

Vlatko Ilić

Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Bulevar umetnosti 20, RS-11070 Beograd
vlatko.ilic@gmail.com

Umjetnost i revolucija

Nasljeđe 20. stoljeća i suvremena razumijevanja

Sažetak

Ideja revolucije je, shodno prilikama koje su oblikovale društveni život tijekom 19. i 20. stoljeća, u značajnoj mjeri uvjetovala i umjetničko stvaralaštvo sve do današnjih dana. Stvaraoci s početka prošlog stoljeća bili su vjerojatno najizričitiji u svojim naporima da raskrste s nasljeđem modernog doba i razruše instituciju umjetnosti te da posredstvom svoje prakse izmijene svijet. Ipak, avangardna težnja za revolucioniranjem društva putem ukidanja udaljenosti između umjetnosti i života dovela je, prije svega, do revolucioniranja Svijeta umjetnosti u okviru kojeg se nakon neoavangardnog perioda kanoniziraju nove umjetničke prakse i njima svojstveni fenomeni poput performansa, akcija, happeninga itd. Ovom ćemo prilikom zato ispitati načine na koje kako avangardno, tako i neoavangardno nasljeđe uvjetuje suvremenu scenu te razumijevanje revolucije u kontekstu umjetničkog stvaralaštva iz današnje perspektive.

Ključne riječi

umjetnost, revolucija, avangarda, neoavangarda, participativna umjetnost

Jedna od fotografija podijeljena putem popularne društvene mreže Instagram s naloga *brutgroup*,¹ neformalne grupe posvećene arhitektonskom stilu pod nazivom *brutalizam* koji se razvijao tijekom druge polovine prošlog stoljeća, prikazuje muškarca u urbanom ambijentu, nalik gradovima nekadašnjeg Istočnog bloka, kako držeći blok papira ocrtava monumentalnu skulpturu zvijezde petokrake sa srpom i čekićem u njenom središtu, koja smještena ispred njega ispunjava veći dio ovog prizora. I pored odsustva informacije o autoru ili godini nastanka fotografije, na prvi pogled, njena je poruka jasna – ona je svjedočanstvo uspostavljanja novog društvenog poretka te oličenje nove paradigme u skladu s kojom će biti redefinirani pojmovi umjetnosti, ljepote, istine itd. Ipak, uslijed njenog možda i neželjenog ironijskog karaktera, moglo bi se reći da se u ovoj fotografiji očitava jedan od ključnih paradoksa današnjeg Svijeta umjetnosti (Danto)² jer se, čak i u »novom društvu« koje je radikalno raskrstilo s nasljeđem prethodnog poretka, sačuvalo nešto od njegove običajnosti. Naime, motiv promatranja i kopiranja *starih majstora* odigrao je značajnu ulogu prilikom utemeljenja pojma *lijepih umjetnosti* tijekom

1

U pitanju je kovanica sastavljena od riječi *brut*, skraćeno od engl. *brutalism*, i engl. riječi *group* – grupa. Nalog je dostupan na adresi: <https://www.instagram.com/brutgroup/>.

2

Usp. Arthur Danto, »The Artworld«, *The Journal of Philosophy* 61 (1964) 19, str. 571–584, doi: <https://doi.org/10.2307/2022937>.

klasičnog perioda te je relativno čest kada su u pitanju ona djela koja službeni diskurs povijesti umjetnosti ističe kao vrijedna.

Uzmimo, na primjer, sliku »Tribunal galerije Uffici« (1772.–1778.), njemačkog slikara Johanna Zoffanyja, koja prikazuje jednu od odaja ove galerije s istaknutim artefaktima iz njene zbirke (od antičkih vaza i skulptura, do slika Raffaella, Tiziana, Rubensa, Hansa Holbeina i drugih). Pored umjetnina, prikazana prostorija ispunjena je i značajnim osobnostima tog perioda, a po uzoru na tada zastupljen žanr u britanskom slikarstvu – portret grupe u neformalnom razgovoru. U najavi Zoffanyjeve retrospektive u Kraljevskoj akademiji umjetnosti u Londonu 2012. godine u dnevnom listu *The Guardian* navodi se, svakako populistički, da je u pitanju slikar koji razotkriva »plitkost britanske elite« svog vremena, kao i da je kraljica Charlotte, koja je naručila sliku s ciljem da vidi umjetničku zbirku porodice Medici, bila nezadovoljna zbog na njoj podjednako zastupljene »kolekcije« kustosa, umjetnika, diplomata i drugih.³ Nezavisno od namjera autora, prizor utjecajnih muškaraca koji umjetnička djela promatraju i o njima razgovaraju, procjenjujući njihovu vrijednost, vjerojatno najbolje predstavlja instituciju umjetnosti modernog doba jer ujedno čini vidljivim prilike shodno kojima ona biva konstituirana kao takva.

Zanimljivo je da su i pored ugleda koji je Zoffany uživao za života, njegova djela bila u velikoj mjeri zapostavljena u okvirima povijesti umjetnosti sve do druge polovine 20. stoljeća. Ovakvo »zaboravljanje« te ponovno »otkrivanje« umjetnika svjedoči o razvojnom kretanju zapadne misli koje je dovelo do modernog poimanja umjetnosti, a shodno kojem je malo vjerojatno da bismo i fotografiju o kojoj je bilo riječi nazvali *umjetničkom*. Naime, slučaj slike »Tribunal galerije Uffici« simptomatičan je za nadilaženje estetike mehanicističkog materijalizma od strane njemačkog klasičnog idealizma (umnogome zaslužnog za prepoznavanje umjetnosti kao predmeta po sebi dovoljno relevantnog za filozofsko promišljanje),⁴ a koje se zasnivalo na odbacivanju njemu svojstvene teorije podražavanja u skladu s kojom bi se naši čulni utisci shvaćali kao puko precrtavanje, odnosno kopiranje predmeta objektivne stvarnosti.⁵ Nadalje, imajući pritom na umu velike mislioce i odlučujuće nasljeđe njemačkog idealizma, mogli bismo pojednostavljeno reći da se misao o umjetnosti tijekom 20. stoljeća i kreće između različitih interpretativnih stanovišta i iz njih izvedenog razumijevanja odnosa umjetnosti spram empirijskog realiteta, a koji su oličeni u *figurama* Lukácsa, s jedne strane, te afirmacije realističke umjetnosti, nasuprot Adorna s druge,⁶ i obrane načela avangardnog stvaralaštva.

