

Jovan Čekić  
Maja Stanković

## Slika/Pokret/Transformacija

**K**

ada je na početku dvadeset prvog veka postalo očito da dolazi do odvajanja politike i moći, demokracije i kapitalizma (Bauman, Žižek), ova se pukotina ispostavila kao jedan od simptoma transformacije koji ukazuje na promenu režima rada kapitalističke mašine. U ovakvom kontekstu se Benjaminova »estetizacija politike« može činiti tek kao kolateralni efekat koji maskira sve veću nemoć politike u odnosu na moć koja se izmestila u neuhvatljive mreže. Sa završetkom hladnog rata ovaj proces transformacije počinje da dobija prve obrise: masa, koja je bila matrica moderne, transformiše se u mnoštvo (singularnosti), fordistički način proizvodnje prerasta u postfordistički, a estetizacija politike u estetizaciju kapitala.

Za Benjamina je estetizacija politike pretpostavljala pojmove kao što su *stvaralaštvo*, *genijalnost*, *večne vrednosti* ili *tajna*, čija je nekontrolisana primena dovela do prerađivanja činjeničnog materijala u fašističkom smislu. Estetizacija kapitala u prvi plan stavlja upotrebu pojmova koji, u duhu nikada nedostignute opuštenosti, veličaju banalnost kao preduslov uživanja. Banalnost slika tako se približava onom shvatanju banalnosti zla o kojem je govorila Hana Arendt u svojoj knjizi o Ajhmanu<sup>1</sup>. Banalnost se vezuje za plitkouglednost, autentičnu nesposobnost da se misli, oslanjanje na klišeje, na izlizane fraze, na konvencionalno. Kao ne-mišljenje, banalnost je zapravo standardizacija izraza i ponašanja čija je socijalna funkcija da nas zaštite od realnosti. Ova je zaštita u najmanju ruku dvosmislena: na jednoj strani, realnost poznog kapitalizma ispostavlja se kao nestabilnost, neizvesnost, nesi-

---

1 Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Videti Hannah Arendt, *Eichmann u Jeruzalemu*: izvještaj o banalnosti zla, Zagreb: Politička kultura, 2002. (Biblioteka XX stoljeće).

gurnost, u čijoj je osnovi strah kao konstitutivni momenat svakog subjektivnog konstrukta budućnosti. Na drugoj, realnost se strukturira kao nesaglediva kompleksnost umreženih aparata i nespoznatljiva je koliko i nepromenljiva. Banalnost tako postaje jedna od mogućih strategija izmicanja strahu, ali i bilo kakvom »saznajnom šoku« koji bi ocrtao funkcionisanje sistema. Kao utočište i sigurnost od udara realnog, banalnost slika je neprekidna produkcija klišea i stereotipa, okoštalih slika mišljenja za koje je uživanje izjednačeno s privremenim isključivanjem iz najrazličitijih mreža realnog u kojima je subjekt tek jedno od čvorišta. Za estetizaciju kapitala ne-mišljenje je konstitutivni momenat svakog uživanja – od onog na poslu, do onoga u umetnosti, pa čak i u privatnom životu. Utoliko se diktum uživanja, koji je sve militantnije prisutan u svakodnevnom životu, cinično svodi na onu kinesku dosetku koja kaže da, ako već morate da budete silovani, opustite se i uživajte. Za razliku od Benjaminove »estetizacije politike«, estetizacija kapitala ne pretpostavlja skup određenih ili povezanih pojmova, dovoljno je biti informisan, a pojmovi se recikliraju u zavisnosti od potrebe, jer je i sama »kritika« sve više u funkciji informisanosti.

