

Katarina Rukavina

Sveučilište u Rijeci, Akademija primijenjenih umjetnosti, Slavka Krautzeka 83, HR-51000 Rijeka
katarina.rukavina@uniri.hr

Strategije gledanja

Prilog o političkim elementima postmoderne umjetnosti

Sažetak

Rad istražuje model društvenosti, interakcije i participacije kao političke elemente postmoderne umjetnosti. Postmoderno stanje nastupa nakon propasti glavne ideje modernizma, što se temelji na vjeri u napredak i emancipaciju čovječanstva odnosno nakon kraha velikih spekulativnih pripovijesti poput idealizma, scijentizma, marksizma ili utopije o promjeni svijeta pomoću umjetnosti. Otuda se kao opće mjesto nadaje teza da umjetnost nema više onu ulogu kakva joj se pripisivala od XIX. stoljeća nadalje, kao što je politička borba, kritika društva ili socijalni angažman, odnosno da više nema funkciju kritike, onoga što upozorava i što se avangardno suprotstavlja svemu postojećem. Nasuprot takvom stavu, rad nastoji podastrijeti kritički i politički potencijal postmoderne umjetnosti, pri čemu se usmjerava na umjetničku praksu nakon 1990-ih te njezino isticanje relacija, susreta i interakcije s publikom. Riječ je o aproprijaciji avangardnih strategija, ali s povijesnim odmakom i drukčijim kontekstom.

Ključne riječi

avangarda, interaktivna umjetnost, participativna umjetnost, modernizam, postmodernizam, publika

Uvod

Britanski arhitekt Charles Jencks objavio je 1977. godine knjigu pod nazivom *Jezik postmoderne arhitekture (The Language of Postmodern Architecture)*, u kojoj je upotrijebio termin *postmodernizam*. Ova se knjiga često navodi kao početna točka rasprave o postmodernizmu, koja je istodobno počela u Europi i Sjedinjenim Američkim Državama, da bi se kasnije proširila svijetom. Najutjecajnije djelo spomenute rasprave najvjerojatnije je bila Lyotardova knjiga *Postmoderno stanje* (1979.), a najutjecajniji esej F. Jamesonov »Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma« (1984.), najprije objavljen u *The New Left Review* te 1991. u istoimenoj knjizi. Termin je prihvaćen u humanističkim i društvenim znanostima,¹ a na polju vizualnih umjetnosti objedinio je različita gledišta o promjeni senzibiliteta u umjetnosti i kulturi 1970-ih, na koja su ukazivali pojmovi kao što su *transavangarda*, *retroavangarda*, *nova slika*, *novi divlji*, *dekonstrukcija* i sl. Tim je pojmovima bilo zajedničko vraćanje figuraciji, simboli, miješanje kodova, regionalizam, nomadizam, eklektizam, tradicionalizam te estetizirana i potrošačka priroda koja je odmicala od standardnih formi i normi modernizma XX. stoljeća.

1

Aleš Erjavec, »Adorno sa Hajdegerom: Od modernizma do postmodernizma«, u: Aleš Erjavec, *Ljubav na posljednji pogled: avangarda,*

estetika i kraj umjetnosti, Orion Art, Beograd 2013., str. 9–20, ovdje str. 9.

Pitanje postmodernizma nadišlo je, međutim, svoje stilsko određenje koje se odnosilo na polje umjetnosti te je poprimilo šire filozofske dimenzije unutar kojih se razmatralo kao *stanje*. Ono nastupa nakon propasti glavne ideje modernizma temeljene na vjeri u napredak i emancipaciji čovječanstva, odnosno nakon kraha velikih spekulativnih pripovijesti poput idealizma, sciјentizma, marksizma ili utopije o promjeni svijeta pomoću umjetnosti. Otuda se kao opće mjesto nadaje teza da postmoderna umjetnost² nema više ulogu kakva joj se pripisivala od XIX. stoljeća nadalje, kao što je politička borba, kritika društva ili socijalni angažman, odnosno da više nema funkciju kritike, onoga što upozorava i što se avangardno suprotstavlja svemu postojećem. Nasuprot takvom stavu, u ovom se radu nastoji podastrijeti kritički i politički potencijal postmoderne umjetnosti, pri čemu se fokusira na umjetnost koja nastaje 1990-ih. Tada dominira model društvenosti, participacije i interakcije u umjetničkoj praksi koja se sve manje manifestira u materijalno-likovnom, a sve više u konceptualnom, kontekstualnom, aktivističkom ili virtualnom obliku te tako predstavlja performativno-konceptualni obrat unutar suvremene umjetnosti koji ruši granice između života i umjetnosti, čime nas je nadahnjivala međuratna avangarda. Bez obzira na to što se avangardna estetička revolucija odavno smatra završenom »kako u totalitarnim pokušajima pretvaranja zajednice u umjetničko djelo, tako i u svakodnevnom estetiziranom životu liberalnog društva i njegove komercijalizirane zabave«,³ cilj je rada ukazati na neke njezine umjetničke tehnike i strategije (dadaizma, futurizma i konstruktivizma) koje se retrospektivno odražavaju u novim estetičkim iskustvima, spoznajnim mogućnostima i političkim intervencijama suvremene umjetnosti.

Budući da je modernizam, kao ono s čime se postmodernizam razračunava, upisan u riječ kojom se opisuje distanca od modernizma,⁴ čini se da je i sama priroda postmoderne umjetnosti relacijska. S tim u svezi, rad bi trebao pokazati da njezin skriveni kritički i politički potencijal leži u specifičnoj poziciji i relaciji prema publici koje inaugurira povijesna avangarda, ali čije razumijevanje tek s postmodernom postaje samosvjesno.⁵

»Posthistorijsko« sada

Iskustvo suvremene kulture očituje se ponajprije u probojnosti i razgranatosti sustava i mreža komunikacije, novih medija i »informatičkih revolucija« kao posljedice snažnog razvoja znanosti i tehnologije. Budući da je naše shvaćanje realnosti bitno posredovano medijima, pojam realnosti u suvremenom svijetu poprima jedno oslabljeno značenje u kojem više ne postoji čvrsta razgraničenost između zbilje i fikcije, između stvarnosti i slike. Jean Baudrillard tako govori o potpunom zamjenjivanju stvarnog njegovim znakovima,⁶ Guy Debord naše društvo vidi kao društvo spektakla, a Frederic Jameson kao poziciju koja ne predstavlja mnogo više od jednog stupnja pravog modernizma, što će reći da je

»... čitava ta globalna, a ipak američka postmoderna kultura, unutarnji i nadgradbeni izraz cijelog novog vala američke vojne i ekonomijske dominacije širom svijeta: u tom smislu, kao i kroz klasnu povijest, poledinu kulture tvore krv, tortura, smrt i strava.«⁷

Gianni Vattimo razlučuje duh postmodernizma od modernističkog duha, u raspršivanju pojma povijesti kao napretka.⁸ Pozivanjem na Nietzschea i Heideggera, Vattimo filozofira na liniji razaranja ontologije u kojoj je bitak predstavljen kao statična trajna prisutnost. Posthistorijski karakter postmoderne očituje se u novom iskustvu življenja u suvremenoj civilizaciji, gdje nas sred-

stva komunikacije i novi mediji uključuju u jednu simultanost, sinkronicitet u poimanju, što predstavlja vremensku svijest koja isključuje linearni tijek povijesnosti. Ova nova svijest ne znači još jednu novinu u smislu stalnog napredovanja, već različito, *oslabljeno* poimanje bitka kao oscilirajuće strukture stalno novog i nikad predvidljivog *događaja*. Bitak je shvaćen kao mogućnost i nova šansa, a postmoderno iskustvo istine napušta strogost isključivo znanstvene, epistemološki predestinirane spoznaje. Istina se više ne doživljava kao objekt koji se usvaja i prenosi, nego kao »horizont i podloga u čijim se okvirima oprezno krećemo«. Time se dezavuiraju subjekt i oblik sagledavanja stvarnosti u klasično spoznajnom postavu subjekt – objekt koji predstavlja tek jedan vid mišljenja, gdje se zanemaruje bitak u korist predmetnosti. Subjekt se raspršuje u smislu jednog mišljenja bitka koje ga više ne uzima kao stabilno i čvrsto uporište za oblikovanje svjetonazora, što upućuje na decentriranost i sveopću dezorijentiranost postmodernog svijeta.