Novije estetičke teorije podražavanja dovele su stoga do povećanog interesiranja za umjetnička djela poput Zoffanyjeve slike; pri čemu nju danas možemo misliti i kao *spektakl*, u skladu s Debordovim utemeljenjem ovog pojma,⁷ pretpostavljajući pritom kritičku intenciju samog umjetnika. Također, ovakvu *poetiku spektakla*⁸ moguće je uočiti i kada je riječ o masovnom sovjetskom teatru s početka 20. stoljeća, čiji je vjerojatno najpoznatiji primjer »Juriš na Zimski dvorac« iz 1920. godine u režiji Nikolaja Evreinova s 8000 sudionika i preko 100 000 promatrača. Ipak, i pored interpretativnog zahvata kojim bi se obuhvatila takva po mnogo čemu različita umjetnička djela i to posredstvom njihovog tumačenja kao *dogadaja za gledanje*, a uslijed počulnjavanja ideologije jednog, odnosno drugog društvenog poretka, praktički promatrano spektakli poput »Juriša na Zimski dvorac« otjelotvorenje su jedne fundamentalno drukčije ideje umjetnosti namijenjene svima, pri čemu oni do tada *nevidljivi* za Svijet umjetnosti postaju i njeni *proizvođači*.⁹

Paradigmatski zaokret u našem poimanju empirijskog svijeta te čovjekove smještenosti u njegovim okvirima, koji je posredno doveo i do toga da čuvene sovjetske inscenacije koje su uslijedile u godinama nakon Oktobarske revolucije tumačimo kao teatar, nije se odigrao naglo,¹⁰ ali je korjenito izmijenio načine na koje čulnost mislimo, učinivši pitanja o društvenom karakteru umjetnosti ključnim za teoriju umjetnosti u stoljeću za nama. Pritom, malo je vjerojatno da ranije nije postojala svijest o ideološkom i političkom značaju pojedinih umjetničkih djela, ali dok se tijekom klasičnog perioda ta veza najprije uspostavljala posredstvom sadržaja i načina njegovog prikazivanja, a uslijed isticanja samostalnosti i samonikle djelatnosti umjetničkog principa ili, ransijerovski rečeno, pretpostavke da umjetnost predstavlja *analognu hijerarhijsku viziju zajednice*,¹¹ ali i simbol društvenog prestiža i moći, usporedno s pojavom avangardnih pokreta umjetnost se počinje u sve većoj mjeri misliti kao *praksa* koja kao takva ima potencijal revolucioniranja života. Shodno tome, i pored uvriježenog mišljenja da su avangardni naponi bili neuspješni uslijed loših reakcija publike,¹² upravo se na dinamizaciji gledalaca, a nasuprot principu konzervacije, zasniva njena kritika građanskog društva (što umjetnosti, prema Adornovim riječima, ono nikada neće oprostiti) i njemu odgovarajuće pretpostavke njene autonomije.¹³

3

Jonathan Jones, »Johan Zoffany puts 18th-century society under the microscope«, *The Guardian* (21. 2. 2012.). Dostupno na: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/feb/21/johann-zoffany-royal-academy> (pristupljeno: 10. 10. 2018.).

4

Usp. Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 2002., doi: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511613883>.

5

Usp. Đerđ Lukač [György Lukács], *Prilozi istoriji estetike*, preveli Nenad Jovanović, Frida Filipović, Vida Popović, Kultura, Beograd 1959.

6

Usp. Teodor V. Adorno [Theodor W. Adorno], *Estetička teorija*, preveo Kasim Prohić, Nolit, Beograd 1979.

7

Usp. Guy Debord, *Society of the Spectacle*, preveo Ken Knaubb, Rebel Press, London 2005.

8

Usp. Miško Švaković, *Diskurzivne analize*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2006.

9

Usp. Walter Benjamin, »The Author as Producer«, u: *Selected Writings*, preveo Rodney Livingstone i dr., Harvard University Press, Cambridge 2005., str. 768–782.

10

Ovakav zaokret ilustrira i to što je, na primjer, sam Evreinov u periodu koji je prethodio

Oktobarskoj revoluciji objavio više knjiga o umjetnosti teatra u kojima je zagovarao napuštanje klasičnog teatra *scene kutije*, a zarad teatralizacije svakodnevice; pri čemu se razumijevanje teatra kao događaja koji okuplja zajednicu najprije dovodi u vezu sa školom mišljenja tzv. *kembričkih ritualista* (Harrison, Murray, Farnell, Graves) koji su se umnogome oslanjali na čuvenu *Zlatnu granu* Jamesa Frazera iz 1890. godine, dok korijeni ove orijentacije zadiru duboko u 19., čak i 18. stoljeće – *Radanje tragedije* Nietzsche prvi put objavljuje 1872. godine, dok Rousseau zagovara jednu *teoriju svetkovine* u *Pismu d'Alambertu* iz 1758. godine i svojim *Razmišljanjima o načinu upravljanja Poljskom* iz 1772. godine. Usp. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, New York 2012.; Aldo Milohnić, *Teorije savremenog teatra i performansa*, Orion art, Beograd 2013.

11

Usp. Rancièreovu teoretizaciju različitih režima identifikacije umjetnosti te njegovu artikulaciju reprezentativnog režima. Žak Ransijer [Jacques Rancière], »Raspodjela čulnog – estetika i politika«, *Treći program* 127–128 (2005) III–IV, str. 319–342.

12

Usp. Marvin Carlson, *Kazališne teorije 3*, preveli Ivana Senker, Boris Senker, ITI, Zagreb 1997.