Ono što se takođe može posmatrati kao jedan od kolateralnih efekata ove transformacije jeste marginalizovanje kritike i kritičkog promišljanja umetnosti, čiji je najbolji pokazatelj smanjeno interesovanje za kritičke analize u aktuelnoj, tekućoj produkciji u skoro svim granama umetnosti, i to ne samo u manjim umetničkim sredinama već i u onim razvijenijim, kakva je npr. savremena britanska umetnost.<sup>2</sup> Gašenje ili marginalizovanje tekstova o umetnosti u masovnim medijima (novinama, televiziji), svođenje pisanja o umetničkim dešavanjima na *press release*, na šturu informaciju – samo su neki od pokazatelja gubitka interesovanja za kritičko mišljenje koji ne bi trebalo opravdati aktuelnom socijalno-ekonomskom krizom. Argument »nemanja finansijskih sredstava« očito nije primenljiv na sve segmente tržišta, već samo na one koji se ne mogu staviti u funkciju informisanja kao konstitutivnog momenta estetizacije kapitala.

Nestajanjem kritičkog mišljenja može se objasniti i pojava avangarde. U trenutku dok je svuda besneo rat, umetnost se čvrsto držala

---

2 Videti: Ismene Brown, »Only the artists can save the arts critics«, 2. 8. 2013, *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2013/aug/02/only-artists-can-save-critics>.

svojih estetskih ideala, što je između umetnosti i života proizvelo jaz, koji je avangarda nastojala da prevaziđe. Insistiranje na estetskim idealima je, kao što je već Benjamin primetio, bilo u funkciji estetizacije politike, što se u svom najogoljenijem vidu moglo videti u nacističkom odvajanju »degenerisane« od »normalne« Umetnosti. Na početku dvadeset prvog veka umetnost je izgubila sve svoje specifično umetničke osobenosti – postupke, medije, materijale, prakse – i praktično je okupirala (Štejerl) i estetizovala (Mišo) »realnost«, ali je najveći deo ovog inflatornog kretanja zapravo produkcija banalnih slika u funkciji estetizacije kapitala. Ako je avangarda imala strategiju uvođenja novih medija, postupaka, tehnika u rušenju (preispitivanju) estetskih kategorija, postavlja se pitanje kakva je strategija moguća u sadašnjoj situaciji, kada je uvođenje novina kad je reč o postupcima, praksama i medijima postalo uobičajena forma umetničkog izražavanja?

Sa hegemonijom finansijskog kapitala umetničko tržište je, pre svega, fokusirano na reprezentaciju i materijalna dela koja sve više dobijaju status fiksne vrednosti, poput zlata, čija cena raste u nesigurnim vremenima. U simboličkom registru umetnička dela sve više pripadaju kapitalu, a sve manje umetnosti, ali upravo tako ona ocrtavaju onu prećutnu i podrazumevanu vezu Moć–Kapital–Umetnost koja je sve vreme maskirana romantičarskim mitemima. Upravo stoga eksperiment ne treba izjednačavati sa alternativom, već sa drugačijim povezivanjima, kako sa Moći i Kapitalom, tako i sa Umetnošću. Ta drugačija uvezivanja uračunavaju decentriranost, onu izmaknutost koja kao gest istovremeno kartografiše, ne samo funkcionisanje sistema već i tu transformaciju umetničkih dela u stabilnu investiciju.

U članku »Investors Fly to Contemporary Art« u časopisu *The New York Times* objavljenom 16. novembra 2012, navodi se da je te nedelje milijarda dolara potrošena za kupovinu savremene umetnosti i da, kako autor teksta ističe, kada biznismeni u tamnim odelima kupuju slike »...with no easily identifiable purpose, this tells you something about the state of the world economy«.<sup>3</sup> Reč je o aukciji kuće Sotbi na kojoj su se našli Kalderov rad iz 1952, procenjen na sumu između 300.000 i 500.000 dolara (prodan za 842.500 dolara); Klajnov *ANT SU*

---

3 Souren Melkian, »Investors Fly to Contemporary Art«, *The New York Times*, 16. 10. 2012. [http://www.nytimes.com/2012/11/17/arts/17iht-melikian17.html?ref=jeffkoons&\\_r=1&](http://www.nytimes.com/2012/11/17/arts/17iht-melikian17.html?ref=jeffkoons&_r=1&).