Ovaj opći epistemološki proces promjene paradigme manifestira se kao izraz razlaganja jedinstva i cjeline znanja u kasnom modernizmu, odnosno kao odraz propitivanja, raspadanja i preobrazbe epohe modernizma, što potpuno prati razvoj umjetničke prakse unutar kompleksa »posthistorije« kasnog industrijskog društva. Odustajući od »univerzalnog pogleda« prijelazom na mnoštvo konkretnih paradigmi i rušenjem ikakvih stabilnih značenjskih i medijskih okvira prezentacije djela, eklekticismom stilova u umjetnosti te pluralizam umjetničkih izraza i postupaka odražavaju poliperspektivnost kao opću formulaciju postmoderne u kojoj se subverzira i relativizira pojam realnosti. Usprkos tome ili možda baš zato, nakon *umjetnosti kao teksta* 1970-ih i *umjetnosti kao simulacruma* 1980-ih, teoriju i praksu recentne umjetnosti odlikuje svojevrsni povratak realnom: ona se vraća materijalnosti tijela i realnosti socijalnog prostora. Tako se od 1990-ih sve više javlja struja u suvremenoj umjetnosti koja se odigrava prema načelima interaktivnosti, susreta i odnosa te, orijentirana k istraživanju relacija, nužno ne prikazuje rezultate rada, već sama po sebi predstavlja rad koji je u tijeku ili tek predstoji, dakle, »otvoreno djelo«.

Iako su aktivnu ulogu publike ili gledateljstva u stvaranju značenja umjetničkog djela isticali već Umberto Eco (otuda i pojam otvorenog djela) i Roland

2

Iako se danas pojmovi postmoderne i suvremene umjetnosti često razdvajaju te se spominju novi termini poput moderne nakon postmoderne, postpostmoderne ili altermoderne (Bourriaud), rad te razlike namjerno zanemaruje oslanjajući se na šire kulturološko i filozofijsko značenje pojma *postmoderno*.

3

Jacques Rancière, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes«, u: Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Continuum, London – New York 2010., str. 115–133, ovdje str. 115.

4

Andreas Huyssen, »Zemljovid postmodernog«, u: Linda J. Nicholson (ur.), *Postmodernizam/Feminizam*, prev. Lidija Zafirović, Liberta: Centar za ženske studije, Zagreb 1999., str. 206–242, ovdje str. 207.

5

Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge – London 1996., str. 9.

6

Usp. Jean Baudrillard, *Simulakrumi i simulacija*, prev. Zlatko Wurzburg, Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta, Karlovac 2001.

7

Usp. Frederic Jameson, »Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma«, prev. Srđan Dvornik, u: Gvozden Flego (ur.), *Postmoderna: Nova epoha ili zabluda?*, Naprijed, Zagreb 1988., str. 187–232.

8

Usp. Gianni Vattimo, *Kraj moderne*, prev. Mario Kopic, Matica hrvatska, Zagreb 2000.

Barthes (kroz sintagmu *smrt autora*), francuski teoretičar i jedan od pionira u formuliranju suvremene estetike Nicolas Bourriaud otvorenim djelom naziva samo noviju umjetničku praksu (od 1990-ih godina). Naime, upravo djela novije umjetnosti, koju Bourriaud naziva »relacijskom«, tematiziraju otvorenost i jedino postoje kao otvorena i nedovršena jer je gledatelj uključen u proces njihove konstrukcije putem njihove upotrebe. Dok je umjetnost 1960-ih i 1970-ih godina težila proširivanju granica i istraživanju odnosa koji vladaju unutar umjetnosti, novija umjetnost, smatra Bourriaud, istražuje relacije izvan umjetnosti, u okviru kulture eklekticizma.

Umjetničke orijentacije prema modelu društvenosti ili socijalnom kontekstu

Zajedničko obilježje različitih umjetničkih orijentacija prema modelu društvenosti ili socijalnom kontekstu jest odbacivanje tradicionalnog odnosa među umjetničkim djelom, umjetnikom i publikom. Umjetnik nije individualni proizvođač odvojenog objekta, nego prije suradnik i proizvođač *situacija*. Umjetničko djelo kao konačan, materijalan, potrošački produkt transformira se u nestabilan, dinamički i često dugotrajan projekt s nejasnim početkom i nejasnim krajem. Dok se recipijent tradicionalno shvaća kao promatrač ili gledatelj, ovdje se repositionira u ulogu koproducenta ili participanta. Naznačene promjene imaju za cilj izvršiti pritisak na konvencionalne oblike umjetničke produkcije i kapitalističko svodenje umjetnosti na robu. Neke od posljedica tih promjena jesu prijepori oko kvalitete i jednakosti (*quality and equality*), pojedinačnog i kolektivnog autorstva te umjetnosti i politike.⁹ S tim u svezi, preokupacija umjetnika participativnošću i interaktivnošću u javnom prostoru oblikovala je nove funkcije, poetike i *tehlike* umjetnosti, ali također i drugačije pristupe u njezinom izlaganju, razumijevanju i poučavanju te je osporila stare hegemonijske diskurse, uključujući i diskurs akademske discipline povijesti umjetnosti i umjetničke kritike:

»Stoga se i postavlja pitanje u suvremenoj teoriji umjetnosti tko ili što ima ontologijski primat: umjetnik, djelo ili promatrač. S problematiziranjem i nestajanjem novovjekovnog sklopa odnosa subjekt – objekt, sama se umjetnost našla u napetom odnosu između umjetnikâ koji su subjekti/akteri i interaktivnih sudionika kao privremene zajednice promatrača, u otvorenosti situacije i konteksta koji su unaprijed zadani.«¹⁰

Interaktivnost, relacija i participacija predstavljaju pojmove koji bi mogli označavati svaki oblik umjetničke prakse jer svaki oblik umjetničke prakse intencionalno rezultira artefaktima koji se postavljaju ili izvode u nekom institucionaliziranom javnom prostoru da bi bili »konzumirani«, odnosno da bi komunicirali s promatračem ili publikom. Naime, nastajanje umjetničkih radova uvijek obuhvaća privatnu sferu umjetnikova iskustva i intuicije iz kojih proizlaze i javna sfera kolektivnog doživljaja u koju ulaze i u kojoj se percipiraju kao umjetnički radovi. Prema tome, svako umjetničko djelo samo po sebi implicira interakciju i relaciju: između subjekta (umjetnika/ice) i objekta (umjetničkog djela), između objekta (umjetničko djelo) i drugog subjekta (publika) i obrnuto.¹¹ Ipak, ono što se ovdje misli pod relacijskom, participativnom ili interaktivnom umjetnošću odnosi se na različite oblike suvremene umjetničke prakse koji se razlikuju od svake druge umjetničke prakse po tome što naglašavaju i tematiziraju upravo te i takve odnose. Također, pozivaju se na socijalnu dimenziju svojih artefakata. Oni uključuju stvaranje interaktivnih umjetničkih instalacija ili performansa u javnom prostoru koji

obično propituju relevantne društvene, gospodarske i političke teme vezane uz užu ili širu društvenu zajednicu. Relacija, interakcija i participacija publike pri tom *formiraju* radove te predstavljaju pojmovne odrednice i kreativne strategije koje uvijek i nužno uključuju javni (urbani ili virtualni) prostor.

