

Miško Šuvaković

Odjel za humanistiku i teoriju umjetnosti i medija
Fakultet za medije i komunikacije, Beograd
Ul. Karađorđeva 65
SR – 11 000 Beograd

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

Primljen / Received: 21. 8. 2020.

Prihvaćen / Accepted: 11. 9. 2020.

UDK / UDC: 7.036/038

DOI: 10.15291/ars.3194

Materijalistička teorija avangarde i neoavangarde

The Materialist Theory of
Avant-garde and Neo-avant-garde

SAŽETAK

U radu se analiziraju i raspravljaju dvije tematizacije: (1) razlike avangarde i neoavangarde i (2) različiti avangardistički i neoavangardistički pristupi materijalizmu u filozofskom, političkom i estetičkom smislu. Avangarde i neoavangarde su rijetko kada bile doktrinarne, prije se može govoriti o cirkularnosti uvjerenja i stavova, mobilnosti teorijskih i praktičnih platformi od autodestruktivnosti do umjetničkog i medijskog nomadizma te o antagonizmima istovremenog suočavanja s dijalektičkim napetostima i obratima, strukturnom proizvodnjom razlika i beskrajnim usložnjavanjima mogućnosti na način rizomatičnih mnogostrukosti. Svakako, postoje i zajedničke opsesije jedinstvom umjetnosti i života ili fundamentalnim obratom umjetnosti u život, koje se iskazuju makroutopijskim projekcijama novog društva (industrijskog društva, komunističkog društva) kod avangardista ili konkretizacijama mikroutopija (komune, alternativne produkcijske i izlagačke institucije) kod neoavangardista. Izvedeni su primjeri *primarnog materijalizma*, *aleatornog materijalizma*, *historijskog materijalizma* te *baznog materijalizma* da bi se upozorilo na relativne odnose medija (materijala) i medija (tehnike, tehnologije) komunikacije, ali i nekomunikacije.

Ključne riječi: avangarda, neoavangarda, materijalizam, primarni materijalizam, aleatorni materijalizam, historijski materijalizam, bazni materijalizam

ABSTRACT

The paper analyzes and discusses two sets of issues: (1) differences between the avant-garde and the neo-avant-garde, and (2) different avant-garde and neo-avant-garde approaches to materialism in a philosophical, political, and aesthetic sense. The avant-garde and the neo-avant-garde were seldom doctrinaire, but one can nevertheless speak about the circularity of beliefs and attitudes, the mobility of theoretical and practical platforms from self-destructiveness to artistic and media nomadism, in the manner of rhizomatic manifolds. Certainly, there are common obsessions with the unity of art and life, or the fundamental turn of art into life, which are expressed by the macro-utopian projections of the new society (industrial society, communist society) forwarded by avant-garde artists, or by the concretizations of micro-utopias (communes, alternative production and exhibition institutions) by neo-avant-garde artists. Examples of *primary materialism*, *aleatory materialism*, *historical materialism*, and *basic materialism* are given in order to point out the unstable relations between the medium (material) and the media (technique, technology) of communication, but also non-communication.

Keywords: avant-garde, neo-avant-garde, materialism, primary materialism, aleatory materialism, historical materialism, basic materialism

Kritične podudarnosti i razlike

Moguća je materijalistička teorija avangarde i neoavangarde, i pored toga što bitne i neizvjesne *ideje* modernističkih, avangardnih i neoavangardnih umjetnika ulaze u disperzivna područja mysticizma, ezoterije, alkemije, religijskih revizionizama, negativnih teologija, egzotičnih učenja od afričkih rituala do neoplatonizma, *new agea*, ili do taoizma i zen budizma, ali i sasvim individualnih neusporedivih iskustava. Ta je kontradikcija bitna s obzirom na to da upućuje na karakter antagonističkih hibridizacija avangardnih i neoavangardnih umjetničkih praksi koje se mogu, s druge strane, pratiti i u različitim smjerovima modernih materijalizama. Međutim, postoje i interpretacije atribucija avangardi i neoavangardi koje ulaze u drukčija područja identifikacije, na primjer, moralne transgresije, političke subverzije, buržoaske *dandy* ili boemske ekscentričnosti, ljevičarske i komunističke revolucionarnosti, fašističkog militarizma, egomanijačkog samopokazivanja, znanstvenih i tehnoloških opsesivnih fokusiranja u umjetničkim istraživanjima, izvođenja novih modaliteta komunikacije, konstruiranja rodni i rasni razlika, izvođenja kolonijalnih dominacija i potčinjenosti, paraekonomskih intervencija, ekoloških istraživanja, generiranja alternativnih društvenih i kulturnih formata umjetničkog rada, ali i *oblika života* itd.

Na primjer, belgijski povjesničar avangardi Sascha Bru postavio je i razradio provokativnu tezu o transformaciji termina i pojma „avangarda”¹ od termina koji je generiran u vojnoj i političkoj terminologiji devetnaestog stoljeća do termina i pojma u području umjetnosti. Pri tome, a to je ono bitno, pojam i termin „avangarda” u vojnoj je terminologiji imao prostorne atribucije: vojna jedinica koja kao izvidnica ide u nepoznat/stran teritorij. Bilo je riječi, na primjer, kod Carla von Clausewitz (Vom Kriege, 1832.) o odlasku na strani ili neprijateljski teritorij. Naprotiv, prijenosom termina/pojma u područje politike „avangarda” započinje označavati vremensku atribuciju – upućuje se na činjenice koje nadilaze svoje vrijeme (Henri de Saint-Simon). Poslije, kod nekih drugih autora, umjetničke avangarde bivaju okarakterizirane konceptom utopije/utopijskog kao projekcije za budućnost ili, po Aleksandru Flakeru, „optimalne projekcije”:

Pojam „optimalna projekcija” ne znači za nas isto što i pojam „utopija”. „Utopija” već svojom izvornom semantikom označuje „mjesto” odnosno „zemlju” koja ne postoji, a tekstovi koji su oblikovali utopiju redovno je označavaju kao zatvoren, omeđen prostor s idealnom društvenom strukturom što je suprotstavlja realnim društvenim odnosima. (...)

„Optimalna projekcija” ne označuje idealno strukturirani prostor, ona ga i ne nastoji definirati, već označuje *kretanje kao biranje* „optimalne varijante” u prevladavanju zbilje. (...)

U biti je avangarda u svojim reprezentativnim tekstovima suprotna utopiji i odbacuje svako stvaranje ideala, vršeći uvijek iznova vlastiti, individualni, pjesnički izbor, pa prema tome i mijenjajući svoju strategiju.²

Kod nekih umjetnika se koncept utopije od zamisli *mjesta* projicira u vremensku sliku *budućnosti*, a kod drugih autora biva odbačen ili zamijenjen konceptom *heterotopije*, zato, *heterotopija*

... ima moć da na jednom stvarnom mjestu stavi u usporedan odnos različite prostore i lokacije koje su međusobno nespojive.³

Ono što je bitno uočiti jest da su avangarde reinterpretirane od prostornog u vremenski koncept – prešlo se od politike prodora u prostor u politiku projiciranja i konstruiranja vremena, prije svega vremena suvremenosti, tj. modernosti. Na pri-

mjer, suvremeni filozof Peter Osborne modernu i modernost vidi kao izraze specifične politike vremena:

Modernost, vidjeli smo, ima čudnu dvostruku ulogu kao jedna kategorija povijesne periodizacije: ona označava suvremenost jedne epohe u odnosu na vrijeme njenog klasificiranja; te, ona registrira ovu suvremenost u terminima kvalitativno novog, samo nadilazeće temporalnosti koja ima istovremeno efekt distanciranja sadašnjosti od čak najskorije prošlosti s kojom je identificirana.⁴

Politika vremena u europskom kontekstu označava postupke kojima se provodi interesno biranje društvenih, kulturnih i umjetničkih pojava u odnosu na suvremenost, a to znači u odnosu na razlike između prošlog, suvremenog kao novog ili novijeg, i budućeg kao obećane mogućnosti za novi život, ali i *sljepu mrlje* egzistencije.