27 iz 1961, procenjen na sumu između milion i milion i četiristo hiljada dolara (prodan za 4,33 miliona dolara); Polokov *Number 4, 1951* premašio je prethodni rekord ostvaren prodajom od 23 miliona dolara tako što mu je cena udvostručena: prodan je za 40,4 miliona dolara. Na vrhu liste je Rotkov *No. 1 (Royal Red and Blue)* prodan za 75,12 miliona dolara. Zanimljivo je da je i Vorholov *Suicide* iz 1964. postigao rekord kao najskuplji rad na papiru, sa zaradom od 16,32 miliona dolara.

Džef Kuns je na pitanje za koliko je prodan njegov rad *Hanging Heart* odgovorio: »It's kind of personal.«<sup>4</sup> Dodao je i da je produkcija rada bila veoma skupa (rad je inače prodan za 23 miliona dolara), ali da je vrednost rada ne toliko u onome što je uloženo, već u onome što pronađete u radu, i da se on zapravo trudi da (parafrazirano) napravi stvari koje što je više moguće prenose ideju.<sup>5</sup> Kuns, koji inače ima iskustvo brokera na Vol Stritu, poseduje i umetničku kolekciju u kojoj se mogu naći radovi Kurbea, Manea, Magrita, Pusena, Fragonara, Lihtenštajna, Dalija... Neke od tih slika, kako kaže, promenile su mu život... i namera mu nije da zaradi. Na pitanje šta za njega znači umetnost, Kuns ističe da je za njega umetnost humanitarni čin, te da veruje da je odgovornost umetnosti da utiče na čovečanstvo i da svet učini boljim i da to nije kliše.<sup>6</sup>

U ovakvoj tržišnoj konstelaciji indikativno je da se pokretne slike (video-radovi) – u bilo kojoj varijanti – ne pominju kada se govori o velikim aukcijskim kućama kao što su Sotbi i Kristi, ili najplaćenijim umetnicima ili kolekcionarima, na primer, Kunsu. Zašto? Da li je razlog tome nedostatak produkcije radova ovog tipa? Da li bi se moglo reći da je video-produkcija u blagom stagniranju? Ne potvrđuje li to i činjenica da se u većini pregleda video-produkcije, kritičkoj recepciji, apostrofiraju najčešće radovi nastali pre deset, dvadeset i više godina. Oni su i dalje aktuelni predmet analize (što je slučaj i sa većinom tekstova u ovom zborniku) a što se može dovesti u vezu ne toliko sa opadanjem produkcije, koliko sa njenom marginalizacijom od strane tržišta.

Kroz čitav dvadeseti vek pokretne slike su u velikom broju slučajeva

4 Lucy Davies, »Is Jeff Koons having a laugh?«, *The Telegraph*, 18.6. 2012, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9329136/Is-Jeff-Koons-having-a-laugh.html>.

5 *Isto*.

6 Parafrazirano iz intervju: Klaus Ottmann, *Journal of Contemporary Art*, oktobar 1986, Njujork, <http://www.jca-online.com/koons.html>.

pokretač inovativnih pristupa naročito bitan umetnicima sklonim eksperimentu. To je, pre svega, bio slučaj u avangardnim istraživanjima. Avangardnim umetnicima posebno je zanimljiv film, jer je »nov«, neopterećen tradicijom, konvencijama, umetničkim kriterijumima i estetskim idealima. »Neki su ga videli kao priliku da istraže čistu grafičku apstrakciju u jednoj formi zasnovanoj na protoku vremena, dok su druge privukle jedinstvene osobine sočiva i montaže da bi proizveli jednu novu viziju stvarnosti« (A. L. Ris). Slikarima je film bio zanimljiv kao mogućnost eksperimentisanja sa fragmentisanom optikom aktuelnog kubističkog slikarstva. Takođe, film je otvarao prostor za istraživanje »nove objektivnosti« čija je paralela apstraktno slikarstvo koje je, u tom trenutku, »apsolutni garant modernosti«. Futuristi su pravili prve »humorističke« filmove poigravajući se sa krupnim planovima, montažom, i parodirajući postojeće filmske žanrove. Istovremeno, film je za umetnike – Dišana, Mana Reja, Ležea, Rihtera... – ne samo novi medij već krajnje lični, nezavisni, amaterski, alternativni i eksperimentalni medij izražavanja...

