* kako je svako autorstvo na određeni način višestruko jer ovisi o drugima, Bishop ističe ideje, iskustva i mogućnosti što generiraju iz kontinuirane interakcije autora i publike. Vrijednosni sud ili prosudbu pojedinog rada u tom smislu temelji na doprinosu u načinu razumijevanja i pojašnjavanja zajedničkih vrijednosti koje u danom povijesnom trenutku svi skupa dijele. Nasuprot umjetnicima na koje se Bourriaud referira, Liama Gillicka i Rikrita Tiravaniju,²⁹ čije instalacije i/ili performansi privilegiraju intersubjektivne relacije što kao takve ujedno predstavljaju i sadržaj ili temu rada (na primjer, što, kako i za koga Tiravanija kuha manje je važno od činjenice da zgotovljeno jelo dijeli besplatno), Bishop postavlja radove švicarskog umjetnika Thomasa Hirschhorna i španjolskog umjetnika Santiaga Sierre koji također polaze od relacijskih praksi ističući dijalog i diskusiju, no njihove su „akcije”, prema autoričinom sudu, mnogo složenije i kontroverznije.³⁰ Prije svega, Hirschhorn i Sierra u svojim radovima produciraju relacije obilježene osjećajem nelagode i neugode. Njihov cilj nije samo relacija i interakcija među ljudima, već im je cilj pozvati na preispitivanje političkih i etičkih pretpostavki koje uvjetuju osjetilne i emocionalne reakcije na ono što vidimo. Dok kod umjetnika povezanih Bourriaudovom relacijskom estetikom međusobna druženja i interakcije izazivaju osjećaj pripadnosti, neobaveznosti i čak zabave, instalacije i/ili performansi Hirschhorna i Sierre proizvode tenzije u odnosima između promatrača, participanta i samog konteksta. Integralni dio tih tenzija jest uključivanje suradnika koji dolaze iz različitih ekonomskih miljea čime se poentira nemogućnost „mikroutopije” i diskreditira uvriježeni stav o suvremenoj umjetnosti kao kategoriji koja podrazumijeva demokraciju i emancipiranost te obuhvaća različite socijalne i političke strukture. Riječ je o tzv. delegiranim performansima, suradničkim modelima u kojima umjetnici kao medij i materijal u svojim radovima koriste tijela Drugih.

Za razliku od body arta 1960-ih i 1970-ih, gdje u izvedbama koriste vlastita tijela, u delegiranim se performansima umjetnici služe tijelima unajmljenih, neprofesionalnih izvođača/ica, najčešće pripadnika marginaliziranih, socijalno osjetljivih skupina poput imigranata ili radnika na crno. Neke od temeljnih izvedbenih praksi delegiranog performansa su: „1. korištenje zamjenskih tijela u svrhu propitkivanja tema autorstva i autentičnosti; 2. korištenje, ili čak namjerno eksploatiranje tijela Drugoga u svrhu oživljavanja pojedinih etičkih i političkih debata; 3. rekonstruiranje traumatičnih povijesnih događaja u suradnji s unajmljenim, neprofesionalnim izvođačima/cama; 4. problematiziranje globalne krize unajmljivanjem pripadnika/ica ekonomski ugroženih i/ili ‘problematičnih’ društvenih skupina; 5. uključivanje unajmljenih izvođača/ica u interakciju s publikom u svrhu stvaranja naglašeno artificialnih i nelagodnih situacija, kako bi se gledatelje/ice potaknulo na promišljanje samog koncepta neposrednosti i pretpostavljene autentičnosti susreta u živo.”³¹