13

Usp. Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Veselin Masleša, Sarajevo 1989.

O isprepletanosti različitih režima identificiranja umjetnosti (Rancière) i tumačenja njene uvjetovanosti realitetom i obratno, svjedoči i jedan od istaknutih događaja koji su se odigrali u drugoj polovini 19. stoljeća tijekom trajanja Pariške komune – rušenje stupa na trgu Vendôme na vrhu kojeg se nalazila skulptura cezara Napoleona. Iako je, kako navodi njemački teoretičar umjetnosti Gerald Raunig, ovaj događaj poprimio »prilično snažan karakter narodnog veselja i spektakla, s mnogo marševske muzike, govora, Marseljeza i crvenih zastava«¹⁴ zahvaljujući okupljenom narodu koji je klicao obaranju spomenika. Samo rušenje uslijedilo je nakon odluke Savjeta Komune te je bilo precizno pripremljeno i sprovedeno pod nadzorom službenih organa. Značajno je, pritom, da je Umjetnička asocijacija s Courbetom na čelu prethodno bila zaključila da je ovaj spomenik *bez ikakve umjetničke vrijednosti*; ipak, on izvjesno nikada nije bio smatran *samo umjetnošću*. Naime, stup spomenika, izrađen od osvojenih ruskih i austrijskih topova između 1806. i 1810. godine, bio je, naposljetku, i »simbol brutalne sile i na rđavu glasu, pohvala militarizma, poricanje međunarodnog prava, stalna uvreda pobijeđenih od strane pobjednika (...)«,¹⁵ kako stoji u obrazloženju odluke Savjeta Komune koja je dovela do njegovog obaranja. Drugim riječima, iako je spomenik procijenjen kao nedovoljno umjetnički vrijedan, njegovi su suvremenici bili svjesni njegove kako ekonomske, tako i simboličke vrijednosti; shodno čemu će, na primjer, Courbet, vođen idejom »posljednjih topova«, zagovarati izradu novog spomenika koji bi postao simbol ujedinjenih naroda Francuske i Njemačke.

Umiješanost Courbeta u ovaj slučaj, kao i suđenje koje je uslijedilo nakon što je vlast Komune surovo okončana (dio presude podrazumijevao je i zapljenu Courbetove imovine u cilju ponovnog lijevanja brončanog stupa), ukazuju na kompleksnost pitanja o smještenosti umjetnosti u okvirima empirijskog svijeta te iz njega organiziranog društvenog života; ali je na ovom mjestu za nas značajnije to što se sam događaj rušenja ne misli kao umjetnost, sasvim različito od već spomenutog sovjetskog masovnog teatra. Ukoliko bismo ovo razlikovanje željeli obrazložiti s pozicija normativne estetike time što je ovakav teatar bio »režiran«, dok je učešće »publike« okupljene na trgu Vendôme bilo spontano, takav pokušaj diferencijacije narušavaju, na primjer, soarei talijanskih futurista. Njima svojstveno tendenciozno generiranje antagonističkih relacija koje su se uspostavljale između umjetnika i publike nije se zasnivalo na reakcijama na predstavljena djela, nego je činilo fundamentalni umjetnički princip njihove poetike. Moguće da je, kako to navodi Claire Bishop, želja gledalaca da na umjetnost na tako direktan način reagiraju već potencijalno postojala, što ona ilustrira pozivajući se na Kandinskog koji se prisjeća da je nakon jedne od izložbi u Münchenu 1910. godine vlasnik galerije svakog dana po zatvaranju morao brisati izložena slikarska platna da bi s njih uklonio pljuvačku posjetilaca.¹⁶ Ipak, futuristi su takvu želju dovodili do realizacije u okvirima jednog događaja sveopćeg učešća u totalnoj destrukciji, pri čemu je »izražavanje neprijateljstva bilo dostupno svim klasama u brutalnoj formi zabave«.¹⁷

U svojoj *Teoriji avangarde*,¹⁸ Peter Bürger piše:

»Europski pokreti povijesne avangarde mogu se odrediti kao napad na status umjetnosti u građanskom društvu. Ne negira se neki prethodni umjetnički izraz (neki stil), nego institucija umjetnosti kao izdvojena iz ljudske životne prakse.«¹⁹ Avangardisti nipošto ne smjeraju integrirati umjetnost u *tu* životnu praksu [uređene građanske svakodnevice]; naprotiv, oni s esteticizmom dijele odbacivanje svrhovito-racionalno uređenog svijeta. Ono što ih od ovoga razlikuje pokušaj je da se iz umjetnosti organizira jedna nova životna praksa.«²⁰

Shodno tome, imajući na umu svu raznovrsnost avangardnih pokreta s početka prošlog stoljeća (jer su talijanski futuristi samo jedan od primjera), mogli

bismo reći da s prelaskom u novo stoljeće ideja revolucije postaje pokretač umjetničkog stvaralaštva. Pritom, i u tom trenutku promišljanje kompleksnih međuodnosa između revolucionarne i umjetničke prakse ne predstavlja novinu; shodno čemu i Raunig, oslanjajući se na Wagnerove zapise – »Umjetnost i revolucija« iz 1849. godine – i Lunačarskog – dijelovi njegova kratkog članka »Revolucija i umjetnost« objavljeni su 1920. i 1922. godine – zaključuje da zahtjev za uklanjanjem granica između umjetnosti i života predstavlja transhistorijsku matricu ukrštanja *umjetničke prakse i (umjetničke) politike*.²¹