Model društvenosti, interakcije i participacije uspostavlja se, dakle, kao osnovni element forme djela: umjetnik Jens Haaning u radu *Turkish Jokes* pušta preko razglasa viceve na turskom na jednom kopenhaskom trgu proizvođači mikrozajednicu imigranata povezanih kolektivnim smijehom koja kroz umjetničko djelo obrće njihovu situaciju egzilanata, umjetnica Julia Scher u radu *Security by Julia* izlaže naprave za praćenje i nadzor posjetitelja te je osnovni materijal i tema rada samo kretanje ljudi i mogućnost njegovog usmjeravanja, umjetnica Christine Hill zapošljava se kao prodavačica u supermarketu i tjedan dana drži satove tjelovježbi u galerijskom prostoru, umjetnik Rirkrit Tiravanija stvara instalacije koje često uzimaju formu pozornice ili prostorije za zajedničke objede, kuhanje, čitanje ili slušanje glazbe i sl.¹²

Interaktivna (*responsible*) i participativna umjetnost može biti strukturirana kao niz radnji, činova, događanja integriranih i/ili neintegriranih s odabranim i/ili konstruiranim javnim ambijentima, predmetima, raznovrsnim medijima i sredstvima kojima se realizira, ovisno o intencionalnoj svrsi ili namjernoj zamisli. Također se može odrediti kao četverodimenzionalna multimedijska, interdisciplinarna umjetnička praksa i čin, jedno od novih područja proširenog pojma i proširenih medija vizualnih umjetnosti (poput performansa, instalacije, fotografije, filma/videoa, računala, teksta ili svega zajedno i sl.) ili jedno od ekstenzija tradicionalnih likovnih medija (crtež, slika, skulptura, grafika). Uobličuje se unutar idejnog, ideološkog, tehničko/tehnološkog, protagonističkog i teleološkog okvira, prema preferencijama dotične tendencije ili individualnog umjetničkog istraživanja. Njezine korijene i elemente pratimo od futurističkih, dadaističkih, konstruktivističkih i nadrealističkih performansa povijesne avangarde, ali također preko psihografskih iskustava situacionista, antropometrije Yvesa Kleina, *happeninga* Allana Kaprowa, Beuysove društvene skulpture, performansa i koncerata Fluxusa, izlaganja agresiji publike kao najavi *body arta* kod Marine Abramović i Ulaya do narativno-glazbeno-vizualnih performansa Laurie Anderson 1980-ih.

U nastavku će se pobliže razmotriti tri ključna pokreta povijesne avangarde koji su anticipirali i prvi prakticirali drukčiji odnos spram publike. Prema teoretičarki umjetnosti Claire Bishop, svaki od ovih pokreta pokazuje različite ideje prema participativnosti publike i načinu recepcije umjetničkog rada te relacije s političkim kontekstom.¹³ Prvi je talijanski futurizam koji raskida s

9

Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London – New York 2012., str. 2.

10

Sonja Briski Uzelac, *Lokacija vizualnosti. K prostornoj epistemologiji i topologiji vizualnosti*, ArTresor, Zagreb 2017., str. 99.

11

Ovdje valja napomenuti da neke okolnosti umjetničke prakse iz prošlosti (mnogi predmeti smatrani svetim simbolima često nisu bili namijenjeni javnom prostoru), kao i neki

oblici suvremene umjetnosti, nisu koncipirani s namjerom pokazivanja i komunikacije s publikom.

12

Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika – Postprodukcija. Kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, prev. Nataša Medved, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2013., str. 12.

13

C. Bishop, *Artificial Hells*, str. 41.

konvencionalnim načinima gledanja, inaugurira performans kao umjetnički medij, poziva široke mase na konzumiranje umjetnosti, služi se provokativnim radnjama i gestama na pozornici i na ulici, dok je s politikom prožet gotovo u potpunosti. Drugi je ruska postrevolucionarna avangarda – najprije definirana kao futurizam, zatim konstruktivizam te nakon 1921. produktivizam – dva različita modela performansa podržana i implementirana od strane države. To su bili Proletkult teatar i masovni spektakl te ideje koje reprezentiraju: kolektivizam, specifični načini ekspresije radničke klase te (in)kompatibilnost s problemom kvalitete. Treći je pokret pariška dada koja je pod Bretonovim utjecajem promijenila odnos prema publici udaljavši se od bučnih cabareta prema participativnijim događanjima u javnoj sferi. Tri navedena primjera pokazuju tri modela participativne prakse u odnosu na tri ideološke pozicije: fašizam u Italiji, boljševizam u Rusiji i poslijeratni nacionalizam u Francuskoj.¹⁴ Bez obzira na političke kontekste u kojima djeluju, tri navedena primjera predstavljaju pretpovijest relacijskih i participativnih praksi suvremene i recentne umjetnosti zbog potpuno novog odnosa s publikom koji napušta pasivnu novovjekovnu subjekt – objekt poziciju te zahtijeva reakciju i angažman.

Strategije gledanja: futurizam, konstruktivizam i pariška dada

Iako performans označava oblik konceptualne umjetnosti koji nastaje tijekom 1960-ih godina povezivanjem *body arta*, *happeninga* i određenih oblika kazališta, Bishop tvrdi da njegovi korijeni potječu iz futurizma.¹⁵ Futurizam je, za razliku od tradicionalnog teatra, prakticirao kratke akcije kroz različite medije, što je obuhvaćalo recitacije političkih govora i umjetničkih manifesta, glazbene kompozicije, poeziju i slikarstvo. Futuristički su se performansi nazivali *serate* (talijanski naziv za večernje zabave), a nudile su alternativni prostor izlaganja: umjetnici su bili izloženi direktnoj konfrontaciji s publikom bez uobičajene medijacije poput izložbi ili knjiga. Upravo stoga, *serata* jest novi oblik izlaganja ili prikaza koji pokazuje inovativnost futurističkog odnosa prema gledateljstvu. Do tada je moderna umjetnost uglavnom poznavala izložbe dvodimenzionalnih i trodimenzionalnih radova u interijerima: salonima, komercijalnim galerijama i *biennalu* (novoj formi izložbe od 1895.). Ono što je umjetnost pokazivala u vanjskom prostoru obično su bile skulpture u formi monumentalnih spomenika ili u službi arhitektonske dekoracije, a u oba slučaja afirmativne prema službenoj kulturi. Nasuprot tome, futurističke su se aktivnosti temeljile na performansu koji se izvodio u kazalištu, ali jednako tako i na ulicama ili putujućim turama po Italiji, a njihov sastavni dio bio je napad na javno mnijenje, na svijest publike. Događajima su prethodili manifesti i akcije dijeljenja letaka koji su izazivali pažnju i znatiželju publike. Nakon performansa, pisali su i slali priopćenja za javnost nacionalnim i stranim novinama.