Dok Tiravanija prakticira darivanje, Sierra zna da nema takvih stvari kao što su besplatni obroci: sve i svatko ima cijenu. Njegov se rad, prema Bishop, može razumjeti kao neka vrsta etnografskog realizma: „Prije nego što je Sierra 1999. za svoj rad unajmio latinoameričke radnike, delegirani performans uglavnom je bio rezerviran za bijela tijela. Bilo je radova u kojima su sudjelovali unajmljeni/e izvođači/ce, no ti radovi nisu problematizirali društveni/ekonomski status sudionika/ca. Sierra, pak, u prvi plan smješta rasnu i ekonomsku komponentu, pokazujući nam radnike spremne obavljati ponižavajući ili besmislene poslove za minimalnu naknadu. Određena doza nelagode prisutna je kod većine delegiranih performansa, budući da smo uvijek suočeni s pojedincima koji se unajmljuju kako bi ‘izvodili’ određene sastavnice vlastitog identiteta (rod, seksualnost, etničku pripadnost, ekonomski status, invaliditet itd.), a ne, primjerice, demonstrirali vlastite vještine ili talente. Spoznaja o nejednakom odnosu moći između publike i unajmljenih izvođača/ica neizbježno izaziva zbunjenost i proturječne reakcije, što kao posljedicu ima dokidanje užitka gledanja i stvaranje nelagode.”³²

I Sierra i Hirshhorn u svojim radovima problematiziraju ideju međuljudskih odnosa kao fluidnih i slobodnih veza pokazujući kako su sve naše interakcije, kao i javni prostori, rascijepljeni odnosima moći, tj. socijalnim i legalnim isključivanjima nekog Drugog. Stoga njihovi projekti svjesno i intencionalno kod gledatelja izazivaju „loše osjećaje” (feel bad) i postavljaju složena etička pitanja. Dok relacijska i participacijska umjetnost ovisi o aktivaciji, nerijetko o fizičkom uključivanju publike, odnosno sudionika/ica, ovdje se inzistira na granicama koje razdvajaju umjetnika/icu, sudionika/icu i gledatelja/icu. Drugim riječima, naše se djelovanje ograničava na čin gledanja. Za Bishop radovi Hirshhorna i Sierrre predstavljaju bolju umjetnost od one koju zagovara Bourriaudova relacijska estetika ne samo zato što su više politički, već i zato što priznaju granice onog što je moguće kao umjetnost. Njihovi radovi razotkrivaju da je postojanje harmonične zajednice fikcija te pokazuju ono što se njezinim kreiranjem isključuje, čime se „pruža konkretnije i polemično polje za promišljanje našeg odnosa prema svijetu i jednih prema drugima.”³³

Estetika kao politika

Prema Bishop jedan od najvećih problema u promišljanju umjetnosti proširenog polja relacijskih praksi jest nijekanje njezine povezanosti s estetskim. To ne znači da radovi ne odgovaraju etabliranim pojmovima atrakcije ili ljepote, iako je to čest slučaj, već ponajprije znači da se estetsko u relacijskoj, participacijskoj i kolaborativnoj umjetnosti apriori odbacuje kao kriterij i diskreditira kao (u najboljem slučaju) tek vizualno i (u najgorem slučaju) elitističko područje zavođenja i manipulacije povezano sa spektaklom.³⁴ Štoviše, tvrdi Bishop, estetsko se u zadnjih nekoliko dekada

izjednačava s formalizmom, dekontekstualizacijom i depolitizacijom koja sakriva društvenu nejednakost, ugnjetavanje i isključivanje (rase, spola, klase i sl.) te postaje sinonim za tržište i konzervativnu kulturalnu hijerarhiju.³⁵ No dok su ovi argumenti bili važni za raskrinkavanje duboko ukorijenjene dominacije i autoriteta muške bijele elite u 1970-im, danas se ti isti argumenti za Bishop pretvaraju u kritičku ortodoksiju.³⁶ Autorica inzistira na pronalaženju načina koji će omogućiti da se radovi suvremene umjetnosti povezani s „formom društvenosti” čitaju kao umjetnički pri čemu se poziva na Jacquesa Rancièrea i njegovu utjecajnu analizu izvornog značenja pojma estetskog.