Avangarde i neoavangarde su rijetko kada bile doktrinarne, prije se može govoriti o cirkularnosti uvjerenja i stavova, mobilnosti teorijskih i praktičnih platformi od autodestruktivnosti do umjetničkog i medijskog nomadizma te o antagonizmima istovremenog suočavanja s dijalektičkim napetostima i obratima, strukturnom proizvodnjom razlika i beskrajnim usložnjavanjima mogućnosti na način rizomatičnih mnogostrukosti.⁵ Svakako, postoje i zajedničke opsesije jedinstvom umjetnosti i života ili fundamentalnim obratom umjetnosti u život, koje se iskazuju makroutopijskim projekcijama novog društva (industrijskog društva, komunističkog društva) kod avangardista ili konkretizacijama mikroutopija (komune, alternativne produkcijske i prezentacijske institucije) kod neoavangardista. Na primjer, sovjetski konstruktivist Aleksei Gan zalagao se za *generalnu liniju* odbacivanja umjetnosti u novom komunističkom društvu upozoravajući na totalnu društvenu izmjenu ne samo društvenog/političkog sustava nego i *oblika života*:

Umjetnost
je neraskidivo povezana:
s teologijom,
metafizikom,
i misticizmom.

(...)

Smrt umjetnosti!

Ona nastaje prirodno
razvijala se prirodno
i nestala je prirodno.

Marksisti moraju raditi na tome da znanstveno rasvijetle njenu smrt i da formuliraju novi fenomen umjetničkog rada u novom povijesnom okružju našeg vremena.⁶

Naprotiv, američki neoavangardisti pedesetih i šezdesetih godina upućuju na singularnost umjetničkog obrata k životu ističući pragmatični stav o djelovanju između (*in-between*):

Slikarstvo se odnosi i na umjetnost i na život. Ni jedno ni drugo nije načinjeno. (Pokušavam djelovati u procijepu između jednog i drugog).⁷

ili

Mislim da su i umjetnost i život stvar života i smrti.⁸

Tu se ukazuje nepovjerenje u opće stavove i gledišta u ime zalaganja za individualno sasvim pojedinačno iskustvo i njegovu neusporedivost s platformama dominantnih društvenih paradigmi.

Materijalistička teorija avangarde i neoavangarde

Moram razmotriti različite varijantne teorije/teoretizacije ili, tek, konkretne pristupe kojima se avangarde i neoavangarde uzimaju u obzir kao *materijalističke prakse*. Cilj mi je pokazati da materijalistička analiza i, zatim, rasprava o avangardi i neoavangardi vodi k dvama tumačenjima:

1. tumačenje materijalnosti društvenih odnosa, mreža, konteksta i uvjeta u kojima se na mikro- i makrorazini aktivno pojavljuju avangarde i neoavangarde kao umjetničke i društvene prakse
2. tumačenje materijalističke atribucije medija i medija umjetnosti i kulture kao mehaničkih i analognih medija, antimedija, nemedija, novih medija i postmedija u avangardnim i neoavangardnim praksama.

Dvije godine poslije smrti Johna Cagea bio sam na SUNY Buffalo u ožujku 1994. Imao sam dosta vremena i obilazio sam različita predavanja, klase i iščitavao originalne rukopise američkih neoavangardista u njihovoj biblioteci i arhivima. Na prvom mjestu bio je bitan susret s Cageovim nasljeđem. Tada je tamo predavala utjecajna profesorica, učenjak Cageova djela, Joan Retallack; kao i neobični predavač, veliki modernistički pjesnik, Robert Creeley koji je studentima držao predavanja o svojim životnim avanturama s jasnim poentiranjem inicijalnog boravka na Black Mountain Collegeu. Tu su bile suočene *ideje* američke neoavangarde, postmoderne *language* poezije i nastajuće *postlanguage* pjesničke i umjetničke prakse. Na svoje iznenađenje, otkrio sam da se o Cageu govori na različite načine, kao o eksperimentalnom skladatelju, vizualnom umjetniku, piscu i neobičnom pjesniku, ali i kao o političkom aktivistu i teoretičaru anarhizma. Njegova su se vizualna istraživanja kretala preko glazbe⁹ k vizualnim djelima zasnovanim na istraživanjima funkcija slučaja, istraživanjima oblikovnih materijala, zatim, uloge interakcije materijalnih događaja s vatrom i dimom itd. u generiranju crteža, grafika ili slika. Razvio je također brojne tehnike eksperimentalnog pisanja i čitanja tekstova, a najpoznatiji format tekstnog rada je *concept vc „mezostiha”* (*Mesostic*). Mezostih je bio format teksta čiji su pisani horizontalni redovi izravnani po srednjem slovu u redu, tako da se po vertikalni može čitati na stranici teksta smisljena riječ, sintagma ili rečenica. Tekst – književni ili paraknjiževni – bio je postavljen kao *otvoreno djelo* koje se može čitati po različitim predloženim ili nasumično postavljenim pravilima čitanja: horizontalno, vertikalno, dijagonalno ili kao usporedno čitanje teksta i odnosa teksta s drugim tekstovima u uzročnom ili slučajnom odnosu. Bila su bitna referencijalna čitanja Cageova teksta prema tekstovima Joycea, Wittgensteina, Thoreaua i dr. Značenja su postavljana u odnosu smisla i nesmisla, doslovne uporabe riječi i neobičnih riječi, sintagmi, rečenica u izmicanju utilitarnosti instrumentalnog govora zasnovanog na jednoznačnom prijenosu poruke. Zatim, Cageova politička teorija uspostavljena je kao hibridni odnos diskursa američkog liberalnog anarhizma (Emerson, Thoreau), emancipatorskog modernizma vođenog *idejama* o slobodi izražavanja, stvaranja i kreativnog komuniciranja, zenbudističkog provociranja utilitarnih modela komunikacije, izražavanja i djelovanja, odnosno, kritike kapitalizma u njegovoj brutalnoj usmjerenosti na eksploataciju i kontrolu svakodnevnog života, recimo. On se zalagao za horizontalnu direktnu demokraciju ostvarenu na „kreativnoj komunikaciji” i „solidarnosti” ostvarenoj preko subjekata i predmeta u intersubjektivnim i interpredmetnim intencionalnim i neintencionalnim odnosima. Cageov *materijalizam* je primarno određen učinkovitošću djelovanja njega kao subjekta u vanjskom materijalnom svijetu: glazbeno, ali i politički.¹⁰

Cageov primarni ili pragmatični materijalizam zasnovan je na povjerenju u mogućnost iskustvenog provjeravanja koncepata u prirodnom svijetu koji je nezavisan

od ljudskih namjera, znanja ili teorija. Diskontinuitet ljudske svijesti i ljudskih neintencionalnih ili slučajnih činova te prirode kao nezavisne vanjštine uvjet je direktnog doživljaja glazbe i njezine vanjske kao *prirodne prirode*. Primarni je materijalizam pristup samom materijalu ili mediju u njegovoj osnovnoj prisutnosti i pojavnosti. Pragmatični je materijalizam pristup materijalu ili mediju na osnovi primarnih modaliteta ponašanja i tjelesnog djelovanja.