Štoviše, svjestan potrebe da se dopre do što šire publike ne bi li se realizirali kulturni i politički ciljevi rušenja vladajuće buržoazije i promoviranja patriotskog, industrijaliziranog nacionalizma, Marinetti poseže za populističkim strategijama komunikacije smatrajući da članci, pjesme i polemike nisu više dovoljne. Tako je i prvi futuristički manifest u cijelosti tiskan na prvoj stranici novina *Le Figaro* (20. veljače 1909.), kao i u nekoliko drugih nacionalnih novina. Manifest je slavio mase kao aspekt modernosti koji ide ruku pod ruku s

razvojem tehnologije i ratovanja. Isto tako, futuristički performans promovirao je više dinamično, aktivno gledateljstvo, nego konvencionalni teatar, koji podrazumijeva uglavnom pasivnost publike. U skladu s tim, futurističkim *seratama* nije bio uzor teatar utemeljen na tradicionalnim pravilima poput zapleta, karaktera, osvjetljenja, kostima i sl., proizveden od i za srednju klasu, već prije teatar za niže klase koji uključuje nesekvencijalne pojave spektakla, gimnastike, komedije, pjevanja i cirkusa, što na stanovit način potvrđuje futurističku odanost popularnoj kulturi. Štoviše, tvrdi Bishop, futurističke *serate* imaju vlastite gledateljske konvencije težeći k tome da se publika postavi u centar iskustva, što je već bio slučaj u futurističkom slikarstvu: koristeći tehnike poput simultanosti pokreta i linija sila, gledatelj bi trebao biti smješten u centar slike. On ne smije biti prezentiran na slici, već participirati u akciji.¹⁶

Kao forma popularne zabave za niže klase, ovakve vrste kazališta pružale su velike mogućnosti za improvizaciju i provokaciju obiju strana. Tako su na futurističkim turama po Italiji izvedbe postajale potpuno antagonističke, s izvoditeljima i publikom koji su izravno napadali jedni druge, što je često kulminiralo pobunom. Neke od sugeriranih tehnika za provociranje konflikta bile su prolijevanje ljepila po sjedalima da gledatelj ili gledateljica ostanu zalijepljeni i tako izazovu sveopći smijeh, prodavanje iste karte desecima ljudi što bi rezultiralo gužvom, svađama i nesuglasticama, nuđenje slobodnih ulaznica, štipanje žena, posipanje sjedala prahom što izaziva svrab i kihanje i sl. Koliko god se ove radnje čine infantilne, one su bezazlene u usporedbi s uvredama dobačenim natrag od publike k izvođačima, uključujući i jednu od 12. prosinca 1913. u teatru Verdi u Firenci, kada je član publike dao Marinettiju pištolj i pozvao ga na samoubojstvo na pozornici.¹⁷

Provokacija ogrnuta kazališnom formom nije bila jedino sredstvo koje su futuristi koristili da bi prodrimali mišljenje publike. Uz nju su postojale druge javne aktivnosti, poput sastanaka, pobuna, govora, poetskih takmičenja, skupova, bojkota i sl. Sve dok je publika nastavljala obraćati pažnju i reagirati, futuristi su postizali svoj cilj i politički projekt: afirmaciju talijanskog ulaska u moderni svijet kroz rat, tehnologiju i destrukciju. Promašaj je značio jedino neutralnu publiku koja bi ostala pasivna te na tradicionalan način benigna i odvojena. Za Marinettija je, stoga, participacija podrazumijevala kraj tradicionalnog gledateljstva i potpunu predanost cilju. Iskusiti nove estetičke forme kao što je futurizam značilo je napustiti tradicionalna očekivanja i raditi na temeljima totalne otvorenosti. Takvo što podrazumijeva remećenje mira u svijesti publike, izazivanje snažnih osjećaja, iako negativnih, ali i regresivne aspekte poput svođenja na mentalitet mase, gubitak kritičke distance i rezonske logike, bezumno ponašanje i nacionalističko nasilje.¹⁸

U futurizmu, zaključuje Bishop, performans postaje privilegirana paradigma za umjetničke i političke operacije u javnoj sferi. Mnogo više nego slikarstvo, skulptura ili književnost, performans konstituirao prostor zajedničke kolektivne prisutnosti i samo-reprezentacije. Futuristička žudnja za dinamizmom, aktivizmom i emocionalnim uzbuđenjem ponavljala se u bezbrojnim avangardnim praksama narednih dekada u kojima je performans prepoznat puno vitalnijim i adekvatnijim načinom za pobuđivanje osjetilnog od uobičajenog

14
Ibid.

15
Ibid., str. 42.

16
Ibid., str. 45.

17
Ibid.

pukog promatranja statičnih objekata. Ako je futuristički pristup participativnosti i interaktivnosti i bio negativan¹⁹ – kao oblik total(itar)ne emocionalne reakcije u kojoj je nemoguća pozicija distanciranog promatrača – onda su 1960-e u usporedbi s futurizmom puno optimističnije. *Happening*, performans i drugi eksperimenti iz 1960-ih godina bili su umjetnička metafora emancipacije, samosvijesti i pojačanog iskustva svakodnevice.²⁰

Za razliku od futurističkih bezumnih, participatornih i destruktivnih performansa, kako tvrdi Bishop, kolektivna kulturalna produkcija postrevolucionarne Rusije temeljila se na strategiji potvrde i praćenja socijalne promjene. Cilj je bio uskladiti kulturalnu praksu s boljševičkom revolucijom, iako nije uvijek bilo jasno što bi to zapravo podrazumijevalo: reduciranje aristokratske patronaže nad kulturom ili promoviranje kulturalne produkcije radničke klase, napuštanje tradicionalnih medija i uzdizanje nove tehnologije ili uništavanje buržajske kulture u cjelini, odražavanje socijalne stvarnosti ili njezino proizvođenje? Konstruktivizam kao najznačajniji primjer postrevolucionarne ruske avangarde bavio se ovim pitanjima odbacujući buržajske, pojedinačno načinjene umjetničke forme (kakva je slika) koje su ostvarene po ukusu buržuja i za njihovo tržište, a promovirajući umjetnost integriranu s industrijskom proizvodnjom i oblikovanu za kolektivnu recepciju. Poznato je da su umjetnici poput Tatljina, Rodčenka, Popove i Stepanove tražili socijalnu i praktičnu primjenu kod svojih radova te su se bavili dizajniranjem odjeće, keramike, plakata i namještaja za masovnu proizvodnju i konzumaciju. No u ruskoj postrevolucionarnoj umjetnosti posebno mjesto zauzimali su mediji kolektivne participacije, odnosno teatar i performans. Iako se film često spominje kao napredna umjetnička forma *par excellence* sovjetske revolucije, neposrednost, ekonomičnost i proliferacija kazališne produkcije osigurale su joj povlašten položaj.²¹