Naime, poistovjećivanje umjetnosti s političkom praksom dovodi do neizbježne antinomije: da bi inicirala ili postigla određeni model socijalne promjene, umjetnost mora paradoksalno ostati izvan politike, odnosno nezavisna, autonomna zona dovoljno udaljena od stvarnog svijeta kao jedini prostor iz kojeg je moguće operirati, eksperimentirati i oblikovati taj isti svijet. Drugim riječima, u različitim inačicama relacijskih praksi politika se shvaća kao nešto izvanjsko umjetnosti, nešto što se događa i ostvaruje izvan i mimo nje i u odnosu na što se umjetnik/ica postavlja kao kritičar/ka te pokušava svojim radom na nju utjecati, nešto promijeniti ili se od nje, u najgorem slučaju, potpuno ograditi. Ova antinomija jasno je artikulirana u teoriji Jacquesa Rancièrea koji polazi od teze da estetika i politika ne mogu ići zajedno.³⁷ Međutim, za Rancièrea postoji mnoštvo načina na koje su ove dvije kategorije povezane. Politika „posjeduje vlastitu inherentnu estetiku: načine disenzualnih izmišljanja scena i karaktera, manifestacija i deklaracija različitih od pronalazaka umjetnosti i katkad suprotstavljenih njima. S druge strane, estetika ima svoju vlastitu politiku ili, još bolje, svoju napetost između dvije vrste politike koje su u opoziciji: između logike umjetnosti koja prelazi u životnu praksu pod cijenu poništenja sebe kao umjetnosti i logike umjetnosti koja se bavi politikom pod izričitim uvjetom da se njome uopće ne bavi.”³⁸ Politika ima inherentnu estetsku dimenziju, a estetika inherentnu političku zato što te aktivnosti, svaka na svoj način, uzrokuju preraspodjelu osjetilnog (*le partagé du sensible*): estetika i politika se preklapaju u zajedničkom interesu distribucije i dijeljenja ideja, sposobnosti i iskustava izvjesnim subjektima. Estetika politike proizlazi iz činjenice da politika nije primarno stvar zakona i konstitucija, već restrukturiranja osjetilne strukture zajednice u kojoj ti zakoni i konstitucije vrijede („Koji se objekti percipiraju kao zajednički? Koji subjekti imaju javni glas i privilegiju iskazivanja onoga što je zajedničko? Koji se argumenti prakse smatraju političkim argumentima i praksama?”³⁹). Politika estetike označava način na koji estetsko iskustvo – kao preraspodjela oblika vidljivosti i poimanja umjetničke prakse i recepcije – intervenira u raspodjelu osjetilnog.⁴⁰ Estetika se može razumjeti kao „sistem apriornih formi koje određuju što se predstavlja osjetilnom doživljaju (...). Politika se vrti oko onoga što je viđeno i onoga što se o tome može kazati, oko onoga tko ima sposobnost da vidi i obdarenost da govori, oko osobina prostora i mogućnosti vremena.”⁴¹

S tim u svezi, Rancière razvija tri vrste režima umjetnosti kao načine na koje određena epoha shvaća prirodu umjetnosti: etički režim slika, režim predstavljanja umjetnosti i estetički režim umjetnosti. Glavno polazište Rancièreove estetske teorije jest, dakle, razabiranje postojanja umjetnosti u osnovnom uvjetu koji podrazumijeva formu mišljenja što je prepoznaje kao umjetnost: „U etičkom režimu umjetnička djela nemaju autonomije. Ona se smatraju slikama kojima treba propitivati istinitost i učinak na etos individuuma i zajednice. Platonova Politea nudi savršen model ovog režima. U režimu predstavljanja, umjetnička djela pripadaju sferi imitacije pa tako nisu više podređene zakonima istine ili zajedničkih pravila korisnosti. Nisu toliko kopije stvarnosti koliko način postavljanja oblika materiji. Kao takva, ona su podređena nizu unutarnjih normi: hijerarhiji rodova, adekvaciji izraza sadržaja,