Primarni materijalizam bio je zasnovan na još jednom bitnom preusmjerenju k *nultoj poziciji* materijalnog poretka umjetničkog djela ili pojavnosti umjetničkog djela u svijetu. Ukazala se sklonost da se materijalna predmetnost bilo kojeg djela – slike, skulpture, zapisa na lingvističkom jeziku, ambijentalnog ili glazbenog zvuka, prostorne konstelacije svede na nultu poziciju: predmeta, površine, ispraznog ili tautološkog iskaza, tišine, praznine prostora, zapisa riječi itd. Mogu se usporediti *nulte pozicije*, na primjer, bijele površine u seriji od sedam jednakih bijelih slika Roberta Rauschenberga *Bijela slika* (1951.) i tišina u Cageovu djelu za klavir 4'33" (1952.).¹¹ Fascinacija prazninom – gesta izlaganja praznog prostora, ispražnjenog prostora – praznina kao takva, praznina kao *nulti* trag materijalnosti, u slučaju Yvesa Kleina *Prazno* (*Vide*, Iris Clert, Paris, 1958.) mjesto je za intencionalni obrat od nultog stupnja materije u *onostrano* – *kozmičko*. Ali, može se reći i obratno: Kleinova *Praznina* krajnja je instanca do koje se može doći u materijalnom svijetu, a da se ne uđe u onostrano. Opet bitni paradoks. Ili, karakteristični su radikalno materijalistički radovi u kojima se umjesto poćuljenja praznog istražuje „neutralna” materija, koja je nevidljiva, ili ona koja se putem čula ne može registrirati. Američki konceptualni umjetnik Robert Barry je, na početku istraživanja uvjeta „dematerijalizacije umjetničkog djela”, izvodio događaj s ispuštanjem inertnog plina (helij) u atmosferu, odnosno, prezentirao je situaciju izlaganja radioaktivnog materijala (cezij 137), oba su rada iz 1969. godine. George Brecht je, izvodeći ironičnu gestu autokritike ili autofetišizacije opsesija prazninom, odsutnim i ispražnjenim, postavio kameni spomenik na kojem je bila uklesana riječ „VOID” (praznina) 1987. godine.

Craig Dworkin je, na primjer, u retrospektivnoj teoretizaciji koncepta „ne medija” (*No Medium*) naglasio da je učinak *praznine* kao umjetničkog djela složeni pokazatelj samog medija, tj. uspostavljene relacije između predmeta i subjekta. Prazna stranica papira ne govori samo o razvoju moderne umjetnosti i književnosti, već i o samom mediju:

... razmatram brojne umjetničke radove koji govore istu priču: prazan film, nespržen zvučni disk, obrisan tekst, prazan kompaktni disk, bijela platna, glazba tišine.¹²

Primjeri odsutnih funkcija komunikacije ili subverzije komunikacijskog akta s „praznim medijem” (bijeli papir, tišina, nesnimljeni film, nesnimljena fotografija, zvuk doveden do tišine), dodajmo, preusmjeravaju pozornost s direktne tehnike komunikacije s usmjerenim prijenosom poruke od subjekta do subjekta na razlikovanje:

- primarne komunikacije zapisanom ili snimljenom, a poslanom porukom
- sekundarne komunikacije određene subverzijom primarne komunikacije umjetničkim činom, produktom ili učinkom.

Zato se medij (materijal) i medij (tehničko sredstvo, tehnologija) ne vide kao „mrtve stvari”, već kao materijali i sredstva u upotrebi, izvođenju i djelovanju, ali prije svega *agenti* određeni interpretacijom u specifičnom aktivnom umjetničkom, kulturnom i društvenom kontekstu. Pojam komunikacije tada se redefinira od slanja, prijama ili razmjene informacija, odnosno, reprezentacija u koncept i praksu izvođenja društvenih, ekonomskih, političkih, estetskih ili umjetničkih materijalnih

odnosa među ljudima, živim stvorenjima, predmetima ili njihovim asamblazima. Medijum/medij, tada, istovremeno jest i materijal, instrument i efekt izvođenja relacija unutar ljudskog ili bilo kojeg drugog kolektiva na složen i sve složeniji način zasnovan na interakciji materijala, tehnika i tehnologija u kontekstu ljudskog, najčešće, intencionalnog rada kojim se izvode intersubjektivni ili intersubjektivno-predmetni odnosi. U umjetničkim praksama se, zato, suočavam/o s višestrukim odnosom „slojeva znanja” prema medijumu/mediju od primarnih poruka do poruka ili odnosa koji nastaju bilo kojom vrstom intervencije na primarnim ili doslovnim porukama djelovanjem umjetnika, ali i djelovanjem promatrača, čitatelja, slušatelja itd. Ali u toj, zaista, složenoj situaciji/događaju uspostavljanja odnosa, a ne slanja i prijama semantičke poruke, između subjekata i predmeta posredstvom raznorodnih, tj. hibridnih materijala i tehnika/tehnologija, nastaje asamblaz medijuma i medija. Tada granice između medijuma i medija nisu jasno uočljive: medijum se gubi u mediju i obratno. Primjeri su brojni i različiti: instalacije sa živim konjima Jannisa Kounellis; performansi s fotoaparatom i kamerama namješteni na automatsko snimanje bez kontrole snimatelja u radovima Grupe 143; fotografije *bez fotoaparata* Mana Raya, Leeja Millera, Lászlóa Moholy-Nagya i fotografije slikane fiksrom po fotopapiru na dnevnoj svjetlosti Željka Jermana; filmski projektor vezan za tijelo, leđa, plesačice u koreografiji i izvođenju Trishe Brown itd.

Francuski teoretičar književnosti Roland Barthes je u knjizi *Nulti stupanj pisma* (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953.) postavio materijalistički orijentiranu teoriju pisanja odvojivši koncept pisma od koncepta stila i jezika. Ono što se pojavljuje iz Barthesovih prijedloga jest da je samo *materijalno pismo* prakse pisanja postalo *poruka* koja se iščitava, a ne narativ/priča koju bi pismo trebalo nositi ili posredovati. Posrednik je vlastiti sadržaj u interakciji s društvenim kontradikcijama i antagonizmima aktualnog društva. Barthes je projektirao za književnost kao umjetničku i kulturnu praksu – sljedeći modalitet:

Nastojanje da se izdvoji književni jezik zna za još jedan put: stvoriti „bijelo” pismo, oslobođeno od svake ovisnosti o nekom određenom poretku jezika.¹³

Barthesove zamisli „bijelog pisma” bile su na brutalan način pokazane u drugim umjetnostima, na primjer, kada je Cage pisao o Rauschenbergovim bijelim slikama:

Kome
Ne subjekt
Ne slika
Ne ukus
Ne objekt
Ne lijepo
Ne poruka
Ne talent
Ne tehnika (ne zašto)
Ne ideja
Ne intencija
Ne umjetnost
Ne osjećanje
Ne crno
Ne bijelo (ne *i*)¹⁴

ili kada je plesačica i koreografkinja Yvonne Rainer postavila svoj *No-Manifesto* (1965.) naspram dominantnim praksama baleta, plesa i teatra u svojem vremenu:

Ne spektaklu.
 Ne virtuoznosti.
 Ne transformacijama i magiji i uvjeravanju.
 Ne glamuru i transcendenciji zvijezde.
 Ne herojskom.
 Ne anti-herojskom.
 Ne otpacima slikovnog.
 Ne uključivanju izvođača ili promatrača.
 Ne stilu.
 Ne *camp*-u.
 Ne zavođenju gledaoca ili smicalicama.
 Ne ekscentričnosti.
 Ne pokretanju ili bivanju pokrenutim.¹⁵