Pored toga, avangardni film je mesto susretanja i ukrštanja ne samo umetnika već i ljudi najrazličitijih interesovanja: fotografa, poput Majbridža čija su istraživanja pokreta u velikoj meri doprinela otkriću pokretnih slika; zatim naučnika, kakav je bio Mare, fiziolog koji se, takođe, bavio istraživanjima pokreta. Film je, uz to, bio zanimljiv i kompozitorima-istraživačima (Skrjabin, Rimington...) jer je pružao mogućnost za vizuelno izražavanje tonova, povezivanje muzike i slike. Poznato je da je Šenberg želeo da snimi film, fasciniran mogućnostima kombinovanja zvuka, pokreta, boje, drame. Film je istovremeno zanimljiv teoretičarima koji su se u to vreme bavili istraživanjima četvrte dimenzije, prostor-vremena, odnosno pokreta. Film je doslovno »mesto susretanja« različitih interesovanja, jer je otvorio prostor za zajednički rad umetnika (npr. Dišana i Mana Reja ili Mana Reja i Tristana Care); režisera i umetnika (Bunuel i Dali ili Ajzenštajn i Maljevič); pisaca i umetnika (Bleza Sandrara i Sonje Delone ili Artoa i Dilaka)...

Istovremeno, pokretna slika je »mesto ukrštanja« različitih medija, sinteze različitih umetničkih formi i izraza, moglo bi se reći da je najbliža teorijskom konceptu *Gesamtkunstwerka*. Ono što su avangardni umetnici, kompozitori, pisci, prepoznali kao prostor za nebrojene kombinacije slike, zvuka, pokreta, drame, boje, tonova, sa pojavom video-tehnologije dolazi do još jačeg izražaja: ukrštanje umetnosti i teh-

nologije, do tada nespojivih kulturnih matrica. Jedan od efekata ovog ukrštanja jeste što se tradicionalno shvatanje po kojem su umetnost i tehnologija, odnosno umetnost i nauka dve suprotstavljene kategorije dovodi u pitanje jer se nameće stanovište da se tehnologija posmatra kao kreativna što je jedan od »paradoksa« (Sturken) videa kao medija: umetnik koristi medij videa u svom radu, ali je ograničen njegovim tehnološkim mogućnostima, dok je kvalitet slike povezan, ne sa umetnikom, već sa tehnološkim promenama u samom mediju.

Video, zapravo, i nije umetnički medij u tradicionalnom smislu, jer je umetnička samo jedna od njegovih funkcija, i to ne dominantna. O njegovoj medijskoj specifičnosti takođe je teško govoriti, jer je pokretna slika preuzeta od filma, a funkcija – beleženje, prenošenje slika/događaja, odnosno informacija i njihovo akumuliranje – od televizije. Postoji, međutim, nešto što je, moglo bi se reći, specifično umetnički problem, jer je oduvek predmet interesovanja umetnika, ili preciznije rečeno, svih koji su se bavili vizuelnim predstavljanjem (i nisu nužno umetnici), još od pećine Lasko, a to je *uhvatiti pokret*. »Upravo sada prolazi jedan trenutak – mi moramo uhvatiti taj trenutak!«, rekao je Sezan. Sa pojavom videa, to je bilo moguće. Viola je istakao da je video prva artificijelno kreirana slika nakon *camere obscure* koja postoji kao pokretna slika istovremeno/simultano sa samim iskustvom. Ova činjenica je tako radikalno promenila iskustvo vremena i prostora u drugoj polovini dvadesetog veka da je stvoren novi termin koji bi ga označio – realno vreme. »Mogućnost gledanja onoga što se snima istog trenutka kada se i dešava, kao i toga da je dobijenu sliku, zatim, moguće izmeniti, 1965. godine bilo je potpuno novo iskustvo.« (Kajzen)