korespondenciji među umjetnostima itd. Estetski režim zbacuje ovu normativnost i povezanost između oblika i materije na kojoj se temelji. Umjetnička djela su sada definirana kao takva, pripadanjem specifičnoj osjetilnosti koja stoji kao iznimka od normalnog režima osjetilnog koji nam prezentira neposrednu adekvaciju misli i osjetilne materijalnosti.⁴² Estetički režim umjetnosti, najavljen s prosvjetiteljstvom, traje i danas. U takvom režimu sustav umjetnosti zasnovan je upravo na napetosti između autonomije (umjetnost je izdvojena od svega što ima uporabnu vrijednost) i heteronomije (isprepletenost sa životom) umjetnosti. Za Rancièrea, početna faza estetičkog režima umjetnosti jesu Schillerova *Pisma o estetskom odgoju čovječanstva* (1794.) nastala pod utjecajem Kantove filozofije i romantizma. Otuda je estetički režim umjetnosti utemeljen na paradoksu da je umjetnost udaljena od politike, ali istodobno uvijek već politička jer sadrži obećanje boljeg svijeta. „Tako izvorna pozornica estetike otkriva kontradikciju koja nije suprotnost umjetnosti naspram politike, visoke umjetnosti naspram popularne kulture, ili umjetnosti naspram estetizacije života. Sve ove suprotnosti su djelomična naličja i interpretacije jedne temeljne kontradikcije. U estetskom režimu umjetnosti, umjetnost je umjetnost u mjeri u kojoj je ona nešto drugo doli umjetnost. Ona je uvijek „estetizirana”; znači da je uvijek postavljena kao „oblik života”. Ključna je formula estetskog režima umjetnosti da je umjetnost autonomni oblik života: autonomija može biti postavljena iznad života ili život iznad autonomije – i ove linije interpretacije mogu biti u suprotnosti ili se mogu ispreplitati. Takve suprotnosti i ispreplitanja mogu biti uočeni kao igra između tri glavna scenarija. Umjetnost može postati životom. Život može postati umjetnost. Umjetnost i život mogu razmjenjivati svojstva. Ova tri scenarija daju tri konfiguracije estetskog, ocrtane u tri verzije temporalnosti. Prema logici onoga i svaka je također varijanta politike estetike, odnosno onoga što bismo prikladnije nazvali njenom ‘metapolitikom’ – to jest njenim načinom proizvodnje vlastite politike, bilo da politici predlaže preuređenje njezina prostora, da preustrojava umjetnost u političko pitanje ili da sebe postavlja kao istinsku politiku.”⁴³

Jedno od nedostataka ove teorije Bishop prepoznaje u tome što se sva umjetnost tretira kao politička zato što osjetilnost može biti *partagé* i na progresivan i na reakcionaran način.⁴⁴ No, Rancièr otvoreno kritizira upravo Bourriaudovu relacijsku umjetnost⁴⁵ napadajući ono što zove „etičkim obratom” u suvremenoj misli gdje su politika i estetika podvrgnute moralnom sudu. Etika stoji kao područje koje ima malo što zajedničkog s estetičkim svojstvom zato što pripada prethodnom modelu razumijevanja umjetnosti. Osim toga, s pojavom tzv. „etičkog obrata” u novoj formi konsenzualnog poretka dolazi do sloma umjetničkog i političkog disenzusa koji predstavlja ključni pojam Rancièreova razumijevanja estetike. Estetika se, prema Rancièreu, ne odnosi na osjet, već na određeni model, tj. određenu raspodjelu osjetilnog. Kao takva, estetika predstavlja transcendentalni uvjet naše percepcije, koja je povijesna i iznad svega politička. Kako bi objasnio konstrukciju novoga, složenijeg pojma estetike, Rancièr se oslanja na Kantovu *Kritiku moći suđenja* iz koje izvlači tri osnovna elementa što čine tzv. raspodjelu osjetilnog: „Najprije postoji nešto što je dano, oblik koji proizlazi iz osjeta, npr. oblik palače opisan u drugom dijelu Kantova teksta. Zatim slijedi percepcija toga oblika koja nije isključivo stvar osjeta: osjet je sam po sebi unaprijed podijeljen. Percepcija uključuje odnos među elementima koje Kant naziva moćima: između moći uočavanja izvjesnog oblika i moći da se tomu obliku pripiše smisao. Za te dvije moći grčki jezik ima samo jednu imenicu, *aisthesis*, moć osjeta, sposobnost da osjetimo nešto i tome osjetu podarimo značenje.”⁴⁶ Prema Kantu, osjetu se može podariti značenje na tri načina: u prvom je riječ o poretku znanja gdje je moć pripisivanja značenja nadređena moći osjeta (razum pomoću imaginacije podređuje osjetilnu funkciju); u drugom je riječ o poretku žudnje gdje osjet ima prednost pred razumom; ključna je treća raspodjela osjetilnoga koja izmiče hijerarhijskom poretku