Negacija kao taktički impakt. Negativno pozicioniranje izvedeno je distanciranjem od aktualnih dominantnih umjetničkih praksi i njihove semantičke punoće upućivanjem na *nultu* ili *bijelu* ili *praznu* poziciju. Dolazak do *praznine* – bilo da je *ona*¹⁶ supstancijalna, predmetna ili univerzalna, tj. nesvodiva na pojedinačnu pojavnost, tj. praznina je uvijek praznina u materijalnom smislu – neočekivan je i zasnovan na nepredvidivom kretanju od točke do točke, od stava do stava, od događaja do učinka. Praznina zato nije *ono* ispražnjeno do dematerijalnog/nematerijalnog, već je uvijek mjerena, zamišljena ili željena minimalna ispražnjenost nečega. Tu su sadržana dva bitna aspekta politizacije glasa umjetnice/umjetnika u postajanju kritičkim ili autokritičkim diskursom: (1) kretanje od *praznine* k *negaciji*, tj. kretanje od *nultog materijala* – samog medija – k polazištu refleksivne politizacije umjetničke prakse, i (2) sučeljavanje dvaju *materijalnih režima*: „politike oblika” i „politike svijeta umjetnosti”. U tom su smislu dovedeni u istu razinu glazbeni, plesni, slikarski ili intermedijski eksperimenti koji imaju samo jedan cilj, a to je da se suoče s granicama i oštrim rubovima ontološkog doktrinarnog postava (*ge-stell*) umjetnosti na neupitan način upućivanjem na složenu i kontradiktornu, tj. antagonističku materijalnost promjenjivih i izmjenjivih uvjeta za djelo, a ne samog djela. Riječ je o „radu negativnog” koji treba imenovati događaj pražnjenja ili evakuacije svih elemenata ili asamblažnih potencijalnosti umjetničkog djela da bi se učinio vidljivim, razumljivim i prihvatljivim gotovo nepredvidljivi (kontingentni) i slučajni (aleatorični) *materijalni susret* s materijalnim rubom, granicom i opnom umjetnosti u njezinu opisu: *ona* – umjetnost – *tu jest i to jest*. Zato, avangarda i neoavangarda pokazuju *radikalnu nestabilnost*¹⁷ gdje je od umjetničkog djela kao rezultata prakse stvaranja važniji iznenađni susret s *materijalnim događajem ili neočekivanim skretanjem ili prekidom* koji se više ne izvodi po zadanim kanonskim ili žanrovskim pravilima, već se aleatorično *igra* ili *djeluje* po trenutačnim/prolaznim pravilima koja se permanentno mijenjaju, ali i subvertiraju, odnosno resetiraju ili rasipaju. Zato je riječ o aleatoričnom materijalizmu – koji razumijevam s nesigurnim udaljavanjem od Althusserova „atomističkog” (Demokrit, Epikur) pojma¹⁸.

Zato, primat pridodajem „aleatornom materijalizmu” u odnosu na avangarde i neoavangarde u odnosu na druge moguće i često referentno indeksirane *materijalizme*. Može se spomenuti, na primjer, doslovni materijalizam: neliričnost u konkretnoj poeziji (*concrete poetry*), doslovnost u brazilskom neokonkretizmu (*neoconcretismo*), optičkoj umjetnosti (*op art*), integralnom serijalizmu u glazbi, minimalnoj umjetnosti (*minimal art*) i procesualnoj umjetnosti (*processual art*). Mora se spomenuti historijski materijalizam: revolucionarni sovjetski konstruktivizam (Valdimir Tatlin, Aleskandar Rodčenko, Varvara Stepanova), socijalni realizam i nova objektivnost (Neue Sachlichkeit: John Heartfield, Otto Dix, George Grosz), revolucionarni broj-

domarksistički nadrealizam (André Breton). Zatim, treba spomenuti bazni materijalizam – teorija umjetnosti Georges Bataillea. Materijalistički koncepti otkrivaju se u estetskom eksperimentalnom empirizmu, na primjer u teoriji dizajnerskog oblikovanja u Bauhausu: Josef Albers, László Moholy-Nagy, Marcel Breuer), ali i u tehnokratskom fizikalizmu (kinetička umjetnost, umjetnost mehanizama, mašinska umjetnost), kao i u pragmatičnom materijalizmu (neodada, *fluxus*, *body art*). Revizija historijskog materijalizma ostvarila se u označiteljskom, tekstnom i maostičkom materijalizmu autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel* – prije svega u spisateljskom i teorijskom radu Philippea Sollersa. Različiti eksperimentalni materijalistički pristupi mogu se identificirati u eksperimentalnoj književnosti od prve bečke grupe preko internacionalne vizualne poezije do teorije i prakse autora okupljenih oko časopisa *a* ili ranog slovenskog reizma grupe OHO. Odnosno, suvremeni filozofski spekulativni ili novi materijalizam retrospektivno se primjenjuje na pjesnika Stéphane Mallarméa, dadaista Kurta Schwittersa, konceptualne umjetnike Marcela Broodthaersa i Mangelosa, kao i na suvremene umjetnike koji djeluju u području ekologije i kritičkog antropocena (Robert Smithson, Tomás Saraceno).

Svim, gotovo nasumično, nabrojenim materijalizmima svojstvena je usredotočenost na *medij* bavljena u njegovoj materijalnoj situiranosti, odnosno, usredotočenost na složenost društvenih odnosa između umjetničkih institucija i njihovih materijalnih učinaka u kulturi i društvu prema individualnom ili mikrodruštvenom subjektu umjetničke prakse, ali i recepcije umjetničkog djela, prakse ili svijeta umjetnosti. Avangarda i neoavangarda potvrđuju se na različite historijske i time kulturno različito determinirane načine, kao generički *agenti* uspostavljanjem ili izvođenjem odnosa prema materijalnom svijetu predmeta, relacija predmeta i/ili stvorenja, odnosno procesa i događaja. U *doslovnom materijalizmu* ukazuje se sklonost prema redukciji potencijalnosti fikcionalnog učinka koji stvara umjetničko djelo, isticanjem same-kao-doslovne tu-i-baš-tada ostvarene materijalno predmetne prisutnosti djela koje pokazuje svoj medij, tj. materijalno postojanje. Na primjer, američki je umjetnik Donald Judd upravo strategiju doslovnog djelovanja izložio sljedećim riječima:

Oblik, zapremina, boja, površina su nešto po sebi i ne bi trebali biti skriveni kao dijelovi sasvim drugačije cjeline. Kontekst ne bi trebao mijenjati oblike i materijale. Jedna ili četiri kocke u redu, jedan objekt ili serija, lokalni je poredak, samo aranžman, prost poredak. Jedan takav poredak nema ništa zajedničko sa općim poretkom ili sa općim neredom. Jedno i drugo su činjenice. Serije od četiri ili šest kutija ne mijenjanju pocinčani lim, čelik ili bilo koji drugi materijal od kojeg su napravljene.¹⁹

Zatim!

Historijski materijalizam ili *marksizam* je kao potpora društveno orijentiranim umjetničkim praksama i teorijama upućivao na materijalnu uvjetovanost *medijuma* (materijala) i *medija* (tehnika i tehnologija, vrste ljudskog rada) u modernim industrijskim društvima i kulturama. Bitna razlika ljudskih stvorenja od drugih životinja je naše „svojstvo vrste“²⁰, činjenica da smo svjesni nas samih kao individua samo ako smo svjesni vrste kao cjeline, ali i ako smo svjesni da je to što komuniciramo ili uspostavljamo odnose s drugim *entitetima* ili *agentima* naša sposobnost pojedinca kao pripadnika specifične vrste. U marksizmu je na bitan način podcrtan odnos, koji možemo postaviti kao razliku dviju epistemologija: (1) epistemologiju o singularnoj stvarnoj ljudskoj komunikaciji – primjerima komuniciranja – između individualnih ili kolektivnih ljudskih entiteta/agenata i (2) epistemologiju *općeg znanja* o sposob-

nosti vrste da komunicira i da reflektira moć komunikacije, neku vrstu „općeg intelekta” (*allgemeines Wissen, allgemeinen Verstand*)²¹. Time je ljudsko stvorenje ili ljudsko društvo identificirano kao specifični odnos medijuma i medija u permanentnoj samorefleksiji i mogućnosti kritike svake refleksije.

