

Brisanje konteksta kroz hiperprodukciju

Umetnost i anarhizam

Vladan Jeremić

Sagledaću umetnost kroz pitanje političkog u umetnosti, odnosno interpretaciju umetnosti kroz političke sisteme prikazivanja i delovanja i pratiti u tom polju preklapanja i odnose anarhizma i umetnosti. Tokom 18. veka i prosvetiteljske misli, zatim veoma dinamičnih dešavanja u 19. veku u naglom razvijanju kapitalističkih odnosa i buržoaskog društva, pratimo kako su se ideje slobode i autonomije u političkom i umetnosti paralelno razvijale i preklapale. Tokom razvijanja kapitalističkog građanskog društva, umetnost je doživela svoje oslobađanje od crkvenih i klasičnih institucija, kao i od ekskluzive boravljenja pod okriljem dominantnih klasa. Tokom romantizma se razvija paradigma o autonomnom umetniku koji svojim delovanjem može promeniti društvo. 19-to vekovni anarhizam je bio zasnovan na političkoj aktivnosti i borbi protiv svih oblika dominacije i vlasti koja je bila odvojena od ljudi, tako da su mnogi umetnici i mnoge umetnice sa ovim kontekstom korenspodirali/e i kreirali/e svoj autonomni okvir. Pomenućemo neke slučajeve iz 19. veka koji konstituišu ove relacije.

Gstav Kurbe je poznati francuski umetnik, ali u isto vreme i revolucionar Pariske komune. U njegovom umetničkom radu on je pokretač socijalnog realizma, tj. slikarstva realizma. Sa druge strane, Kurbe je svojim revolucionarnim identitetom učestvovao u ikonoklastiji raznih buržoaskih simbola i spomenika, (npr. stuba Vendom) i bio aktivni član Saveta Komune. Tokom borbe komunara i komunarki savetovao je lucidno da umetnost možemo iskoristiti u revolucionarnoj borbi tako što bi slike Botičelija, Rafaela i drugih starih majstora iz Luvra, postavili na barikade kao odbranu od buržuja. Tokom druge polovine 19. veka, pesnik Malarne je javno podržavao anarhiste tokom jednog sudskog procesa. Rembo je napustio ulogu buržoaskog pesnika, i prezrevši je otišao da živi u Afriku. Tolstoj je oslobodio nameta kmetove podelivši im zemlju i napravivši nekakvu vrstu slobodne zadruga...

Umetnost kakvu danas poznajemo jeste nastala u uslovima izgradnje buržoaskog društva i uspona kapitalističke proizvodnje, tako da je i simbolički jezik kojim se služe umetnici i umetnice, konstruišući neko umetničko delo, upravo jezik formiran u kulturi kapitalističkih odnosa.

Tokom 20. veka i modernističkog projekta koji je težio da promeni društvo, time formulišući svoju neospornu političku ulogu, umetničke strategije i izvorna pozitivna nasleđa avangarde bivaju transformisane u sredstva propagande totalitarnih sistema, npr. fašističkih. Filozof Adorno analizira ove aspekte u svojim kulturološkim studijama i nakon emigracije u Ameriku razrađuje tezu o kulturnoj industriji. U istorijskom procesu je polako ali sigurno, kroz totalitarno i tehnološko, umetnost prelazila u sve primenjivije oblike kulturnog proizvoda u kulturnoj industriji. Najbolje se ovaj proces može čitati kroz razvoj i istoriju filma, ali naravno i popularne kulture. Ilustraciju i konačnu determinaciju vizuelne kulture kulturne industrije u takozvanoj „visokoj“ umetnosti čitamo kroz čin tautološke aproprijacije Vorhola i drugih popartista. Kao i Adorno, filozof Frankfurtske škole Valter Benjamin, označava pojam kulturnog proizvoda i naglašava „da nema dokumenta kulture koji istovremeno ne bi bio i dokumenat varvarstva“. Žorž Bataj piše u svojim tekstovima o tradiciji potlača u kulturi, tj. o potrebi proizvodnje viška materijalnosti koju generiše samo društvo da bi je kasnije ritualno i uništilo.

Nakon II Svetskog rata, jačanjem državnih birokratija, podržavala se umetnička produkcija tadašnje blokovske institucionalne estetike. U istočnoevropskim kulturama na snazi je bio kanonizovani socijalistički realizam, dok se na zapadu gradi paradigma slobodnog

umetničkog izražavanja, filtrirana kroz art market i mit o velikom umetniku-modernisti. Džekson Polok proizvodi apstraktni ekspresionizam, podržan od strane državne administracije i politike Sjedinjenih Američkih Država. Postoji katalog iz 1961. godine o izložbi „Savremena američka umetnost“ koja je realizovana u Američkoj ambasadi u Beogradu (u jednoj socijalističkoj zemlji, sa specifičnom ulogom između dva bloka), a zastupljena je tadašnja cela scena: De Koning, Polok, Mark Rotko, itd..., takoreći svi umetnici takozvanog herojskog apstraktnog ekspresionizma.