viših i nižih sposobnosti.⁴⁷ „Među moćima ili postoji hijerarhija koja se može izvrnuti ili takve hijerarhije nema (u tom slučaju nastaje moć čiji potencijal počiva upravo u odbijanju ustaljenog hijerarhijskog poretka). Odbijanje hijerarhijskoga odnosa među moćima uključenima u sposobnost percepcije podrazumijeva izvjesnu neutralizaciju društvene hijerarhije. (...) Prevedeći igru moći u sukob nagona, Schiller Kantove čitatelje podsjeća o čemu je riječ. Prije nego što postanu moći koje se udružuju u formaciji suda, razumijevanje i osjet shvaćaju se kao dijelovi duše, bolji, nadređeni dio inteligencije koja ima mogućnost procjene, i podređeni, buntovni dio osjećaja koji poznaje samo šok osjetila i nagon žudnje. Kao što je naglasio Platon, raslojavanje individualne duše istodobno je i raslojavanje kolektivne duše, a time i gradskih staleža. (...) Estetsko je iskustvo dopuna toj podjeli – treća mogućnost koja se ne može opisati kao dio, već kao aktivnost i kao razmještanje, aktivnost koja se odvija u smjeru neutralizacije.”⁴⁸ To je ono što Rancière naziva estetskom dimenzijom ili izmjenom odnosa među osjetima, „višak koji istodobno razotkriva i nastoji neutralizirati podjelu u srži osjetilnoga.”⁴⁹ Također, to je ono što Rancière naziva disenzusom. Disenzus nije konflikt, on postoji isključivo onda kad dolazi do neutralizacije konflikta, no to nema nikakve veze s pacifikacijom: „Neutralizacija konflikta između dvije moći, dvaju dijelova duše ili dviju društvenih klasa jest uvođenje viška, dodatka koji navedeni konflikt prikazuje u još radikalnijem svjetlu.”⁵⁰ Kao umjetnička propozicija, disenzus se temelji na kritičkom promišljanju mišljenja koja se u društvu podrazumijevaju i prihvaćaju bez rasprave i rasuđivanja (pred-rasude).

Umjesto razmatranja autonomije umjetničkog djela, Rancière se dakle posvećuje autonomiji našeg iskustva u odnosu na umjetnost koje je jedinstveno i neusporedivo s bilo kojim drugim vrstama iskustva. Jedan od njegovih ključnih doprinosa u debatama oko suvremene umjetnosti jest u tome da sloboda estetičkog suda koja, po uzoru na Kanta, suspendira dominaciju moći razuma (u moralu) i razumijevanja (u spoznaji), ujedno otvara mogućnost politike (ovdje shvaćene kao disenzus ili neslaganje), jer neodređenost estetičkog iskustva implicira propitivanje kako je svijet organiziran pa onda i mogućnosti promjene ili reorganizacije tog istog svijeta.⁵¹ Tom logikom svi zahtjevi za antiestetskim ili antiumjetnošću još funkcioniraju unutar estetičkog režima umjetnosti.⁵² Estetika za Rancièrea, dakle, upućuje na sposobnost da se misli kontradikcija: produktivna kontradikcija umjetničkog odnosa prema socijalnoj promjeni koju karakterizira paradoks zagovora autonomije umjetnosti i istodobno obećanje u bolji svijet koji dolazi. Dok je ova antinomija bila očita u mnogim avangardnim praksama prošlog stoljeća, čini se posebno relevantnom za analiziranje „forme društvenosti” i njezinih opravdavajućih narativa gdje estetsko ne treba biti denigrirano budući da već sadrži ova amelioracijska obećanja.⁵³ Rancièreova kritika „etičkog obrata” ne odbacuje etičnost, već njezino instrumentaliziranje kao strategije u kojoj nestaje politički i estetski disenzus. Bezuvjetnim inzistiranjem na strategijama društvene uključenosti i stvaranjem dojma grupnog konsenzusa (što je u potpunosti opreci stvarnom stanju stvari), prikrivaju se druge nejednakosti i dolazi do nove isključivosti i novih podjela kroz oblike binarnih opozicija poput onih aktivno/pasivno, egoistično/kolaborativno, djelovanje/nedostatak djelovanja i sl. Umjesto toga, umjetnost bi trebala predstavljati posredujući „treći termin” – objekt, sliku, priču, film, čak i spektakl⁵⁴ – koje povećava mogućnosti kolektivne senzibilnosti, razumijevanja svijeta i našeg odnosa prema njemu ispitujući svoje granice u svakom specifičnom kontekstu. Tek kao „treći termin” između osjetilnog i misaonog, koji su nam uvijek već (za)dani, umjetnost može postati specifična praksa što kao autonomni „oblik života” posjeduje emancipirajući potencijal. Stoga dobra umjetnost za Rancièrea implicira „savladavanje tenzije između formi umjetnosti i formi neumjetnosti čime dopušta formaciju elemenata sposobnih govoriti dvaput: iz njihove čitljivosti i iz njihove nečitljivosti.”⁵⁵