U duhu i shodno idejama koje su kreirale atmosferu *dugog 20. stoljeća*,²² novina koju avangardisti ipak donose jedno je praktičko ukidanje razdvojenosti umjetnosti i života i to, a kako nam Bürger skreće pažnju, ne na način njihovog međusobnog svođenja na jedno odnosno drugo od dva, nego iz umjetnosti izvođenjem nekakve nove životne prakse. Prisjetimo se dadaističkih ekskurzija, ili možda još upečatljivijeg »Suđenja Mauriceu Barrèsu« koje se odigralo 13. svibnja 1921. godine.²³ Ovo javno saslušanje pisca i novinara Mauricea Barrèsa koje je osmišljeno uslijed njegova ideološkog zaokreta – od anarhizma koji je zagovarao u svojoj knjizi *Slobodni čovjek* iz 1889. godine (a koja je utjecala na dadaiste Bretona i Aragona u mladosti) k desnici (1914. godine Barrès dolazi na čelo nacionalističke *Lige patriota*) – i kojeg je »u odsustvu« zamijenila krojačka lutka (naime, Barrès je bio pozvan, ali je odbio prisustvovati događaju), prisvojilo je postojeću formu suđenja, s dadaistima u ceremonijalnoj odjeći odgovarajućoj ulogama koje su na sebe bili preuzeli: branioca, tužioca, suca, svjedoka itd. i publikom pozvanom da zauzme mjesta članova porote, a koja je navodno Barrèsa osudila na dvadeset godina teškog rada. Iako »Suđenje Mauriceu Barrèsu«, kako obrazlaže C. Bishop, predstavlja i točku razlaza za dadaiste jer uvodi princip *suđenja* nasuprot dotadašnjem *negiranjju*, čineći time vidljivim već postojeća neslaganja među njima – provokacije Picabie i Tzare dovele su do toga da je Picabia teatralno napustio suđenje prije njegovog završetka, dok je Tzara nastojao izazvati nered ponavljajući kako ga Barrès nimalo ne interesira – ono bi se i dalje moglo razumjeti kao primjer *nove prakse* koja je i umjetnička ali i životna te druga u odnosu na obje.

I pored ovog i mnogobrojnih drugih mogućih primjera *nove prakse* – i umjetničke i životne – baveći se periodom povijesne avangarde Bürger nadalje zaključuje da je težnja avangardista k revolucioniranju života dovela prije do revolucioniranja Svijeta umjetnosti, nego do promjene društvene stvarnosti.

14

Gerald Raunig, *Umetnost i revolucija*, preveo Relja Dražić, Futura publikacije, Novi Sad 2006., str. 81.

15

Ibid., str. 80.

16

C. Bishop, *Artificial Hells*, str. 46.

17

Ibid.

18

Usp. Peter Birger [Peter Bürger], *Teorija avangarde*, preveo Zoran Milutinović, Narodna knjiga, Alfa, Beograd 1998.

19

Ibid., str. 76.

20

Ibid., str. 77.

21

G. Raunig, *Umetnost i revolucija*. Pri čemu, ovdje svakako ne bi trebalo previdjeti ni Schillera te njegovu ideju *estetskog obrazovanja*.

22

Sada već učestalo razumijevanje određenih perioda kao dugih Raunig u svojoj studiji *duguje*, prije svega, Giovanniiju Arrighiju.

23

Usp.: C. Bishop, *Artificial Hells*.

Naime, usprkos tome što performansi, akcije, *happenings* i slične izražajne forme umnogome nalikuju tome što su avangardisti s početka stoljeća zagovarali, prema njegovu shvaćanju:

»Neoavangardna umjetnost je autonomna umjetnost u punom smislu riječi, a to znači: ona poriče avangardnu intenciju ponovnog uključanja umjetnosti u životnu praksu, i pokušaji nadilaženja umjetnosti postaju umjetničke izložbe koje zadobivaju karakter umjetničkog djela nezavisno od nazora svojih proizvođača.«²⁴

Drugim riječima, donekle pojednostavljeno, a sasvim konkretno, mogli bismo zaključiti da, na primjer, stvaralaštvo francuske umjetnice Orlan, a ponajprije radovi koji su podrazumijevali i kirurške zahvate na samom tijelu umjetnice, i pored njima svojstvene feministički utemeljene kritike, prije radikalno mijenjaju predodžbu o tome što bi umjetnost mogla biti, nego što u značajnijoj mjeri narušavaju patrijarhalno uređen poredak zapadnog svijeta. Slično bismo mogli reći i za druge predstavnike prve generacije umjetnika performansa. Chrisa Burdena je, na primjer, u performansu »Pucaj« (*Shoot*) iz 1971. godine njegov asistent upucao u lijevu ruku s razdaljine od svega nekoliko metara. Iako se ovaj rad, izveden u galeriji u Los Angelesu nedaleko od velikih holivudskih studija, uglavnom tumači kao kritička gesta koja je suprotstavila pravu krv i realnu bol filmskoj industriji (prema riječima američke povjesničarke umjetnosti RoseLee Goldberg, Burden je tvrdio da su svi oni koji su bili prisutni u galeriji odgovorni za njegov čin samopovređivanja jer ga u njemu nisu spriječili),²⁵ malo je vjerojatno da je on imao značajnije posljedice po filmsku industriju, odnosno, njoj svojstvenu estetizaciju i eksploataciju nasilja.

Zahtjev avangardista za mijenjanjem prakse življenja posredstvom umjetnosti svakako nije lišen proturječnosti, na što ukazuju i kompleksni procesi obrade nasljeđa povijesne avangarde kako u okvirima Svijeta umjetnosti tako i van njega.²⁶ Najprije, inzistiranjem na realitetu vlastite prakse te zamjenom principa negacije *uranjanjem* u empirijski svijet, umjetnost kao da ukida mogućnost vlastitog bivstvovanja; dok se načela avangardnog stvaralaštva još tijekom 20. stoljeća depolitiziraju svođenjem na stilske odlike koje zatim bivaju eksploatirane od strane kreativnih industrija u usponu – i to kada je riječ o proizvodnim procesima (odjeke nadrealističkog pridavanja značaja *nesvjesnom*, na primjer, možemo prepoznati u tzv. *brainstorming* sesijama) kao i samim proizvodima (u tome što uobičajeno nazivamo šok-estetikom). Štoviše, na tragu situacionističkih zapažanja,²⁷ moguće je zaključiti i da je aktualni medijski zasnovan kapitalistički poredak i njemu odgovarajući postvareni medijski ambijent zaslužan za ponovno omeđivanje svijeta umjetnosti u odnosu na ostatak društvenog života jer je s izdvajanjem određenih umijeća iz općeg polja umijeća stvoren uvjet za pripisivanje veće tržišne vrijednosti jednima u odnosu na druge, a usprkos činjenici da ona u sve većoj mjeri međusobno nalikuju; zbog čega danas postaje sve teže pojedine aktivnosti identificirati kao stvaralačke osim kada nam kontekst njihovog opažanja unaprijed ne sugerira da je tako.