Tradicionalna filozofska estetika Györgyja Lukácsa, na primjer, centralna je realizam – misli se na prevladavanje književnog građanskog i, zatim, kritičkog realizma socijalističkim realizmom – kao ispunjenje historijske uvjetovanosti koja socijalističkom realizmu daje moć ovladavanja istinitim prikazivanjem odnosa društvenog života i svijesti.²² Društvena je određenost proizlazila iz utjecaja kontradikcija i antagonizama na tematske, formalne ili medijske uvjete i okolnosti umjetničkog djelovanja u stvarnosti. Riječ je o očekivanju da umjetničko djelo odnosom materijalne forme i iniciranog sadržaja, kritičkim potencijalnostima upotrijebljenog medija obeća ili proizvede određeni projektivni sadržaj, narativ ili pripovijest o društvenoj situaciji unutar konfliktnog i kriznog kapitalizma. Među brojnim primjerima može se izdvojiti gledište njemačkog dadaista, dizajnera i fotografa Johna Heartfielda koji je fotografsku kritičku kolažno-montažnu praksu zasnovao kao posljedicu analize političke uporabe fotografije:

Počeo sam raditi fotomontaže za vrijeme Prvog svjetskog rata, kada sam otkrio kako možete izludjeti ljude s fotografijama, stvarno ih izludjeti ... Možete lagati ili izreći istinu stavljajući pogrešni naslov ili pogrešni potpis ispod njih, i to je grubo rečeno ono što je učinjeno.²³

Heartfieldova kolažno-montažna fotografsko-dizajnerska rješenja, najčešće naslovnice časopisa i plakata, nastala su u kontekstu „perceptivne revolucije”²⁴ u ekspanzivnom razvoju i politizaciji novinarstva i filma u antagonističkoj i kriznoj *Weimarer Republik* dvadesetih godina. Generiran je koncept *novog tehničkog pogleda* kao novog pogleda, novog viđenja i, svakako, nove masmedijski generirane i prezentirane fotografije. Tada, to je bila bespoštedna borba među konfrontiranim političkim opcijama za kontrolu slike (fotografija, film, ilustrirani časopisi, dnevne novine), odnosa slike i teksta u sustavu masmedijske komunikacije koja je postala ekonomska i politička industrija izložena permanentnim sukobima između ljevice-komunista, centra (socijaldemokrata, liberala) i desnice (nacista). Građanski rat kolažno-montažnim fotografijama bio je paralelan uličnom nasilju političkih, partijskih, paravojnih i političko-kriminalnih grupa. Mogu se usporediti brojne naslovnice časopisa *AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung)* s kolažno-montažnim rješenjima Heartfielda i naslovnice nacističkog časopisa *IB (Illustrierter Beobachter)* koje su preuzimale njegov *stil* sa suprotnim političkim predznacima. *Historijski materijalizam* upućuje na utjecaje društvene borbe na modalitete izvođenja perceptivnih potencijalnosti u predočavanju, kritici, subverziji ili apologiji političkih pozicija i identiteta. Bitna odrednica historijskog materijalizma je u uvjerenju da je odnos medija (materijala) i medija (tehnike, tehnologije) komunikacije u semantičkom, ali i u afektivnom smislu, određen uzročnošću koja proizlazi iz aktualnih kontradikcija i antagonizama svakog pojedinačnog društva u kojem se odigrava proces stvaranja, pravljenja, proizvodnje i produkcije/postprodukcije, odnosno, čulne i konceptualne distribucije umjetnosti.

Grupa Art&Language²⁵ postavila je teoriju *slikarskog realizma* na kraju konceptualne umjetnosti kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina dvadesetog stoljeća spajajući epistemologiju historijskog materijalizma i analitičke filozofije u traganju za „uzročnom teorijom značenja” u tumačenju „realističkog” slikarstva:

Termin realizam se ovdje ne koristi kako bi ga koristili socijalisti da bi označili podudarnost s (?) Courbetom. Nužno je protumačiti našu uporabu termina, posebno u relaciji s materijalističkim konceptom.

Jedna epistemologija je materijalistička ako i samo ako ispunjava kriterije slične onima koji slijede (može biti da pri ispunjavanju ovih kriterija, naša teorija ne gubi sva prava da bude epistemologija u tradicionalnom smislu, ali ipak):

1. Razlikuje se nezavisna realnost od predmeta znanja. Sada nezavisna realnost znači neovisna o subjektu koji stječe znanje, o procesu stvaranja tog znanja i o samom znanju (gdje je kasnije interpretirano kao značenje propozicija koje su to znanje, značenja rečenica itd. kojima je to znanje priopćivano).
2. Primjerenost (ne kao takva korespondencija) predmetu znanja (odgovaranje?) neka je vrsta konačnog standarda pomoću koga saznajni status misli ili teorije (ili?) može biti izdvojen i ocijenjen.
3. Misli, ideje, znanje nezavisno su realni: tj. ne ovise o mislima o njima.
4. Misli nisu *sui generis*, već su uzrokovane u (društvenoj) aktivnosti ili praksi.

Prva su dva kriterija realistička: sva četiri su materijalistička (u eksperimentalnom i diskurzivnom smislu). Zadovoljava li neka ideologija bliska neznanstvenom neki od ovih kriterija?²⁶

Opisana realistička koncepcija je epistemološka i materijalistička i ima dva nivoa značenja: (I) analitički nivo kojim se utvrđuje pojam *realizma* kao teorije čiji su kriteriji izvanteorijski i neovisni o teoriji (prva i druga tvrdnja), zatim se analoški proširuje na znanje i um koji nisu ovisni o produktivnom potencijalu uma (treća tvrdnja) i na uvažavanje netranscendentnih, a to znači uzročnosti spoznaje, i (II) metafizički nivo kojim se prva, druga, treća i četvrta tvrdnja definiraju kao materijalističke, zato što se izvanjska realnost ne vidi samo kao izvanjska, već i kao materijalna. Materijalistička dimenzija je bitna, s obzirom na to da u *fatalističkom smislu* društvene odnose i praksu vidi kao autonomne od potencijala uma, teorije ili jezika nasuprot strukturalističkom relativizmu koji društvene odnose i praksu vidi kao produkt diskurzivnih moći subjekta i kulturnog uokvirivanja ili kontekstualiziranja subjekta. Kada se opće dogme filozofskog realizma primijene na umjetnost, postaju problematične s obzirom na to da se suočavaju, s jedne strane, zahtjevi realističkih pretpostavki (ili dogmi), a s druge strane, zahtjevi realizma kao stila i načina prikazivanja. Zahtjevi stila i filozofskih pretpostavki ili dogmi ne moraju se podudarati. U tom smislu za Art&Language razmatranje uvjeta realizma nije stvar dešifriranja ili čitanja referencijalnog, tj. realističkog umjetničkog djela, već analize onoga što je učinjeno, kako i zašto je učinjeno baš u određenim društvenim i povijesnim uvjetima proizvodnje slike. Realizam kao metoda analize ili pozadinska teorija analize zahtjeva da se preispitaju neadekvatnosti i slučajnosti, odnosno pogrešne reprezentacije konteksta u kojem se djelo izvodi i razmatra:

Realizam, kako ga mi shvaćamo, zahtjeva da neadekvatnosti i slučajnosti takvih konteksta budu pretpostavljene, ne zato što nema realnog svijeta ili zato što nema empirijskih evidencija, već zato što nemamo razloga da očekujemo konvergenciju bilo kog lingvističkog prikaza ili pikturalne reprezentacije i svijeta. Realizam nije stvar korespondencije ili konvencija korespondencije. U ovome je modernistička teorija uvijek bila u pravu. Realizam je stvar toga kako se, na kojoj osnovi, može razvijati proces kritike i korekcije bilo kog prikazivanja.²⁷

Zatim!