Proletkult (akronim za »proleterske kulturno-prosvjetne organizacije«) je bio formiran kao koalicija radničkih interesnih grupa nešto prije revolucije, a 1918. postaje nacionalna organizacija posvećena konsolidiranju novih oblika proleterske kulture u skladu s kolektivističkom doktrinom. Jedan od glavnih argumenata za odbacivanje tradicionalne kulture bila je činjenica da su nju stvarali i konzumirali pojedinci te nije mogla biti primjer za novi model kolektivnog autorstva. Kulturalna je produkcija trebala biti racionalizirana kao industrijska proizvodnja gdje originalnost više nije poimana kao nezavisni izričaj umjetničkog subjekta, već, radije, kao izričaj njegove vlastite aktivne participacije u kreiranju i razvoju kolektivnog života. Odbacuje se romantično razumijevanje kreativnosti zasnovano na istaknutom pojedincu i njegovim neodređenim i nesvjesnim metodama (inspiracija, stvaralačka intuicija i sl.), te se redefinira u korist racionalno organizirane produkcije. Odbijanje umjetničke autonomije vodilo je poziciji u kojoj ne postoji striktna granica između kreacije i običnog rada: umjetnost je redefinirana kao organiziran, industrijaliziran proces poput svakog drugog, a umjetnička kreacija tek kao najviši i najsloženiji oblik rada. Ona više niti održava, niti predstavlja, niti tumači stvarnost, nego stvarno gradi i izražava sistematske zadatke nove klase, tj. proletarijata. Ovdje, dakle, nailazimo na začetke ideje po kojoj umjetnost treba ostvarivati konkretne promjene u društvu. Nasuprot buržuskom individualizmu, Proletkult je trebao njegovati kolegijalni, tj. svjesno kolektivni odnos. Ukoliko zanemarimo naglasak na industrijalizaciji, tvrdi Bishop, utoliko mnogi od ovih instrumentaliziranih aspekata imaju odjeka i u suvremenim diskusijama oko interaktivne, participativne, aktivističke i an-

gažirane umjetnosti. Također, ove diskusije ponavljaju isti paradoks: usprkos entuzijazmu i vjeri u racionalnu organizaciju proleterske kulture, postojala je jasna kontradikcija između humanističke težnje da se prekine alijenacija s jedne strane i netolerancije prema svakom tko bi se udaljio od preporučenog puta kolektivizma, s druge. Od proletera, očekivalo se da participiraju svojom slobodnom voljom, ali samo na način koji priliči njihovoj klasnoj poziciji. S novim, prerađenim razumijevanjem stvaralaštva kao socijalnog, prije nego individualnog čina, svaki iskaz unutrašnjeg života ili osobne emocije postaje problematičan. Umjetnost je predstavljala sredstvo za mobiliziranje emocija, ali strogo političke naravi. Emocije, naime, usmjeravaju volju ništa manje no što to čine ideje.²²

Entuzijazam prema teatru proširio se na svečane povorke, demonstracije i događanja koja su uključivala alegorijske scene rada i industrije, javne pokušaje prosvjećivanja ljudi (o zdravlju, nepismenosti, ubojicama Rose Luxemburg i sl.) i parade, a sve se razvilo do masovnog spektakla na otvorenom. Svečane povorke i masovni spektakl, kao naročito djelotvorni oblik teatra, poticali su korištenje javnog prostora, masovnu participaciju, poricanje individualizma kroz vizualno neodoljivu predstavu kolektivnosti. Bile su naročito popularne u Petrogradu gdje se odigrao niz takvih masovnih festivala 1919. – 1920. godine. Prvi je organiziran povodom svečanosti »Prvog maja« 1919. i zvao se »Treća internacionala« (izvođenje slogana o revoluciji, kraju tiranije, pokopu mučenika i svjetskom miru), a slijedila su četiri ništa manje ideološki obojena. Uključivali su tisuće participanata i publiku od nekoliko desetaka tisuća ljudi. Usprkos prividno internacionalnom karakteru, masovni je spektakl služio i kao isticanje ruske dominacije u odnosu prema drugim nacionalnim socijalističkim grupama. Međutim, produciranje takvih masovnih festivala podrazumijevalo je različite probleme koji su se najčešće svodili na antagonizam umjetničkih i ideoloških zahtjeva. Naime, inzistiranje na upošljavanju amatera značilo je i slabu glumu, težnja za spontanošću značila je kaotičnu radnju, a sudjelovanje preko tisuću ljudi – nakon proba koje su involvirale tek stotine – spore performanse koji su trajali i po nekoliko sati. Štoviše, repetitivna priroda zapleta – beskrajni ustanci i pobune – zahtijevala je više raznolikosti da bi bila umjetnički uspješna, što bi pak ugrožavalo povijesnu preciznost i dosljednost ideološke poruke.²³

Po veličini i razmjeru inscenacije takvi su performansi mogli nadmašiti i samu stvarnost. Jedan od ciljeva je svakako bilo djelovanje na kolektivnu memoriju: *teatraliziranje života* u masovnim spektaklima težilo je pretvaranju povijesnih događaja recentne prošlosti u »živo sjećanje«, što je pridonošilo održavanju euforije vezane uz revolucionarna obećanja i konsolidiranju izvornog mita u kojem mase stvaraju svoju vlastitu povijest te obznanjuju solidarnost s proleterima svih zemalja. No isto tako, Bishop napominje kako je boljševička predanost teatraliziranju života također povlačila za sobom i nerazumno trošenje resursa te odvlačenje pažnje od važnih aktualnih praktičkih

18
Ibid., str. 47.

19
Poznato je da je futurističko veličanje nacije i rata uspostavilo ideološke temelje za talijanski fašizam.

20
Ibid., str. 48.

21
Ibid., str. 49.

22
Ibid., str. 52.

23
Ibid., str. 59.

i egzistencijalnih pitanja poput racionalizacije hrane, elektrifikacije Rusije, potrebe za novom poljoprivrednom opremom na selima i sl. Razliku između kazališne reprezentativnosti i socijalne realnosti učvršćivao je visok stupanj siromaštva i nepismenosti, loši uvjeti rada u tvornicama i radničkim kampovima, česti kvarovi željezničkog prometa te kontinuitet u visokom životnom standardu pojedinaca, dok su mase ostale na istom mjestu gdje su bile i prije revolucije. Umjetnički učinak masovnog spektakla bio je podriven poraznim ekonomskim kontekstom i ogromnim trošenjem prihoda. Pored toga, predvidivost poruke svakog spektakla činilo je umjetničke elemente do te mjere neprimjetnim da se katkad činilo, kao kod Proletkult teatra, kako se često radi o samo jednoj te istoj predstavi, izvedenoj uvijek iznova tek s neznatnim varijacijama.

Participacija je bila važnija od gledljivosti, dramatike ili tehničkih vještina. Od predstava se očekivalo izražavanje kolektivne svijesti radije nego dosezanje starih buržujskih ciljeva kvalitete i daljnjih izvedbi. Ovdje se, tvrdi Bishop, može nazrijeti početak suprotstavljenih stavova oko kriterija koji traje do danas: umjetnost formalističkih inovacija koja ima veću važnost od neposrednog povijesnog trenutka te je sposobna govoriti i lokalnoj i budućoj publici s jedne strane te dinamička kultura koja involvira što je više radnika moguće i u tome pruža etički i politički korektan socijalni model, s druge.²⁴

Bishop smatra da je pariška dada predstavljala kombinaciju elemenata Cabareta Voltaire ili ciriške dade (1915. – 1917.) te futurističkih tehnika medijske provokacije i publiciteta organiziranih u mješavinu performansa, glazbe i poezije što su se održavale u koncertnoj dvorani Salle Gaveau u Parizu. U proljeće 1921., grupa je odlučila izvesti performans izvan kabaretskih garbarita, u izvaninstitucionalnom javnom prostoru. Njihove eksperimentalne izvedbe, nazvane *La Grande Saison Dada*, odigravale su se iste godine kada i ruski masovni spektakli, no međusobno su bili dijametralno različiti događaji. Dok su i jedni i drugi težili uključivanju publike i korištenju javnog prostora, ciljevi su im bili potpuno drukčiji: ruski masovni spektakl bio je otvoreno ideološki obojen i afirmativno nastrojen prema vladajućoj politici, a dadaistička grupa (barem u njezinoj ranoj fazi), potpuno anti-ideološka, nihilistička i anarhistička.²⁵