Ipak, samo prepoznavanje tržišnih obrazaca u skladu s kojima je organiziran današnji Svijet umjetnosti također predstavlja učinak nasilja aktualnog kapitalističkog poretka te bi bilo pogrešno suvremenu umjetnost svesti isključivo na robu, s jedne, ili na iskustva čija bi jedina svrha bila otpor potrošačkom odnosu spram života i umjetnosti, s druge strane, što nam se nameće kao gotovo jedino preostalo interpretativno uporište koje bi opravdalo postojanje umjetnosti u vremenu u kojem ona djeluje kao višak uslijed njene nejasne funkcije. Na tragu takvih tumačenja javlja se i odrednica *participativne umjetnosti* ko-

jom Bishop obuhvaća raznovrsne prakse koje se nazivaju i: društveno angažiranom umjetnošću, umjetnošću zajednice, eksperimentalnim zajednicama, dijaloškom, marginalnom ili interventnom umjetnošću, zatim kolaborativnom ili kontekstualnom umjetnošću, kao i jednostavno društvenim praksama; dok u duhu pretpostavljenog *društvenog* ili *etičkog obrta* koji je prema njenom mišljenju zahvatio Svijet umjetnosti krajem 20. stoljeća, ona kao njihove zajedničke karakteristike izdvaja: kolektivno namjesto individualnog autorstva, narušavanje podjele između jednih koji umjetnost stvaraju i drugih koji je doživljavaju, afirmiranje procesa i iskustava, a nasuprot proizvodnji objekata itd.²⁸ Konkretno, u pitanju su uglavnom dugotrajni projekti čiji je cilj obnova društvenih veza; shodno čemu u svom istraživanju o samoorganiziranju u okvirima suvremene beogradske kulturne scene Irena Ristić navodi:

»Samoorganiziranje ipak nije samo okvir za ogledno testiranje novih vidova kolektiviteta, nego se može promatrati kao praksa otpora, čin protesta, a mikrozajednice koje se konstituiraju predstavljaju stožer kritičkog promišljanja neoliberalnog diktata kao ideološkog konstrukta.«²⁹

Pri čemu, u kontekstu suvremene međunarodne scene, ovakvim inicijativama sve češće biva pripisan status umjetnosti. Za prekretnicu u tom smislu, ili kao *simptom* obrta, često se navodi utjecajna izložba suvremene umjetnosti *dokumenta*, koja se svakih pet godina održava u Kasselu, i to *dokumenta X* iz 1997. godine kada je prva na tu poziciju izabrana žena, kustosica Catherine David, proglasila političku filozofiju i sociologiju novom transdisciplinarnom paradigmom suvremenog umjetničkog stvaralaštva.

Preciznije rečeno, dalo bi se zaključiti da su avangardne tendencije s početka prošlog stoljeća odredile razvojna kretanja umjetnosti i to na dva načina: svjedoci smo, s jedne strane, kontinuiranog transformiranja predstave o tome što umjetnost jest (s autorima poput Orlan, Burdena, Stelarca, Kaca i mnogim drugima), u duhu adornoovskog razumijevanja Novog; a s druge strane, odbacivanja tradicionalno uspostavljenih koncepcija djela, estetske vrijednosti te divljenja, a zarad kreiranja iskustvenih situacija (čega su svakako istaknuti primjer *situacionisti*), a koje kao takve nose klicu društvene promjene i to ponajprije na tragu Benjaminova shvaćanja umjetnika kao proizvođača; pri čemu pod pritiscima sve-ujedinjujućih tržišnih obrazaca organiziranja života Svijet umjetnosti nastoji ih pomiriti. Zbog toga, možemo pretpostaviti, Bishop i navodi kako je jedan od ključnih problema kritike, odnosno, teorije umjetnosti, kao i drugih disciplina koje se umjetnošću bave, neusklađenost režima shodno kojima bi se pojedina djela ili umjetnički projekti vrednovali. Ipak, pitanje vrednovanja prije ukazuje na drugi niz problema. Vratimo se na ovom mjestu nakratko fotografiji o kojoj je bilo riječi na samom početku

24

P. Birger [P. Bürger], *Teorija avangarde*, str. 92.

25

Usp. RoseLee Goldberg, *Performance, Live Art Since the 60s*, Thames & Hudson Inc., New York 2004.; RoseLee Goldberg, »Performance: A Hidden History«, u: Gregory Battcock, Robert Nickas (ur.), *The Art of Performance, A Critical Anthology*, ubu.com 2010., str. 22–26.

26

Usp. Boris Jefimovič Grojs [Boris Efimovich Groys], *Umetnost utopije*, preveo Dobri-

lo Aranitović, Plavi krug, Logos, Beograd 2012.

27

Usp. C. Bishop, *Artificial Hells*.

28

Ibid.