Radovi suvremene umjetnosti što artikuliraju ovaj procjep između umjetničkog i neumjetničkog, osjetilnog i smisaonog te estetskog i političkog otkrivanjem napetosti prikrivenih društvenim sporazumom ne težeći pri tom njihovom izlječenju, moguće je prepoznati i u ranijim umjetničkim pojavama. U hrvatskoj umjetnosti to su Crveni Peristil (intervencije grupe umjetnika u Splitu 1968.), javni performansi Toma Gotovca u Zagrebu i Beogradu tijekom 1970-ih ili video rad „Trokut” Sanje Iveković iz 1979., a od novijih radova umjetnički projekti Andreje Kulunčić („Nama”, 2000.), političke akcije Igora Grubića („366 Rituala Oslobođanja”, svakodnevne intervencije u javnom, medijskom i političkom prostoru 2009.) ili intervencije („Suprematizam na trgu”, 2008.) i radovi („Kako živi narod – izvještaj o pasivnosti”, 2016.) Kristine Leko.

Zaključak

Polazeći od pretpostavke da dio novih kretanja u umjetnosti na kraju XX. i početku XXI. stoljeća obilježava tzv. „relacijska forma”, koju kao pojmovnu odrednicu početkom devedesetih uvodi Nicolas Bourriaud, a u tekstu se koristi za različite varijante relacijskih praksi u javnoj sferi što upućuju na mnogostrukost odnosa između umjetničkog proizvoda, umjetnika i publike te njihovu važnost u nastajanju suvremenog umjetničkog rada, kroz tekst provlači se pitanje kako takvu formu *vidjeti* i vrednovati kao umjetničku? Kada se govori o vrijednosti umjetnosti kao „forme društvenosti” i o njenoj političnosti, najčešće se spominju etički kriteriji (ameliorizacija društva, popravljanje društvenih odnosa, stvaranje pravednije zajednice i sl.), međutim, kako i zašto te forme uopće čitati kao umjetničke ostaje otvorenim pitanjem. Bez pretenzija da se pruži određeni odgovor, u tekstu su se radije artikulirali pristupi i prijepori vezani uz postavljeno pitanje. Pokazalo se da su takva pitanja, koja zadiru u temeljnu filozofsku problematiku umjetnosti uopće, ne samo neizbježna nego i nužna, pogotovo kad se tiču proširenog polja relacijskih praksi. Naime, forma se kao temeljni jezik likovno-vizualnih umjetnosti od neoavangardi naovamo potpuno „otvara”, širi i rasplinjuje u kulturi prelazeći granice umjetnosti i prožimajući se s „onim Drugim” gotovo do vlastitog iščeznuća i bilo kakve umjetničke prepoznatljivosti. Čini se da Bourriaud nije slučajno upotrijebio pojam „relacijske estetike” kojim aludira na te mnogostruke funkcionalne relacije umjetnosti i onog izvan umjetnosti čime upravo „relacijska forma” uvjerljivo pokazuje svu kompleksnost ontološkog statusa suvremene umjetničke prakse. Jedan od glavnih indikatora takve problematike jest odbacivanje estetske vrijednosti umjetnosti koje se događa kroz čitavo XX. stoljeće, a pogotovo posljednjih nekoliko desetljeća kada se estetsko povezuje s komodifikacijom i kapitalističkom eksploatacijom, da bi kulminiralo na samom kraju stoljeća zagovaranjem tzv. etičkog obrata u pristupu relacijskoj, kolaborativnoj i participacijskoj umjetnosti koje predstavljaju posljednju fazu avangardnih nastojanja prelaska umjetnosti u životnu formu pod cijenu njezine vlastite autonomije odnosno njezina kraja. Otuda polazi Rancière u svojoj kritici Bourriaudove teorije: „To je ono što se događa kada nam umjetničke izložbe prezentiraju puke reduplikacije objekata potrošnje i komercijalne filmove, označujući ih takvima, pod pretpostavkom da ovi artefakti nude radikalnu kritiku komodifikacije samom činjenicom da su egzaktna reduplikacija robe. Ova nerazlučivost izlazi na vidjelo kao nerazlučivost kritičkog diskursa, osuđenog ili na participiranje u označavanju ili na njeno denunciranje izjavljivanjem ad infinitum da osjetilnost umjetnosti i osjetilnost svakodnevnog života nisu ništa više nego vječna reprodukcija ‘spektakla’ u kojem je dominacija i zrcaljena i negirana.”⁵⁶