Bazni materijalizam, kako ga je postavio francuski nadrealist, pisac i etnolog Georges Bataille bio je odgovor na binarnu opoziciju materijalizma i idealizma, odnosno, na radikalnu i isključivu materijalističku eliminaciju *spiritualnog*, *ezoteričnog* i/ili *duhovnog* u ime provjerljivosti materijalnih činjenica. Povjesničar umjetnosti Yves-Alain Bois *bazni materijalizam* interpretirao je kao preučeđenje heterologije:

Ali heterologija sama po sebi ima prednost signalizirati odbacivanje: dok materijalizam *mora* „isključiti svaki idealizam” (što je mnogo kompliciraniji posao nego što izgleda), „heterogenost” od početka označava ono što idealizam (ego, kapitalizam, organizirana religija itd.) isključuje. Ali iznad svega, termin „heterologija” nema filozofske pret hodnike s kojima bismo ga mogli pomiješati, dok se *bazni materijalizam* mora mjeriti u odnosu na dugu tradiciju (tj. *bazni materijalizam* se mora boriti protiv onoga što možemo nazvati „visokim” materijalizmom). Sve se dijeli na dva, čak i materijalizam.²⁸

Erotika je, na primjer, samo jedno od imena za djelujući heterološki impuls. To je otvoreno područje kontradikcija koje se ne razrješavaju pobjedom jedne strane: Boga ili ne-Boga, Freuda ili Nietzschea. Bitan argument je da je odsustvo mita također mit. Po Batailleu nema razlike između postuliranja „mrtve materije”, „čiste ideje” ili „Boga” – svi pristupi zasnovani na centriranju ovih koncepata odgovaraju na *sva* pitanja na isti način.²⁹ *Bazni materijalizam* nije dan na način ontološkog identificiranja materije kao onoga što jedino postoji. Riječ je o transgresiji mjesta i trenutka, koja uvodi u rizične, privremene i promjenljive odnose sa svijetom, ali i subjektom unutar pojava svijeta. Koncept transgresije suštinski je povezan s efektima rizika. Materija nije ovladana i zamrznuta zauvijek; materijalne pojave izmiču, s obzirom na to da je riječ o pojavnostima različitih oblika materije, a ne o postojanju materijalnog za sebe, u sebi i po sebi.³⁰ Suprotstavljenost iskustvene fenomenologije filozofskoj ontologiji sadrži u sebi neskrivenu gestu slavljenja iznimnosti direktnog iskustva u njegovoj složenoj pojavnosti višeznačnosti od fiziologije i seksualnosti kao primarnih pojava preko sekundarnih znanja kozmologije, arheologije i etnologije. Sekundarna znanja znanosti izvor su metafora kojima se orijentiraju stvarna proživljena ljudska iskustva u području kulture i izrazima kulture u umjetnostima. Batailleov pristup je prije etnološki nego estetički. Polemička distanca između Bretonova freudistički orijentiranog nadrealizma kao umjetničke, estetske i političke borbe da se nadiđe rascjep između normalnog i patološkog i Batailleova inzistiranja na „perverznom praksama” utemeljenim u *baznom materijalizmu* dovela je do rascjepa među nadrealistima. Breton se oslanjao na pozitivno znanstveno, tj. medicinsko znanje o ljudskoj psihopatologiji. Bataille se kretao transgresivno između medicine i *egzorcizma*. Grubo govoreći, Bataille se oslanjao na transpoziciju Marquis de Sadeovih fascinacija sustavnim pervertiranjem seksualnosti, dok je Breton radio na emancipatorskim transpozicijama Freudova u Marxovo revolucionarno učenje i obratno. Kad Bataille upućuje na kretanje od idealizma k seksualizaciji kao *niskim* transgresivnim činovima – njegove metafore dobivaju sljedeći poetični, ali i perverzno motivirani oblik: „mliječni put, strana šupljina astralne sperme i nebeskog urina”. Na nivou umjetničkih djela – razlike između Bretonovih i Batailleovih koncepcija izgledaju minimalne, premda uvođenjem njihovih interpretativnih gledišta one narastaju do neusporedivosti. Denis Hollier upućuje na to da se razlika između Bretona i Batailla pojačava uspoređivanjem njihovih životnih uloga u odnosu na psihoanalizu: *Bataille se ukazuje kao pacijent a Breton kao psihijatar*.³¹ U Bretonovu razumijevanju nadrealizma bitna je koncepcija umjetničkog medija (riječi, zvukova, linija, boja, oblika) u funkciji

medija, tj. sugestivne – psihoanalitički motivirane – posredovane poruke o radu nesvjesnog i želje. Bretonova pripovijest *Nadja* (1928.) ili film Luisa Buñuela i Salvadora Dalija *Andaluzijski pas* (*Un Chien Andalou*, 1929.) sugeriraju medijske neobične i fragmentirane verbalne ili filmske poruke koje skrivaju svoje „nosioce”, tj. medije ističući u prvi plan atmosferu posredovanja semantiziranog učinka nesvjesnog. Kod Batailla, naprotiv, medij umjetničke komunikacije u funkciji je *baznog materijalizma*, a to znači transgresivnog motiviranja *samog* impulzivnog umjetničkog materijala koji u primarnom iskustvu treba izazvati afektivni učinak pervertiranog vizualnog, taktalnog ili čitalačkog uživanja. Jedan od karakterističnih primjera jest slika Salvadora Dalija *Tužna igra* (*Le Jeu lugubre*, 1929.) koja besformnom figurom, figurom zasnovanom na raspadu anatomske tijela i njegovim prelaskom u beskrajno mnoštvo lebdećih/plutajućih organa, postaje izvor uznemirujućeg – zazorog vizualnog afekta. Sličnim su pristupom djelovali i fotografi iz Batailleva kruga, na primjer Jacques-André Boiffard *Usta* (*Bouche*, 1992.), *Veliki palac* (*Le gros orteil*, 1929.) ili *Ljepljivi papir i muhe* (*Papier collant et mouches*, 1930.), odnosno, Eli Lotar *Klanica La Vile* (*La Villette Abattoir*, 1929.) itd. Njihove fotografije bilježe – istovremeno dokumentiraju i konstruiraju nemoć razuma pred erogenim, opsjednutim, užasno-divnim, ekstatičkim. U nadrealističkoj fotografiji je na dramatičan način prevladana dokumentaristička funkcija fotografskog snimanja u ime potenciranja moći fotografskog medija da pokrene afektivne i zazorne potencijalnosti medija određenog tehničkom napravom (fotoaparatom), kemijski aktivnim materijalima, ulogom svjetlosti i osvjetljenja, ljudskim potencijalima viđenja, vizualnog izbora i prisvajanja te selekcioniranja (kadriranja).