29

Irena Ristić, »Ka novim vidovima kolektiviteta. Superstrukcija i modelovanje lokalne kulturne scene«, *Kultura* 154 (2017), Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 2017., str. 414–434, str. 416.

teksta – fotografiji muškarca u mornarskoj majci i sa sovjetskom vojničkom kapom koji ocrtava skulpturu zvijezde petokrake smještene u javni prostor grada. Prikaz osamljenog pojedinca zaokupljenog doživljajem umjetničkog djela odgovara *građanskoj umjetnosti* kojoj je, kako stoji u Bürgerovoj pojednostavljenoj shemi,³⁰ svojstvena *individualna* proizvodnja i recepcija, dok je *njena tvorevina uklonjena iz životne prakse građana*. Nasuprot tome, skulptura zvijezde petokrake sa srpom i čekićem u svom središtu otjelotvoruje stanoviše u skladu s kojim se stvaralaštvo nužno razumije kao društvena praksa, a umjetnost kao politički i ideološki direktno posljedična. Stoga, kada smo skrenuli pažnju na njen mogući ironijski karakter, time nismo implicirali neuspjeh socijalističkih revolucija sprovedenih širom zemalja nekada poznatih pod nazivom Istočni blok, ni izlišnost jedne klasične ideje lijepog u umjetnosti ili umjetničke istine; riječ je, prije svega, o tome da ovaj prizor na vidjelo iznosi svu banalnost pokušaja da se *nesuglasnost*, koja gotovo da predstavlja uvjet umjetničkog stvaralaštva danas, razriješi nekonfliktnim prihvaćanjem pluraliteta kao fundamentalne odlike suvremenog Svijeta umjetnosti.

Da bismo temeljnije sagledali načine na koje je ideja revolucije i dalje djelujuća kada je riječ o suvremenoj umjetnosti, osvrnimo se na jedan od participativnih radova kojem u svojoj knjizi Bishop posvećuje značajan prostor – »Bitku kod Orgreave« engleskog umjetnika Jeremyja Dellera iz 2001. godine.³¹ Dellerov rad podrazumijevao je pripremu i izvođenje rekonstrukcije nasilnog okršaja policije s rudarima koji su štrajkali protiv ekonomskih reformi vlade Margaret Thatcher, a koji se odigrao 1984. godine u selu Orgreave i za čije potrebe on okuplja nekadašnje štrajkače, lokalnu zajednicu i različita povijesna društva.³² Sam Deller, u duhu novijih škola mišljenja te pojave *narodnih povijesti* i *povijesti privatnih života*, rad opisuje kao *oslikavanje povijesti odozdo (history painting from below)*³³ jer su 1984. godine, kada se skoro 8 000 policajaca sukobilo s oko 5 000 štrajkača, rudari u javnim medijima prikazivani kao inicijatori konflikta, kao huligani, »unutrašnji neprijatelji«, dok su sada za potrebe jednog umjetničkog rada oni surađivali s članovima povijesnih društava, najčešće pripadnicima srednje klase. Na taj način ne samo da je osvojena vidljivost za *one bez udjela*³⁴ nego su i bivši štrajkači sami prolazili kroz proces stjecanja političke samosvijesti, dok se događaj retroaktivno upisao u svijest javnosti kao čin razbijanja radničke klase od strane države. Ipak, kritičari »Bitke kod Orgreave« smatrali su da se, s obzirom na to da je za potrebe rada bila angažirana produkcijska agencija (*Artangel*) i specijalist za rekonstrukciju povijesnih bitki (Giles), uz stotine učesnika i strukovnih udruženja, prije postiglo *predstavljanje* politike negoli što se s izvođenjem ove inscenacije odigrao i politički čin.

Suprotstavljenost ovih interpretativnih stajališta oslikava već postojeće polemike koje se tiču poimanja revolucije i shodno kojima Raunig na početku svoje knjige *Umjetnost i revolucija* problematizira dramaturgiju narativa o Oktobarskoj revoluciji, tj. *teoriju faza*, ili prema njegovim riječima: *lenjinovsku cezuru koja je zaustavila pokretne slike revolucije*. Njegov kritički diskurs (pri čemu se Raunig u velikoj mjeri oslanja na Deleuzea i Guattarija), razotkriva slabo mjesto Dellerova rada jer, iako se prepoznaje kao participativan, on umnogome reproducira postojeće socijalne relacije. Nasuprot tome, Lukácseva estetička teorija i njegovo vraćanje Lessingovu tumačenju *katarse*, ili čak prije, ransijerovsko razumijevanje *politike čulnog* te pitanje *vidljivosti* kojem se pridaje veliki značaj, omogućavaju jedan drugačiji pogled na efekte »Bitke kod Orgreave«. Vratimo li se na sam događaj, to što zaokuplja našu pažnju jest činjenica da je inscenacija sukoba bila na korak od izbijanja realnog nasilja, iako je okupljanje sudionika nalikovalo porodičnoj zabavi s

*bendom, djecom koja trče naokolo, prodajnim štandovima s osvježanjem i pauzom između dva čina tijekom koje su puštani muzički hitovi iz osamdesetih godina prošlog stoljeća – o čemu najbolje svjedoče dokumentarni snimci Mikea Figgisa,³⁵ na momente neprepoznatljivi u odnosu na prizore iz 1984. godine, s ljutitim sudionicima, kamenicama koje lete, ali i do suza dovedenim bivšim štrajkačima i djecom koja veselo uzvikuju parole rudara. Razmatrajući takvu neusklađenost, Bishop kao jedan od problema participativne umjetnosti izdvaja napetost između nametnute strukture, s jedne, i prostora za spontانيت, s druge strane, nazivajući »Bitku kod Orgreavea« (u skladu s poetičkim diskursom poljskog umjetnika Paweła Althamera) *režiranom realnošću*. Paradoks ovog termina indikativan je jer umjesto da je prikriva on naglašava *realnost* događaja, dovodeći je u vezu sa stvaralačkim postupkom oblikovanja nečeg drugog od nje same; pri čemu smo, u pokušaju jezičkog i teorijskog zahvaćanja ove neusklađenosti skloni previdjeti nešto značajnije, a to bi bio doživljaj *pokreta*.*