Rancièreov cilj nije ni braniti ni kritizirati estetiku, nego objasniti što ta riječ doista znači kako bi analizirao uzroke i implikacije tzv. etičkog obrata. Estetika je tako za njega transcendentalni uvjet naše percepcije ili sasvim posebna vrsta moći,

„sposobnost da osjetimo nešto i tome osjetu podarimo značenje”. Rancière ju poistovjećuje s našim iskustvom u odnosu na umjetnost koje je jedinstveno i neusporedivo s bilo kojim drugim vrstama iskustva. Ono produbljuje kolektivnu senzibilnost, razumijevanje svijeta i naših odnosa prema njemu i jednih prema drugima. Stoga je umjetnost za Rancièrea izrazito politička, ali ju ne treba brkati s politikom: ona je događaj u svijetu i ujedno odmaknuta od njega. Taj ambigvitet ključan je za autonomiju umjetnosti. Umjetnička forma u kojoj se ljudi koriste kao medij uvijek posjeduje dvostruki ontološki status. Napetost između onog što gura umjetnost prema životu s jedne strane i onog što odvaja estetsku osjetilnost od drugih formi osjetilnog iskustva, s druge, tipična je za suvremenu umjetnost. Zato ne stoji postmodernistička teza da sve može biti umjetnost.

Premda ne nudi kriterije prema kojima bi se procjenjivala umjetnička vrijednost relacijskih praksi, Rancière jasno artikulira krizu interpretacije suvremene umjetnosti, od čega u svojim tekstovima polazi i što dalje razvija Claire Bishop. No, jedan od glavnih doprinosa aktualnim debatama o suvremenoj umjetnosti kao i boljem razumijevanju naslovljene teme jest Rancièreova ideja emancipacije iz koje je umjetnost moguće misliti kao politiku a da pri tom ne prestane biti umjetnost. U skladu s time, relacijsku formu ne čini prijenos znanja ili daha umjetnika gledatelju, ni naše sudjelovanje u nekoj otjelovljenoj moći u kolektivu; ona je umjetnost kao „treća stvar”, „sposobnost koja se uvježbava kroz nesvodljive distance, kroz nepredvidljivu igru asocijacija i disocijacija”.⁵⁷