La Grande Saison Dada sastojala se od niza manifestacija koje su uključivale publiku, a odvijale su se u travnju i svibnju 1921. Te su manifestacije obuhvaćale izlete, gostovanja, dada salon, konferencije, komemoracije, opere, referendume, sažive, diskusije, tužbene naloge i sudove. Najistaknutiji događaji sezone bili su, međutim, izlet do crkve Saint-Julien-le-Pauvre i suđenje Mauriceu Barrèsu. U svjetlu suvremenih rasprava oko kolektiviteta, tj. kolektivnog autorstva, Bishop ističe kako valja imati na umu da je dada vidjela sebe kao skupinu individualaca ujedinjenih opozicijom prema zajedničkim stvarima (rat, nacionalizam, umjetnička pravila, moralne norme i sl.), ali malo čime drugim.²⁶

Uz konstantnu vezanost za »individualnu imaginaciju«, dada je ipak imala i druge zajedničke interese a to je dopiranje do šire publike pa tako, mada bez velikog uspjeha, i do radničke klase. Na primjer, u veljači 1920. grupa je održala javnu raspravu u klubu Club au Faubourg pred više od 3000 radnika i intelektualaca te na Sveučilištu Populaire du Faubourg de Saint-Antoine, gdje su bili pozvani javno predstaviti svoje aktivnosti. Hans Richter izvještava da se događaj odigrao u primjetno civiliziranoj atmosferi. Tzarin dadaistički stil bio je pomalo stegnut zbog njegova poštovanja prema radničkoj klasi: pro-

vokacije su izbjegnute od početka. Ovdje, kao i u Berlinu, dada se pokazala anti-buržujkim pokretom koji je imao izvjestan osjećaj solidarnosti s radničkom klasom, no nije uspio impresionirati radnike kojima se nije sviđjelo kako umjetnici u isti koš stavljaju i odbacuju Napoleona, Kanta, Cézannea, Marxa i Lenjina.²⁷ *La Grande Saison Dada* zato pokušava s novom taktikom, a ona je uključivala »Ekskurzije i gostovanja«, projicirajući dadaističke događaje u novi tip javne sfere izvan glazbenih dvorana. Prvi je od ovih izleta bio planiran za 14. travnja 1921. u 15 h poslijepodne, susretom na crkvenom zemljištu Saint-Julien-le-Pauvre: napuštena, gotovo nepoznata crkva u potpuno nezanimljivom, gotovo otužnom krajoliku. Letci su oglašavali događaj, koji je također objavljen u nekoliko novina, navodeći da umjetnici žele voditi niz izleta na mjesta koja nemaju razlog za posjet. Umjesto izleta na pitoreskna mjesta ili mjesta od povijesnog interesa ili sentimentalne vrijednosti, cilj je bio stvoriti besmislicu socijalne forme vodičkih i vođenih tura. Letci su također sadržavali popis predloženih budućih posjeta – koji se zapravo nikad neće provesti – a bili su ukrašeni sloganima položenim u tipično dadaističkoj tipografiji: »trebaš podrezati svoj nos kao svoju kosu«, »peri svoje grudi kao svoje rukavice«, »imovina je luksuz siromašnih, budi prljav«, »hvala za pušku« i sl.²⁸

Za Bretona je, tvrdi Bishop, bilo krucijalno da dada uđe u javni prostor, prekine s cabaretima i kazališnim konvencijama i kreira situacije u kojima je publika konfrontirana s novim tipom umjetničke akcije. Težnja za pažnjom publike implicirala je ozbiljnu promjenu u dadaističkom načinu odnošenja s istom do te točke da je nalikovala futurističkim *seratama*. Stoga se Breton sve više oduševljava razvojem različitih područja socijalnog ispitivanja te se odriče kaotičnog anarhizma koji je bio prepoznatljivo obilježje dade. Umjesto toga, ovaj novi pravac naginje finijim i smislenijim oblicima participatornog iskustva. Breton se već tada okretao prema nadrealizmu: konvencionalni turizam uzet je kao kvazi-antropološko istraživanje, koje je prisvojilo socijalnu formu i srušilo njezine konvencionalne asocijacije (ovaj je princip ponovljen tri godine kasnije u Birou za nadrealistička istraživanja, 1924. godine – uredu za sastanke, diskusije, intervjue i kolekcije informacija o snovima publike – i u nadrealističkim noćnim šetnjama oko grada).²⁹

Drugi glavni događaj *La Grande Saison Dadae* bilo je tzv. »Suđenje Mauriceu Barrèsu«, radikalnom misliocu koji je zagovarao anarhizam, slobodu i totalni individualizam te snažno utjecao na mladog Bretona i Aragona, da bi se kasnije okrenuo desnici i nacionalizmu. Poput izleta u Saint-Julien-le-Pauvre, događaj je uključivao participaciju publike, ali s aktivnijom ulogom. Letci koji obavještavaju o događaju pozivali su 20 ljudi da se prijave za porotnike. Suđenje Mauriceu Barrèsu održano je u svibnju 1921. u Salle des Sociétés Savantes. U nekoliko novina najavljivano kao kazneno gonjenje pisca preobraćenog u političara, suđenje je okupilo članove dadaističke skupine oko predstave nalik sudu gdje je svaki od njih imao posebnu ulogu i ceremonijalnu odjeću Palače pravde: branitelji, tužitelj, predsjednik suda, sudac, dva pomoćna suca i sl. Cilj suđenja bio je, Bretonovim riječima,

24
Ibid., str. 63.

25
Ibid., str. 66.

26
Ibid., str. 67.

27
Ibid.

28
Ibid., str. 69.

29
Ibid., str. 72.

»... utvrditi u kojoj mjeri bi čovjek trebao biti odgovoran ako ga je volja za moć dovela do zagovaranja konformističkih vrijednosti koje su se dijametralno protivile njegovim idejama iz mladosti.«³⁰

Suđenje Barrèsu označava prekretnicu i korak prema nadrealizmu, dakle, prevlast Bretonova intelektualiziranog pristupa nasuprot anarhističkim provokacijama Picabije i Tzara. Picabia je teatralno napustio dvoranu prije kraja suđenja, dok je Tzara dao sve od sebe ne bi li izazvao nered: tijekom događaja, referira se na Barrèsa kao na najveću svinju u povijesti – poput Bretona, Fraenkela, Aragona i ostatka njegovih kolega. Najveći odmak predstavljala je činjenica da dada sada sudi umjesto negira, zauzima poziciju umjesto *a priori* odbija bilo kakvu poziciju, što ujedno dovodi do raspada grupe.³¹

Politički elementi postmoderne umjetnosti

Primjeri što ih navodi Bishop pokazuju neke kontradikcije između intencije i recepcije, djelovanja i manipulacije koji se posebno razmatraju u suvremenim diskursima o participaciji. Bishop smatra da futuristi (i kasnije *dada cabaret*) kreiraju situacije u kojima publika sudjeluje na način da iskazuje mržnju prema protagonistima, futurističkim umjetnicima i pjesnicima i njihovoj političkoj misiji obojenom proratnim militarističkim nacionalizmom. Perverzno, takav atak na izvođače nije shvaćan kao neuspjeh, već upravo suprotno, kao pokazatelj uspjeha, indikator aktivne spremnosti publike za prihvaćanje ciljeva umjetnika. Štoviše, publika nije bila samo spremna nego je i zahtijevala aktivnu ulogu (kupovanje hrane za bacanje na pozornicu ili nošenje glazbenih instrumenta po kazalištu). Breton je nastojao izbjeći bilo kakav oblik nasilja te je zagovarao kreiranje malih, kolektivno realiziranih socijalnih akcija, gdje je uloga i pozicija publike bila propisana i predvidiva, ali koje su u to vrijeme percipirane kao neuspješne. Nasuprot tome, mobiliziranje masovne publike i participiranja u Petrogradu potpuno napušta bilo kakvu spontanost: riječ je o ritmički pokrenutim masama tisuća i desetaka tisuća ljudi posredstvom generalnih militarističkih instrukcija koje vode striktno reguliranu, kolektivnu, miroljubivu vojsku ljudi iskreno obuzetu jednom određenom idejom.