U slučaju »Bitke kod Orgreavea« *pokret* se odigrava među autentičnim materijalom, realitetom i umjetničkim sredstvima oblikovanim iskustvom, između nasilja i zabave, karnevalskog karaktera ovog događaja, njegovog potencijalnog *katarzičnog* djelovanja i političkih efekata; pri čemu u pitanju nije kronološki slijed, ni svođenje jednog na drugo – riječ je prije o neprekidnom kretanju preko i kroz sve navedeno, čime se i odbacuje njegovo hijerarhijsko organiziranje. Shodno tomu, na tragu kako avangardnih tako i neoavangardnih težnji, i to iz perspektive umjetničkog stvaralaštva, a ne prakse organiziranja društvenog života, odjeke ideje revolucije možemo uočiti ne nužno u sadržaju ni u formi, nego u *prirodi suvremenog umjetničkog djela*. Imajući pritom na umu redefiniranja pojma djela tijekom prošlog stoljeća, od klasičnog (organskog), preko avangardnog do Ecoova otvorenog djela, ovom bismo prilikom najprije rekli da je *djelo* stvar diskursa kojim artikuliramo naše iskustvo na način koji vodi nekakvom razumijevanju – razumijevanju u događaj umjetnosti *uloženog, materijaliziranog*, kao i *viška* koji se kao takav doživljava. Pri čemu, kada kažemo da je *djelo stvar diskursa*, pod time ne podrazumijevamo da jezikom uvodimo ili stvaramo red u nekakvoj rasplinu-toj empiriji. Moć diskursa da oblikuje načine na koje doživljavamo stvarnost svakako nije zanemariva, ali, kao što je teško zamisliti da umjetnost nastaje nezavisno ili izvan svakog jezika, tako je i malo vjerojatno da se ona diskursu u potpunosti podređuje. Na djelu je prije *poniranje* jezika u empirijski svijet, čime ga on uvjetuje i određuje, iako ne uspijeva njime ovladati. Mogli bismo zato reći da je poimanje *djela* način *iskazivanja* iskustva umjetnosti i da ono shodno prilikama biva redefinirano – pri čemu su te prilike kako društvene, tako i umjetničke.

30 P. Bürger, *Teorija avangarde*, str. 74.

31 C. Bishop, *Artificial Hells*, str. 30–37.

32 Udruženja poznata kao povijesna društva, naročito popularna u SAD-u i Velikoj Britaniji (*Historical societies* ili *Preservation societies*), posvećena su očuvanju, sakupljanju i istraživanju povijesnih artefakata i informacija, a njihova djelatnost nerijetko obuhvaća i rekonstrukcije istaknutih događaja iz prošlosti.

33 C. Bishop, *Artificial Hells*, str. 34.

34 Usp. Žak Ransijer [Jacques Rancière], *Nesaglasnost*, preveo Ivan Milenković, Fedon, Beograd 2014.

35 Mike Figgis, »The Battle of Orgreave«, *You-Tube* (19. 8. 2013.). Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg> (pristupljeno 30. 10. 2018.).

Nadalje, pođemo li od pretpostavke da je svaka djelatnost, pa i samo mišljenje, čak i kada se kritički odnosi spram njega, ipak određeno vlastitim nasljeđem, mi ćemo u suvremenom umjetničkom djelu uočiti kategorije avangardnog djela (kao u krajnjem slučaju i klasičnog), ali se one same pokazuju kao nedovoljne za njegovo razumijevanje. Iako umjetničko djelo danas u većoj mjeri odlikuje koherentnost u odnosu na djela s početka prošlog stoljeća, ono nije cjelovito u smislu dijalektičkog odnosa između svojih dijelova i cjeline. Budući da njega prvenstveno odlikuje *pokret*, na tragu Adornova razumijevanja *procesualnog* karaktera djela i *procesualnosti* estetskog iskustva, prije bismo ga mogli nazvati *dinamičkim*, a umjesto o dijelovima koji se mogu razumjeti samo posredstvom razumijevanja cjeline i obratno, i koji se, kada je riječ o avangardnom djelu, osamostaljuju, različito od »centara sila« o kojima Adorno govori i koji teže totalitetu dok su unaprijed njime oblikovani, *dinamičko djelo* prije čine *planovi* koje bismo mogli identificirati kao različite *planove postojanosti*, ne nužno suprotstavljene ali suštinski različite (iako su njihove međusobne veze mnogostruke); i to ne planove *značenja* – jer to što se generira nije *smisao* već prvenstveno *iskustvo*, na što ukazuje i Adorno kada u skladu sa svojom teorijom umjetničkog djela piše da:

»Vrtlog ove dijalektike konačno guta pojam smisla.«³⁶

I pored presudnog utjecaja koji Adornova estetička misao ima na suvremeno poimanje umjetnosti, a mogli bismo reći i samo stvaralaštvo (ukoliko o njemu kao »samom« može biti riječi), ovom prilikom nećemo detaljnije ulaziti u pojedinosti toga što on imenuje monadološkim karakterom umjetničkog djela; ipak, imajući na umu i uvide izložene u *Estetičkoj teoriji*, baveći se *prestupničkim* karakterom suvremene teatralne umjetnosti, na drugom mjestu, obrazlažem pojam *dinamičkog djela* navodeći da je suvremeno umjetničko djelo

»... *spiralno* uređeno. Njemu je svojstven *pokret*, usmjeren prema *van*, te inercija *širenja*, ali ne na način koji bi podrazumijevao odbacivanje vlastite autonomije te prelaska u praksu svakodnevice, nego se taj prelazak *tek* obećava uslijed kontinuiranog nadilaženja planova koji ga čine. U pitanju je *intencija* svojstvena njegovom ustrojstvu, prije nego izvjesnost upisa u stvarnost, ili efekata koji će je izmijeniti.«³⁷

Dellerova »Bitka kod Orgreavea« predstavljala bi primjer takvog *dinamičkog djela*. Pri čemu nam prepoznavanje *spiralnog* poretka omogućava razumjeti kako su svi navedeni planovi uvijek prisutni, nezavisno od momenata ukrštanja, odnosno prestupa iz jednog u drugi, te iluzije jedinstva. I kao što djeluje da bi, na primjer, svojim produženim trajanjem inscenacija nužno zahvatila i stvarnost, tako nam spiralno odigravanje događaja onemogućava da nedvosmisleno lociramo inicijalnu točku pokreta – to može biti okršaj iz 1984. godine, njegova *cezura* ili umjetnikov koncept. Pogled usmjeren unazad (k nekakvom mogućem *izvoru*) otkriva se shodno tome kao projekcija, dok svako zaustavljanje postaje podjednako legitimno, iako (kako to pokazuje Raunig) svodi samo kretanje na jednodimenzionalni narativ. Suvremena se umjetnost zbog toga često i doživljava poput *odlomka* (ne fragmenta) nečega što se već odvija, te se i prepoznaje kao *druga* ili nova realnost, odnosno, *nova* praksa kojoj su avangardisti težili.