BILJEŠKE

- ¹ MIWON KWON, *Public Art and Urban Identities*; vidi link: <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon> (1. 2. 2017.)
- ² Usp. SUSANNE BOSCH, Razmišljanja o mogućnosti podučavanja participacijske umjetnosti u javnom prostoru, *Život umjetnosti*, 88 (2011.), 66-77, 67.
- ³ Usp. NICOLAS BOURRIAUD, *Relacijska estetika. Postprodukcija: Kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, Zagreb, 2013., 29.
- ⁴ Usp. CLAIRE BISHOP, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London – New York, 2012., 2.
- ⁵ Usp. NICOLAS BOURRIAUD (bilj. 3), 11.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ PETER BÜRGER, *Teorija avangarde*, Zagreb, 2007., 69.
- ⁸ SONJA BRISKI-UZELAC, Umjetnost kao trag kulture, u: *Vizualni tekst: Studije iz teorije umjetnosti*, Zagreb, 2008., 162-178, 162.
- ⁹ CARLO GIULIO ARGAN, Umjetničko i estetsko, *Život umjetnosti*, 78/79 (2006.), 66-77, 66.
- ¹⁰ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005., 92-93.
- ¹¹ Ibid., 468.
- ¹² NICOLAS BOURRIAUD (bilj. 3), 28-29.
- ¹³ JELENA ARNAUTOVIĆ, Nikola Burio, u: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umjetnosti*, (ur. Miško Šuvaković, Aleš Erjavec), Beograd, 2009., 740-754, 744.
- ¹⁴ KRISTINA LEKO, Umjetnost, društvo, medijski i javni prostor, *Život umjetnosti*, 61/62(1999), 12-15, 13.
- ¹⁵ NICOLAS BOURRIAUD (bilj. 3), 12.
- ¹⁶ JELENA ARNAUTOVIĆ (bilj. 12), 747.
- ¹⁷ SONJA BRISKI (bilj. 7), 176.
- ¹⁸ Usp. CLAIRE BISHOP (bilj. 4), 6.
- ¹⁹ NICOLAS BOURRIAUD (bilj. 3), 25, 26.
- ²⁰ Ibid., 24.
- ²¹ Ibid. 13.
- ²² Ibid., 131.
- ²³ CLAIRE BISHOP, Antagonism and Relational Aesthetics, *October*, 110 (2004.), 51-79, 65.
- ²⁴ CLAIRE BISHOP (bilj. 4).
- ²⁵ Ibid., 3.
- ²⁶ Bishop navodi umjetnike/ce poput Thomasa Hirschorna, Lorraine Lesson i njenog partnera Petera Dunna (rade pod nazivom *The Art of Change*) ili turskog umjetničkog kolektiva *Oda Projesi*.
- ²⁷ Ibid., 19.
- ²⁸ Ibid., 8, 9.
- ²⁹ Osim navedenih to su i umjetnici Phillippe Parreno, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan i Jorge Pardo.
- ³⁰ CLAIRE BISHOP (bilj. 23), 70.
- ³¹ JULIA AUSTIN, Dijalog o delegiranom performansu, u: *Zarez*, 11. lipnja 2013.,
- ³² CLAIRE BISHOP (bilj. 23).
- ³³ CLAIRE BISHOP (bilj. 23), 79.
- ³⁴ CLAIRE BISHOP (bilj. 4), 26.
- ³⁵ Ibid., 17, 18.
- ³⁶ Ibid.
- ³⁷ JACQUES RANCIÈRE, Problems and Transformations in Critical Art, u: *Participation.: Documents of Contemporary Art*, 2006., 83-93, 83.
- ³⁸ Ibid.
- ³⁹ JACQUES RANCIÈRE, Estetska dimenzija: znanje, politika, estetika (prevela A. Tomčić), *Čemu: časopisu studenata filozofije*, 20 (2011.), 98-112, 104.
- ⁴⁰ Ibid., 98.
- ⁴¹ JACQUES RANCIÈRE, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London-New York, 2004., 12.
- ⁴² JACQUES RANCIÈRE, Estetska revolucija i njezini ishodi, *Čemu: časopisu studenata filozofije*, 12/13 (2004.), 109, 109-119, bilješka 1.
- ⁴³ Ibid., 111.
- ⁴⁴ CLAIRE BISHOP (bilj. 4), 28.
- ⁴⁵ JACQUES RANCIÈRE (bilj. 37).
- ⁴⁶ JACQUES RANCIÈRE (bilj. 37), 98.
- ⁴⁷ Ibid., 99.
- ⁴⁸ Ibid.
- ⁴⁹ Ibid.
- ⁵⁰ Ibid., 100.
- ⁵¹ CLAIRE BISHOP (bilj. 4), 27.
- ⁵² Ibid., 29.
- ⁵³ Ibid.
- ⁵⁴ Ibid., 284.
- ⁵⁵ JACQUES RANCIÈRE (bilj. 37), 84.
- ⁵⁶ JACQUES RANCIÈRE (bilj. 41), 117.
- ⁵⁷ JACQUES RANCIÈRE, *The Emancipated Spectator* (preveo na engleski G. Elliott), London- New York, 2009., 17.