Zaključak

Izvedeni primjeri *primarnog materijalizma*, *aleatornog materijalizma*, *historijskog materijalizma* te *baznog materijalizma* uputili su na relativne odnose medija (materijala) i medija (tehničke, tehnologije) komunikacije, ali i nekomunikacije, zasnovane na prikazivanju te kretanju k izrazu, predmetnom oprisućenju, konstruiranju, prisvajanju, odnosno izazivanju afekta, tj. uspostavljanju interaktivnog odnosa između umjetnika i predmetnog svijeta, umjetnika i drugih ljudi ili *stvorenja* u individualnom i kolektivnom smislu.

nemedij	antimedij	novi medij
medij je hibridni materijal materijal	negacija medijuma/medija gesta/učinak	istraživanje i konstrukcija novog medija
funkcija nije nužno komunikacija - komunikacija - oprisućenje - afekt	funkcija je nužno komunikacija - kritika - subverzija - destrukcija	funkcija je tehnološki potencijalna i fleksibilna - istraživačka - eksperimentalna - komunikacijska i/ili nekomunikacijska
hepening dogadj performans umjetnost ambijentalna umjetnost	dada nadrealizam neodada fluksus	avangarda neoavangarda nove umjetničke prakse suvremena umjetnost

Umjetnik koji radi s *nemedijima* radi s hibridnom *materijom* ili medijem tretiranim kao medijem, tj. materijalom, da bi ostvario materijalno oblikovanu i posredovanu komunikaciju s publikom, oprisuštenje umjetničkog djela u svijetu ili izazvao intenzitet afekta koji nužno ne mora imati specifično značenje, bitan je intenzitet afekta, a ne značenje ili smisao afekta. Dobar primjer rada na intenzitetu afekta jest scena zasijecanja očne jabučice brijačem u filmu Buñuela i Dalija *Andaluzijski pas*. Umjetnik *nemedija* djeluje u uvjetima *primarnog materijalizma*, *aleatornog materijalizma* i *baznog materijalizma*. Zamisao *nemedija* uspostavljena je odstupanjem od definiranog medija tehnike, tehnologije – povezivanjem i suočavanjem hibridnih materijala, predmeta, situacija i događaja. Pri tome su hibridni materijali, predmeti, situacije i događaji tretirani na način medijuma: sredine/okružja, najrazličitijih odnosa predmeta, stvorenja i različitih čulnih i nečulnih pojava u procesu realizacije umjetničke intencije ili koncepta. Karakteristični primjeri *nemedija* su umjetnički radovi *hepeninga* (*happening*), umjetničkog događaja (*event*), umjetnosti performansa (*performance art*) ili ambijentalne umjetnosti (*environmental art*). *Hepening* je intersubjektivni i interaktivni djelomično artikulirani odnos umjetnika i publike u galerijskom ili javnom prostoru. *Hepening* je nastao transpozicijom koncepta akcijskog slikarstva – slikara u akciji u odnosu na površinu po kojoj se slika – u akcijsko ponašanje umjetnika izvan slikarskog medija u odnosu na različite materijale, čulne svjetlosne, zvučne ili taktilne efekte te prisutnu publiku.³² Umjetnički događaj ili samo „događaj” (*event*) jest koncept koji je potencirao flukus-umjetnik George Brecht istražujući sasvim različite modele uvođenjem slučaja u skladateljski postupak (*Candle Piece for Radios*) ili uvođenjem procedura kockarskih igara u pisanje partiture (*Card Piece for Voice*) tijekom 1958. i 1959. godine. Događajem je nazivao promjene situacija u pristupanju i tretiranju različitih predmeta. Izložbu *Toward Events* (Reuben Gallery, 1959.) povezo je s bitnom funkcijom događaja, a to je postizanje višечulnog (*multi-sensory*) i totalnog iskustva.³³ Jedan karakterističan primjer jest *događaj* zasnovan na partituri izveden 1964.:

Solo za
 violinu
 violu
 čelo
 ili
 kontrabas
 * poliranje³⁴

Brechtov koncept događaja u smislu Whiteheadove filozofske teorije „događaja” može se identificirati sljedećim riječima:

Ono što opažamo je specifični karakter mjesta u jednom periodu vremena. To je ono što podrazumijevam pod jednim *događajem*. Opažamo neki specifični karakter jednog događaja. Ali opažajući jedan događaj mi smo također svjesni njegovog značenja kao relatuma u strukturi događaja.³⁵

Umjetnost performansa je kao praksa uvedena još početkom dvadesetog stoljeća u obliku čitanja futurističke poezije Filippa Tommase Marinettija, dadaističke poezije Kurta Schwittersa (*Ur Sonata*, 1932.), ili parateatarskih predstava pariških avangardista: balet *Parada* (1916. – 1918.) ili balet *Relâche* na muziku Erica Satiea, opera *Pobjeda nad Suncem* (Победа над Солнцем) Mihajla Matjušina, Alekseja Kručoniha i Kazimira Maljeviča iz 1913., odnosno, koreografije Oskara Schlemmera u Bauhausu 1922. – 1924. godine. Koncept i termin „umjetnost

performansa” uspostavlja se krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća te se retrospektivno primjenjuje na različite događaje i akcije koje se izvode na sceni, u galerijama, u urbanim prostorima ili prirodi. Ono što *umjetnost performansa* određuje je funkcija, dinamična živa struktura i efekt izvođenja situacije ili događaja; kao i uloga umjetnika koji nije samo nositelj koncepta događaja ili *plana* izvođenja, već je i sam akter-izvođač. Jedna od bitnih odrednica *umjetnosti performansa* je bihevioralnost umjetnika. Umjesto stvaranja ili proizvođenja predmeta u praksi umjetnika, praksa se preobražava u izvođenje ponašanja kao singularnog, neponovljivog, događaja. Riječ je o zamjeni *umjetničkog medija* dovedenog do proizvedenog predmeta (slike, skulpture, grafike, instalacije) događajem izvođenja ponašanja u primarnom nenarativnom smislu (rani *body art*) ili složenom narativnom smislu (postmoderni performans). Paralelno s umjetnosti performansa nastajala je i ambijentalna umjetnost: od *Prouna prostora* Ela Lissitzkya do Schwittersova *Merchauma* i, zatim, *land arta* Roberta Smithsona, svjetlosnih prostorija Jamesa Turrella, kinetičkih lumino-ambijenata grupe *Zero* i *Grav*, Aleksandra Srneca ili Kolomana Novaka, zatim rada s urbanim ruševinama Gordona Matta-Clarka, do ambijentalnih realizacija između umjetnosti i arhitekture, na primjer, Diller Scofidio konstruirali su „zgradu” od vodene pare *Zgrada izmaglica* (*Blur Building*, 2002.) na Swis Expo. Ono što je odlika ambijentalne umjetnosti jest težnja za artikulacijom prostorne cjeline – totaliteta u zatvorenom postojećem, novom konstruiranom ili prirodnom prostoru. Hibridni materijali, predmeti, prostorni segmenti ili prostorne cjeline artikuliraju se i reartikuliraju u postizanju cjeline koja treba djelovati na individualna ili kolektivna čulna ili višечulna iskustva. Može se grubo reći da je umjetnost performansa nemedijsko potenciranje *politike vremena* u događaju bihevioralnog izvođenja, a da je *ambijentalna umjetnost* nemedijsko potenciranje *politike prostora* u artikulaciji prostornih segmenata ili cjelina. Međutim, politike vremena i politike prostora suštinski su povezane jedna s drugom, tj. politika vremena odigrava se u prostoru, a politika prostora ima svoju vremenitost trajanja kao predmetnog svijeta ili vremenitost izvođenja iskustvenog događaja „percepcije”.