Pariz i Petrograd tako stoje kao dijametralno suprotni polovi u razumijevanju umjetnosti u javnoj sferi. Pariška je dada pokušavala autorizirano i subverzivno provocirati participiranje publike u svrhu samorefleksivnog ispitivanja ustaljenih normi i običaja, dok je ruski masovni spektakl bio usko povezan s državnom politikom koja je diktirala estetičku potenciju kolektiviteta ne bi li zadržala fokus na nacionalni uspjeh zamaskiran slavljenjem internacionalne proleterske ideologije. Tako je glavno obilježje dade remetilačkog i intervencionističkog karaktera, najčešće predstavljenog malim primjerima disenzusa koji stoje nasuprot dominantnom moralu i estetičkim normama, a glavno obilježje ruskog spektakla konstruktivno i afirmativno djelovanje u javnom prostoru kao *locus* umjetne, masovne kohezije. U sva tri avangardna pokreta koji uspostavljaju novi pristup publici i gledanju u XX. stoljeću, problem participacije postaje nerazlučiv od pitanja političkog opredjeljenja. Za futurizam, kao što je poznato, participacija najavljuje aktivnu sklonost desnom krilu nacionalizma. U postrevolucionarnoj Rusiji, participacija podrazumijeva afirmiranje revolucionarnih ideala. Samo je dada kroz negiranje bilo kakvih političkih i moralnih pozicija pružala alternativu ideološki motiviranoj participaciji, čak i u slučaju njezinog pariškog pomicanja prema poziciji moralne analize i prosudbe. Odnos se između umjetničke forme i političkog opredje-

ljenja drukčije izražava u narednim dekadama: sjećanje na totalitarne režime bilo je previše svježije za poslijeratne generacije kojima je masovna organizacija postala neka vrsta anateme. Umjesto toga, participacija biva usmjerena na pitanja slobode, daleko od nametanja socijalne jednakosti ili poziva na rat: slavljenje običnog radnika biva zamijenjeno reevaluacijom običnih objekata i svakodnevnih iskustava koji funkcioniraju kao točka opozicije dominirajućoj kulturalnoj hijerarhiji.³²

Radikalizam povijesne (međuratne) avangarde i njezina pobuna protiv institucionalizacije i hegemonističkog diskursa visoke umjetnosti bio je izvor energije i nadahnuća na kojem su se 1960-ih godina napajali američki postmodernisti. Oni su pridonijeli smanjivanju jaza između masovne kulture i visoke umjetnosti, što je bitna odlika postmodernog. Istodobno, nakon 1968. osjeća se odsutnost utopijskog mišljenja, kritika visokog modernizma zbog integracije eksperimentalne i provokativne avangardne i neoavangardne umjetnosti u kasnomodernističku visoku umjetnost te kritika utopijskih projekata povijesne avangarde. Od tada se govori o novom senzibilitetu koji se više ne može smatrati tek nastavkom modernizma.

Huysen smatra da novi senzibilitet ne znači odbijanje modernizma. Takvo odbijanje tiče se samo modernizma koji je kodificiran u dogmu, a ne modernizma kao takvog.³³ Njihov odnos očituje se u postmodernističkom preispitivanju normativnih i često reduktivnih kodifikacija koje su utemeljene na teleološkom pogledu na napredak i modernizaciju:

»Rastuća svijest da nismo prisiljeni/e završiti projekt moderniteta (Habermasov izraz), a da ipak ne moramo posrnuti u iracionalnost ili apokaliptičku mahnitost, svijest da umjetnost nije ekskluzivno bavljenje nekim telosom apstrakcije, nereprezentacije i sublimnosti – sve je to otvorilo gomilu mogućnosti za današnja kreativna pregnuća. Na neki je način promijenilo naša motrišta na sam modernizam. Umjesto vezanosti za povijest modernizma koja modernizam interpretira kao logički razvoj spram nekog imaginarnog cilja, te je tako utemeljen na cijelom nizu isključivanja, počinjemo istraživati njegove kontradikcije i kontingencije, napetosti i unutarnje otpore spram vlastita kretanja ‘naprijed’.«³⁴

Huysen tako spominje četiri novije pojave koje smatra politički konstitutivnim za postmodernu kulturu. Prva je od njih svijest da je kultura prosvjetljenog moderniteta, usprkos svojim plemenitim ciljevima i postignućima, uvijek bila (iako ne jedino takvom) kultura unutarnjeg i vanjskog imperijalizma, o čemu su još pisali Adorno i Horkheimer. Takav imperijalizam danas više nije moguć bez političke, ekonomske i kulturalne oporbe. Druga pojava jest feministička kritika koja je znatno pridonijela revizijama povijesti modernizma ne samootkrivanjem zaboravljenih umjetnica, nego novim načinom pristupa muškarcima modernistima. Propitivanje roda i spolnosti, čitanja i pisanja, subjektivnosti i izraza, glasa i izvedbe ne može zanemariti feministički utjecaj. Nadalje, sve veća ekološka senzibilnost pridonijela je tome da se veza između određenih oblika modernizma i tehnološke modernizacije podvrgne oštroj kritici. I kao posljednje, Huysen navodi Foucaultovu ideju lokalnoga i specifično intelektualnoga kao suprotstavljenog »univerzalnom« intelektualnom

30

Ibid.

31

Ibid., str. 73.

32

Ibid., str. 75.

33

A. Huysen, »Zemljovid postmodernog«, str. 234.

34

Ibid.

modernitetu. Riječ je o rastućoj svijesti o drugim neeuropskim i nezapadnim kulturama kojima se prilazi bez arogancije i dominacije.³⁵

Revizija modernizma s pozicije postmodernizma uključuje i razmatranje odnosa prema publici kao političkog elementa povijesnih avangardi. Iako povijesna avangarda nije uspjela ostvariti svoje političke aspiracije u kontekstu u kojem je djelovala, njezine estetičke strategije i tehnike naišle su na plodno tlo u novom kontekstu »društva spektakla« u kojem nastaje suvremena interaktivna, relacijska i participativna umjetnost. Ali, za razliku od militantnih avangardnih pokreta koji su bili utemeljeni na konfliktu i opozicijama ili pak konstrukciji i afirmaciji u masovnim spektaklima, današnja umjetnost više djeluje lokalno, na »razini svakodnevice« ili, kako tvrdi Bourriaud, na polju susreta i odnosa. U njezinom je fokusu bavljenje osobnim međuljudskim relacijama i kolektivnom senzibilnošću.