U ovim posleratnim godina započinje svoju aktivnost grupa Situacionistička internacionala. Gi Debor, teoretičar situacionizma, je žestoko kritikovao umetnost i iz situacionističkih redova odstranjivala sve one koji su kroz sisteme institucija ili tržišta proizvodili umetnost i kako on to kaže - proširivali polje spektakla. Situacionisti pišu da je kultura roba koja prodaje sve ostalo, što danas zvuči prilično aktuelno.

Interesantna je aktivnost konceptualnog umetnika „anarhiste&šamana“ Jozefa Bojsa koji definiše da je „Kunst=Kapital“. Jasnom definicijom on sagledava ontološko postojanje umetnosti u području kapitalizma. Ma koliko igrao na ivici ekscesa i socijalno-političkog, Bojsova sloboda ipak ostaje u okviru specifičnog zapadnonemačkog (socijal ili demohrišćanskog) kapitalističkog sistema toga vremena. Bojs je za umetnike i umetnice koji/e su živeli/e u DDR-u, bio neka vrsta ogledala (kao provodnik, medijator) u svojoj političkoj ulozi. Njegov ogledalni subjekt odavao je privid ekstremnih sloboda, tj. koliko je to bilo moguće da jedan umetnik ili umetnica budu slobodni u Zapadnoj Nemačkoj.

U globalnoj kulturnoj produkciji, kroz menadžment u kulturi i kroz medijaciju, na snazi je umetnost u kontekstu marketinških kampanja finansijski moćnih tela i korporacija, kulturnog turizma ili ugostiteljstva, itd., tj. sektora koji mogu dineti dinamični i svež obrt profita. U doba postfordizma se umesto fabrika, grade novi muzeji, restaurira i artefaktizuje sve i svašta, masovno organizuju festivalska dešavanja, bijenala, muzički i hibridni spektakli...

Već dugo zatičemo umetnost svedenu na ulogu dekoratera neoliberalnog kapitalizma i njenog funkcionisanja kroz formu čisto tržišnog proizvoda. Reč je o modifikaciji umetnosti u strategije marketinga i korporacijske kulture. Nasleđe umetničke avangarde i njen konceptualni i vizuelni eksperiment, ugrađeni su u današnje strategije marketinga. Da nije bilo kolaža na početku 20. veka ne bi bilo ni računarskih grafičkih operativnih sistema kao i mnogih drugih tehnološko-konceptualnih proizvoda. Na primer, situacionisti, koji su se u svoje vreme bavili praksom nazvanom détournement, na neki način su otvorili vrata modelima paraadvertajzinga.

Pored marketinških strategija, prisutna je i aktivnost političke medijacije u kulturi, koja se vezuje za teoriju identiteta, gde se nekadašnja klasna podela društva prenosi na paradigmu o raznim identitetima. Ovakva medijacija je bila veoma vidljiva na Balkanu u proteklom ekonomskim i političkim procesima. Savremena umetnost je u ovom smislu korišćena u svrhe političkih propagandi i proširivanja tržišta. Uvozili su se razni brendovi iz dominantnih kulturnih prostora, koji bi se propagandnim alatima i kroz sisteme medija implementirali na tržište podređenog kulturnog habitata. Način prenošenja kulturalnih paketa realizovao se lokalno u nekritičkoj formi „karaoke aktivizma u kulturi“. U ovakvim uslovima se razvijaju posebni profili koji se bave specifičnim zadacima u kulturnim politikama. Pokretanju tranzicije u istočnoevropskim kulturama služila je savremena umetnost označena pozicijom „Soros-realizma“ (po imenu fondacije koja je najviše finansirala ovakve programe, tokom 90-tih na prostorima ex-YU i istočne Evrope.) Kulturne politike i njihove nametnute agende deluju putem neoliberalnih strategija takozvanog slobodnog tržišta i uz pomoć (evropskih) birokratskih totalitarnih aparata. Prisutno je proširivanje polja konzumacije i hiperprodukcije u kulturi, kao i novo brendiranje jednog regiona. Prisutni su i procesi gentrifikacije, usled ekonomskih investicija koje bi se sprovele u budućnosti. U Beogradu, u Srbiji, imamo primer

tranzicije Oktobarskog salona, do juče konzervativne manifestacije, koja trenutno postaje međunarodno bijenale, ne bi li ispunila bijenalsku sudbinu, kakvu su već usvojili glavni gradovi regiona. Cilj je izložba kao ma gde u Evropi ili ma gde u regionu. Idealni cilj bi bio da se promeni globalni imidž grada Beograda i da se time omoguće veće ekonomske investicije u budućnosti.