Zamisao „antimedija” bliska je zamisli *antiumjetnosti*. Umjetnik koji radi s *antiumjedima* nije zainteresiran za razvoj konceptata i pojavnosti medijuma i medija u izvođenju i posredovanju poruka/informacija, nju/njega zanima provokacija tradicionalnih ili aktualnih funkcija i smisla medija te njihova čulna ili konceptualna kritika, materijalna subverzija medijuma ili medija te veoma često destrukcija medijskih modaliteta, mašina, komunikacijskih naprava ili uređaja. Duchampovi *ready madei* su, upotrebom svakodnevnih predmeta iz masovne proizvodnje – kotač bicikla, pi-soar, lopata, sušilica za flaše – učinili trivijalnom zanatsku specifičnost i vještinu visokog modernističkog, prije svega, kubističkog unikatnog slikarstva i skulpture. Pozornost je *ready madeom* prebačena s izrade predmeta i njegova izgleda na koncept uporabe predmeta u različitim kontekstima. Riječ je o obratu od djela s referentnom porukom u djelo koje indeksira umjetnikov koncept: *ideju* o uporabi predmeta. Kolaž/tekst Francisa Picabie *Kakodilično oko* (*L’Oeil cacodylate*, 1921.) subvertira dvostruko (1) estetski idealitet kubističkog kolaža i (2) funkcije grafičkog dizajna u ilustriranim žurnalima masovne kulture tog vremena. Karakterističan, programski primjer „antiumedijske” prakse je performans koji je izveo Jean-Jacques Lebel s oko 150 ljudi u publici, *Ceremonija sahrane anti-procesa* (ili *Cérémonie Funèbre*) u Veneciji u 18 sati 14. lipnja 1960. godine. Izveden je događaj sahranjivanja tijela – zamotana skulptura Jeana Tinguelyja – koje je nošeno od Palazzo *Contarini* do Velikog kanala gdje je tijelo bačeno u vodu na način kako se sahranjuju mornari. Nešto što nije medijska situacija – ceremonija sahrane – preobraženo je u umjetnički događaj, tj. u prezentaciju umjetničkog antiprocasa.

Umjetnik koji radi s *novim medijima* je *generički djelatnik*³⁶ s obzirom na to da pokušava i uspijeva nadići zadanosti predmetnog svijeta uvedenog u umjetnost prije svega predstavljanjem ili prikazivanjem prirode od koje se istovremeno odvaja i koju prisvaja postavljajući se u ljudskom umjetno-tehnološkom *svijetu* izvan dosega prirode, ili intervenirajući u prirodi, izlazeći iz društva i prodirući u *nju* svojim tehničkim sredstvima. Takav umjetnik djeluje u društvenim, kulturnim ili umjetničkim uvjetima i okolnostima tehničkog/tehnološkog istraživanja i eksperimenta kojim se granica „ostvarene tehnike/tehnologije” otvara (*prošireni mediji*) ili dovodi do novih modaliteta tehnološke morfologije proizvodnih i komunikacijskih naprava (*novi mediji, noviji od novih medija*).

BILJEŠKE

- ¹ SASCHA BRU, The Futures of Theory, u: *The European Avant-Gardes, 1905-1935. A Portable Guide*, Edinburgh, 2018., 215–218.
- ² ALEKSANDAR FLAKER, Optimalna projekcija, u: *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*, 1984., 68–69.
- ³ MICHEL FOUCAULT, Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias, u: *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, (ur. Neil Leach), London, 1997., 354.
- ⁴ PETER OSBORNE, Modernity: A Different Time, u: *The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde*, London, 1995., 13–14.
- ⁵ Usporediti s HAL FOSTER, Što je neo u neoavangardi?, *Tvrđa*, 1-2 (2019.), 23.
- ⁶ ALEKSEI GAN, Konstruktivizam, u: *Russian Art of the Avant Garde. Theory and Criticism*, (ur. Bowl), London, 1988., 221.

- ⁷ Navod riječi Roberta Rauschenberga u tekstu JOHN CAGE, On Robert Rauschenberg, artist, and his work, u: *Silence*, Hanover NH, 1973., 105.
- ⁸ WALTER DE MARIA, u: *Minimal Art: A Critical Anthology*, (ur. Gregory Battcock), Berkeley, 1995., v.
- ⁹ JOHN CAGE, Experimental Music i Experimental Music: Doctrine, u: *Silence*, Hanover NH, 1973., 7–13, 13–17.
- ¹⁰ JOHN CAGE, Forerunners of Modern Music, u: *Silence*, Hanover NH, 1973., 62.
- ¹¹ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, Belo ili tišina - strukturalno otvaranje dela, u: *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, 2006., 429–440.

- ¹² CRAIG DWORKIN, *The Logic of Substrate*, u: *No Media*, Cambridge MA, 2013., 27–28.
- ¹³ ROLAN BART, Pismo i ćutanje, u: *Književnost Mitologija Semiologija*, Beograd, 1979., 47.
- ¹⁴ DŽON KEJDŽ, 45' za govornika, *Treći program Radio Beograda*, 56 (1983.), 251.
- ¹⁵ YVONNE RAINER, *III Parts of Some Sextets*, u: *Work 1961-73*, Halifax, 1974., 51.
- ¹⁶ Usporediti s OXANA TIMOFFEEVA, *Imagine There's No Void*, *Filozofski Vestnik*, XXXIV 2 (2013.), 169.
- ¹⁷ Usporediti s LOUIS ALTHUSSER, *The Underground of Current of the Materialism of the Encounter*, u: *Philosophy of the Encounter. Later Writings, 1978-87*, London, 2006., 195–196.
- ¹⁸ LOUIS ALTHUSSER (bilj. 17), *Marxist philosophy or aleatory materialism?*, 256–263.
- ¹⁹ DONALD JUDD, *Statement*, u: *Complete Writings 1959-1975 \ Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the Editor Reports Statements Complaints*, Halifax, 1975., 196.
- ²⁰ ANDREW CUTROFELLO, *Marx's prophecy of a proletarian revolution*, u: *Continental Philosophy. A contemporary introduction*, New York, 2005., 226.
- ²¹ ANTONIO NEGRI – ANNE DUFOURMANTELLE, *A as in Arms*, u: *Negri on Negri*, New York, 2004., 27.
- ²² ĐERD LUKAČ, *Kritički realizam u socijalističkom društvu*, u: *Današnji značaj kritičkog realizma*, Beograd, 1959., 119.
- ²³ Vidjeti riječi Johna Haertfielda navedene u SABINE T. KRIEBEL, *Revolutionary Beauty. The Radical Photomontages of John Heartfield*, Berkeley, 2014., 65.
- ²⁴ SABINE T. KRIEBEL (bilj. 24), *Photomontage in the Age of Technological Reproducibility*, 71.
- ²⁵ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Teorije realizma*, u: *Konceptualna umetnost*, Beograd, 2012., 485–497.
- ²⁶ ART&LANGUAGE, *The Ratification of Abstract Art*, u: *Art&Language*, Endhoven, 1980., 248–249.
- ²⁷ CHARLES HARRISON – FRED ORTON, *Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge*, u: *Modernism * Criticism * Realism / Alternative Context for Art*, London, 1984., xix.
- ²⁸ YVES-ALAIN BOIS, *Base Materialism*, u: *Formless. A User's Guide* (ur. Yves-Alain Bois, Rosalind E. Krauss), New York, 1997., 53.
- ²⁹ GEORGES BATAILLE, *Materialism*, u: *Encyclopaedia*, London, 1995., 58.
- ³⁰ GEORGES BATAILLE, *Le Bas matérialisme et la gnose*, u: *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, (ur. Dawn Ades, Simon Baker), London, 2006., 89.
- ³¹ DENIS HOLLIER, *The Pineal Eye*, u: *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, Cambridge MA, 1995., 108.
- ³² ALLAN KAPROW, *a statement*, u: *Happenings. An Illustrated Anthology*, (ur. Michael Kirby), New York, 1966., 44–52.
- ³³ GEORGE BRECHT, *The Origin of Events*, u: *George Brecht EVENTS. Eine Heterospektive * A Heterospective*, (ur. Julia Robinson, Alfred M. Fischer), Kolen, 2006., 236.
- ³⁴ GEORGE BRECHT (bilj. 33), 132–133.
- ³⁵ ALFRED NORTH WHITEHEAD, *Time*, u: *The Concept of Nature. The Tarnier Lectures Delivered in Trinity College November 1919.*, Cambridge UK, 1964., 35.
- ³⁶ Preuzeto i „izobličeno” u odnosu na izvornik: JEAN HYPOLITE, *Otuđenje i opredmećenje: u povodu Lukácseve knjige o Mladom Hegelu*, Zagreb, 1977., 78–80.