Ono što je naslovljeno kao strategije gledanja podrazumijeva nasljeđe povijesnih avangardi: odmak od klasične recepcije, interakciju s publikom i participaciju publike s ciljem da se izazove reakcija i utječe na odnose i svijest promatrača te tako pokrenu socijalne promjene pa makar i na nekoj mikrorazini svakodnevice. Međutim, valja napomenuti da takve strategije aludiraju na izjednačavanje umjetnosti s politikom, što dovodi do neizbježne antinomije: da bi inicirala ili postigla određeni model socijalne promjene, umjetnost mora paradoksalno ostati izvan politike, odnosno nezavisna, autonomna zona dovoljno udaljena od stvarnog svijeta kao jedini prostor iz kojeg je moguće operirati, eksperimentirati i oblikovati taj isti svijet. Drugim riječima, u različitim inačicama relacijskih praksi politika se shvaća kao nešto izvanjsko umjetnosti, nešto što se događa i ostvaruje izvan i mimo nje i u odnosu na što se umjetnik/ica postavlja kao kritičar/ka te pokušava svojim radom na nju utjecati, nešto promijeniti ili se od nje, u najgorem slučaju, potpuno ograditi. Ova antinomija jasno je artikulirana u estetičkoj teoriji Jacquesa Rancièrea koji tvrdi kako se bezuvjetnim inzistiranjem na strategijama društvene uključenosti, participativnosti i stvaranjem dojma grupnog konsenzusa (što je u potpunosti opreci stvarnom stanju stvari) u proširenom polju relacijskih praksi prikrivaju druge nejednakosti i dolazi do nove isključivosti i novih podjela kroz oblike binarnih opozicija poput aktivno/pasivno, egoistično/kolaborativno, djelovanje/nedostatak djelovanja i sl. Umjesto toga, za Rancièrea umjetnost treba predstavljati posredujući »treći termin« – objekt, sliku, priču, film, čak i spektakl – koji povećava mogućnosti kolektivne senzibilnosti ispitujući svoje granice u svakom specifičnom kontekstu. Tek tako se umjetnost konstituira u politički prepoznatljivu praksu koja kao autonomni »oblik života« posjeduje emancipirajući, kritički i transformativni potencijal. U svezi s tim, Rancière zagovara »disenzus«, za koji objašnjava da nije isto što i konflikt jer postoji isključivo onda, kada dolazi do neutralizacije konflikta, ali nema nikakve veze s pacifikacijom:

»... neutralizacija konflikta između dvije moći, dvaju dijelova duše ili dviju društvenih klasa jest uvođenje viška, dodatka koji navedeni konflikt prikazuje u još radikalnijem svjetlu.«³⁶

Kao umjetnička propozicija, disenzus se temelji na kritičkom propitivanju mišljenja koja se u društvu podrazumijevaju i prihvaćaju bez rasprave i rasuđivanja (pred-rasude).

Zaključak

Povijesna avangarda predstavlja najradikalniju inačicu modernizma, no ujedno odmiče od ideje o autonomiji umjetnosti, čime zapravo označava paradigmatšku promjenu prema postmodernom. Modernizam je više vezan uz tradicionalnije ideje poput autonomnog umjetničkog djela, konstrukcije oblika i značenja te specijaliziranog statusa estetskog. Nasuprot tome, avangarda nastoji spojiti umjetnost i život. Ona napada tzv. »institucionalnu umjetnost«, odnosno načine percepcije i definiranja uloge umjetnosti u društvu, kao i načine njezinog stvaranja i konzumiranja.³⁷ U ovom smo radu razmatrali tzv. strategije gledanja povijesnih avangardi koje se koriste u različitim inačicama relacijskih praksi suvremene i recentne umjetnosti iz 1990-ih. One podrazumijevaju napuštanje konvencionalnih načina gledanja te potpuno novi odnos s publikom koji odbacuje pasivnu novovjekovnu subjekt – objekt poziciju te zahtjeva reakciju i angažman. Pritom mijenja se i sama paradigma vizualne umjetnosti koja u svom kretanju od autonomne umjetnosti do »umjetnosti u doba kulture« sve očitiije obuhvaća nove označiteljske prakse, forme i medije u proizvodnji vizualnosti:

»U novoj epistemološkoj konstelaciji i paradigma vizualne umjetničke prakse se rekonfigurira, propitujući učinak mogućnosti samog čina i događaja umjetnosti, djelujući preko i/ili izvan granica vidljivog.«³⁸

Vidljivo u novijoj umjetnosti, vraća se materijalnosti tijela i realnosti socijalnog prostora. Međutim, taj realizam nije više predstava ili objektivizacija vanjskog svijeta. Predstavljati realnost znači objektivirati je, postaviti se van nje kao subjekt od objekta, zbog čega je naturalizam uvijek bio i uvijek će biti irealistički.³⁹ Nasuprot tomu, ovdje se radi o prodoru u socijalni prostor i međuljudske odnose. Riječ je o avangardnim strategijama na temelju kojih se suvremena umjetnost konstituira u politički prepoznatljivu praksu, povećavajući mogućnosti kolektivne senzibilnosti kao i svoj emancipirajući, kritički i transformativni potencijal, ali s povijesnim odmakom i novim kontekstom:

»Suvremene se umjetnosti – u najširem mogućem smislu, bilo da se nazivaju postmodernističkim bilo da odbijaju taj naziv – više ne mogu smatrati samo još jednom fazom u slijedu modernističkih i avangardnih pokreta koji je počeo u Parizu 1850ih i 1860ih i koji je zadržao etos kulturalnog napretka i avangarde tijekom 1960ih. Postmodernizam se na ovoj razini ne može smatrati nastavkom modernizma, zadnjom etapom beskraje pobune modernizma protiv samog sebe. Postmoderna senzibilnost našeg vremena različita je od modernizma i avangrade upravo zbog toga što se pitanje kulturne tradicije i konzervacije u najfundamentalnijem smislu postavlja kao estetsko i političko pitanje.«⁴⁰

35
Ibid., str. 236.

36
Jacques Rancière, »The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge«, *Critical Inquiry* 36 (2009) 1, str. 1–19, ovdje str. 3, doi: <https://doi.org/10.1086/606120>.

37
Usp. A. Huyssen, »Zemljovid postmodernog«, str. 214.

38
S. Briski Uzelac, *Lokacija vizualnosti*, str. 10.

39
Giulio Carlo Argan, »Pojam realnosti u savremenoj umetnosti«, u: Giulio Carlo Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, prev. Željka Čorak et al., Nolit, Beograd 1982., str. 136–143, ovdje str. 142.

40
A. Huyssen, »Zemljovid postmodernog«, str. 233.

Katarina Rukavina

Viewing Strategies

A Contribution to the Political Elements of Postmodern Art

Abstract

The paper explores the model of sociability, interaction and participation as political elements of postmodern art. The postmodern condition emerged after the failure of the main idea of modernism, which was based on the belief in the progress and emancipation of humanity, namely, after the collapse of large speculative narratives such as idealism, scientism, Marxism or a utopia of changing the world through art. Not surprisingly, therefore, the principal thesis in it is that art no longer has the role attributed to it since the 19th century, the one of political struggle, criticism of society or social engagement, namely, it no longer has the function of criticism, of something that acts as a warning and is avant-gardly opposed to everything that exists. Contrary to this view, this paper seeks to present the critical and political potential of postmodern art, focusing on post-1990s artistic practice and its emphasis on relationships, encounters and interaction with audiences. It is an appropriation of avant-garde strategies, but with a historical distance and in a different context.

Keywords

avant-garde, interactive art, participatory art, modernism, postmodernism, audience