Da zaključimo, političke prakse revolucije, koje su obilježile društveni život tijekom 19. i 20. stoljeća, umnogome su utjecale i na umjetničko stvaralaštvo. I pored umjetničkih pokreta iz prethodnih perioda kojima je svojstveno bilo preplitanje umjetnosti i politike, tek bi se praksa avangardista dala okarakterizirati kao revolucionarna, u skladu s novijim mišljenjem revolucije, a prije svega, uslijed korjenitog poetičkog obrta koji je s njima nastupio. Pritom,

iako se avangardni pokreti s početka prošlog stoljeća najčešće misle u skladu s njihovim *transgresivnim* karakterom, odnosno tendencioznim prestupom u empirijski svijet, sprovedeni zaokret bi, prije svega, trebalo razmatrati u kontekstu bavljenja umjetnošću. Time se ne pretpostavlja da se on odigrao nezavisno ili mimo promjena koje su zahvaćale društveni život i druge djelatnosti koje ga čine, nego da se razumijevanje načina na koje je ideja revolucije inicirala i uvjetovala stvaralačke procese, a rekli bismo da to i dalje čini, ne smije zasnivati na općem mjestu o *avangardnoj težnji da se promijeni svijet*. Ne samo da su mnogostruke relacije koje se uspostavljaju između revolucionarnih i umjetničkih praksi daleko kompleksnije, na čemu Raunig inzistira, nego se i svođenjem umjetnosti na društvenu funkciju, bila ona prevratnička ili konstituirajuća, previđa njena priroda.

Razmatrajući primjere avangardne umjetnosti, potom izražajne forme koje se javljaju tijekom perioda neoavangarde, kao i sve prisutniji princip participacije svojstven suvremenim poetikama, mogli bismo uočiti određeno »otvaranje« umjetnosti – i to u kontekstu njenog mišljenja, zatim proizvodnog karaktera, ali i estetskog iskustva umjetnosti te tradicionalno uspostavljene podjele na one koji je stvaraju i druge koji je opažaju. I upravo taj *pokret otvaranja* ukazuje na nedovoljnost svih statičnih interpretativnih modela, zbog čega suvremeno umjetničko djelo i preciziramo kao *dinamičko*, da bismo mišljenjem umjetnosti zahvatili i doživljaj *kretanja* jer riječ nije o otvaranju umjetnosti k životu – umjetničkim ili danas u sve većoj mjeri novim medijima neposredovanom – nego o principu postajanja umjetnošću. Zbog toga, s jedne strane, možemo govoriti o kontinuiranom revolucioniranju umjetničke prakse tijekom prošlog i na početku ovog stoljeća, o neprekidnom praktičkom preispitivanju toga što je umjetnost i načina na koji ona strukturira naše iskustvo umjetnosti, svijeta oko nas i našeg mjesta u njemu, oslanjajući se pritom na primjere koji bi ilustrirali takav *revolucionarni tijek* – od Duchampove »Fontane« (1917.), preko Pollockova *akcijskog slikarstva* ili *orgijskog misterijskog teatra* Hermanna Nitscha, »Radničke porodice« (1968.) Oscara Bonyja do »Penetriranih« (2008.) Santiaga Sierre. Ali, osim što se takav *tok* postepeno i u sve većoj mjeri prepliće s tržišnim imperativom proizvodnje *nečeg uvijek novog*, pri čemu je u potrošačkom društvu kategorija novog *prividna*, ni njega ne bismo trebali svesti na niz mikro-narativa (do i nakon Duchampa, Pollocka itd.) razvojnog kretanja umjetnosti tijekom 20. i na početku 21. stoljeća. Promišljanje suvremene umjetnosti bi prije trebalo zasnovati na uočavanju karakteristika prakse njenog postajanja, koja nije nužno *revolucionarna* spram društvenog života ili Svijeta umjetnosti, ali koja je, mogli bismo reći, određena principom *kretanja* te posljedično iskustvom neusklađenosti, nesuglasnosti i neizvjesnosti.

36

T. Adorno, *Estetička teorija*, str. 298. Također, prema shvaćanju Adorna: »Umjetnička djela sintetiziraju neujedinjive, neidentične momente koji se međusobno potiru; ona istinski i procesualno traže identitet identičnog i neidentičnog jer je čak i njihovo jedinstvo moment, a ne čarobna formula za cjelinu.« Vidi: *ibid.*, str. 295.

37

Više o teoretizaciji *dinamičkog djela* kada je riječ o umjetnosti teatra vidjeti u: Vlatko Ilić, »Pitanje forme u kontekstu savremene izvođačke umjetnosti«, *Problem forme*, Estetičko društvo Srbije, Beograd 2016., str. 341–350, str. 345.

Vlatko Ilić

Art and Revolution

The Legacy of the 20th Century and Contemporary Understandings

Abstract

The idea of revolution, which to a great extent shaped the social life during the 19th and 20th century, has influenced the field of art until the present day. The artists from the beginning of the last century were probably the most explicit in their attempts to break off with the traditions of the previous era, dismantle the institution of art and through their practice change the social reality. However, the avant-garde aspiration to revolutionise society by eliminating the assumed distance between art and life led primarily to the revolutionisation of the Artworld during the neo-avant-garde period with the emergence of new forms of artistic expression such as happenings, actions, performance pieces, etc. Regarding the avant-garde and neo-avant-garde legacies we will examine how they influence contemporary understandings of revolution concerning present artistic practices.

Key words

revolution, art, avant-garde, neo-avant-garde, participatory art