Institucionalna umetnost je u svojoj istoriji već toliko puta izvršila čin rekuperacije da je sve na njenom tržištu odavno moguće kao ponuda. Radovi koji su zastupljeni na takvim bijenalima i smotrama izgledaju jednostavno neubedljivo. Opšte gledano, moguće ili nemoguće predstave su već bezbroj puta rekuperirane i multiplikovane u digitalnom mediju. Koncept autorskog prava ne korespondira sa savremenom remix kulturom. Realno performativno preostaje kao manifestacija spektakla, a kreativnost virtuelnih tela/avatara u svetu umreženih igara, (tipa „Second Life“), odvija se u definisanom korporacijskom prostoru. Kontekst sam po sebi nije dovoljan za afirmaciju umetničkog dela. Na snazi je brisanje samog konteksta kroz hiperprodukciju. Preciznije rečeno, sažimanje svih konteksta u jedan jedini kontekst slavljenja kapitalističke nadmoći u korporacijskoj kulturi.

Pomenuo bih izložbu o RAF-u (Rote Armee Fraktion), od pre nekoliko godina, u berlinskom Kunst Werke-u, koja je realizovana na uistinu relaksiran način. Uz debeo katalog, se forsirala estetika imižda RAF-a, prikazivani su umetnički radovi, filmovi i dokumentacija, jedne skoro „radikalne umetnosti“ koju danas možemo komzumirati uz kafu ili čaj. Zanimljivo je kako su tretirane i retrospektive o Situacionističkoj internacionali koje su proteklih godina realizovane u svetu. Tendencija je da se situacionisti prikažu u estetsko-formalnom kontekstu, a da se realni politički okvir izbegne. Trenutno se u Nemačkoj realizuje izložba o SPUR-u. SPUR je bila situacionistička sekcija iz Minhena. Interpretacija delovanja SPUR-a takođe se odvija kroz estetsko-formalni kontekst, dok se onaj politički zanemaruje. Isti proces se desio s dadom i nadrealizmom. Pojava ovih pokreta je u masi arhivske građe interpretirana kroz estetiku ili teoriju slika, a zanemarivao se njihov početni i glavni cilj (koji je ujedno i cilj anarhističkih grupa), da se direktnom akcijom promeni svakodnevni život.

Esej anarhističkog pisca Džona Zerzana (John Zerzan) „The Case Against Art“, kritikuje postmodernističke i druge aspekte povezane sa umetnošću i njenom ulogom u civilizaciji. Zerzan ne kritikuje umetnost samu po sebi, nego kritikuje prikazivanje i načine predstavljanja u kulturi. Za Zerzana umetnost je problematična jer govori simboličkim jezikom, isposredovanim kroz eksperte, koji nam govore šta je to zapravo umetnost, ili šta bi trebalo da naučimo i doživimo kao takvu.

Veći broj umetnika i umetnica u polju anarhističkog, danas su u svojoj aktivnosti vezani za postanarhizam ili queer teoriju. Veliki broj učesnika i učesnica u polju savremene umetnosti smatra da je neophodno aktivno ući u sistem umetnosti, da ga ne možemo zanemariti ili mu pronaći zaobilaznu strategiju. Potrebno je ući u sistem sa rizomatskom predstavom o odnosima, i kroz razne pozicije identiteta „nevidljivo“ ga poništavati i urušavati; igrati se sa sistemom tako da jednostavno onemogućimo njegovo funkcionisanje na raznim planovima. U tom pravcu se kreće aktuelni diskurs kreiran između postanarhizma i savremene umetnosti. Odnos anarhistkinja i anarhista prema umetnosti je oduvek bio kritički, a ulazak u sistem umetnosti (makar i kao sporedna strategija/anti-strategija) posebno problematičan. Samo slobodna igra u svakodnevnom životu, može otvoriti prostor za direktan međusobni kontakt i direktnu akciju, koje simbolički modeli umetničke komunikacije ne mogu nadomestiti.

Vladan Jeremić je kritičar i organizator, živi u Beogradu

Ovaj tekst je nastao na osnovu transkripta razgovora realizovanog u sklopu drugog ciklusa Razgovori o anarhizmu na temu umetnost i anarhizam, održanog u beogradskom Domu omladine 1. oktobra 2006. U razgovoru su učestvovali: Vladan Jeremić, Sezgin Boynik, Tadej Kurepa i Milica Ružičić.

Ovaj tekst je licenciran pod uslovima Creative Commons Autorstvo 3.0 Srbija licence.