Rad sa realnim vremenom je ponovo, nakon avangardnog filma, pokretne slike stavio u fokus eksperimentisanja. Mogućnost snimanja i beleženja situacije u trenutku dok ona još traje, mogućnost intervenisanja na slici – zaustavljanja, usporavanja, ubrzanja, premotavanja – u samoj kameri; zatim, snimanje samog sebe i posmatranje sebe iz neke tačke van tela, samo su neke od mogućnosti koje su se otvorile sa novom vrstom pokretnih slika i koje su postale predmet interesovanja. Ako je film, prema Benjaminu, omogućio da masa može sebe da vidi, video je omogućio da pojedinac može sebe da vidi. To je otvorilo nove neistražene prostore eksperimentisanja: samorefleksiju i upotrebu videa kao ogledala (Kraus), proširivanje redimejd postupka sa predmeta na celokupnu stvarnost – bilo koji snimak »komad realnosti« mogao je

postati deo umetničkog rada; uključivanje sadašnjeg vremena u umetnički rad i uključivanje posmatrača u umetnički rad, što se najbolje vidi u najranijim video-instalacijama; uvođenje ličnog, intimnog diskursa nasuprot javnom, jer je proces produkcije videa – snimanje, montiranje i prikazivanje – vezan za jednog ili mali broj ljudi. Iz istog razloga video je vrlo brzo pozicioniran kao alternativa televiziji (Džoslit), u funkciji suprotstavljanja dominantnim narativima i socijalnim matricama promovisanim preko masovnih medija iza kojih su najčešće stajali rasizam, seksizam, homofobija. Video se, u tom trenutku, posmatra kao sredstvo za uvođenje novih narativa i preispitivanje identiteta – kulturnog, političkog, seksualnog... Sve ovo je uslovalo da video, u mnogo jačoj meri, funkcioniše nezavisno od institucija. Za razliku od filma koji ima svoj institucionalni okvir (bioskop) i fotografije koja takođe ima – do duše ne tako vidljiv – institucionalni okvir, a to su kanali distribucije preko kojih se njena funkcija konstituše (umetnička fotografija, dokumentarna, novinska, naučna i sl.), video je, iako institucionalizovan kao umetnički medij, bio otvoren za najrazličitija eksperimentisanja.

Sa digitalnim tehnologijama pokretna slika ulazi u novu fazu postmedijskog funkcionisanja, u kojoj se istovremeno pojavljuje u različitim formatima i različitim kontekstualnim okruženjima. Ono što je video tehnologija omogućila – funkcionisanje i van institucionalnog sistema – za digitalne medije je u prirodi samog medija. Pokretna digitalna slika je izašla, ne samo iz institucija, već i sa ekrana, monitora; ona može da se projektuje bilo gde, može da bude veličine zida ili fasade zgrade; ona je deo ambijenta, »oprostorena slika« ili »strimovana slika« (Paul). Digitalna pokretna slika sažima različite transformacije koje je pokretna slika prošla tokom 20. veka, a koje su efekat njene blizine eksperimentalnom načinu mišljenja: transformacije sinematskog u avangardno, od *black box* do *white cube*, od zarobljenosti tela (Manovič), zaborava tela do uključivanja tela u sam rad i izmeštanje u izmenjeni prostor-vremenski kontinuum koje »pokreću prostornu i vremensku samosvest, čiji je prvi utisak često nelagodan« (Morgan). I, najzad, transformacije od filmskog u »utopijsko« (Rosler) do potpune medijske disperzivnosti.

Sa nastankom i inflacijom digitalnih slika postavlja se ono delezovsko pitanje; *koje nove sile ostvaruju svoj uticaj na sliku, i koji novi znaci osvajaju ekran?* Na jednoj strani, to su sile i znaci koji konvergiraju u banalnost slika, a na drugoj su to sile otvorenosti za eksperiment kao

povratak mišljenju. Pokretne slike u umetnosti su od samih početaka bliže eksperimentu koji od gledaoca više ne očekuje prepuštanje kontemplaciji, već spremnost da se bude uključen u događaj, da se sagledaju čestice događaja u njihovoj povezanosti na streli vremena. U tom smislu pokretne slike se ne postavljaju nasuprot drugim slikama iz istorije čitave kulture, već postaju uputstva za njihovu upotrebu kao mogućnost rekonstrukcije događaja koje su one u nekoj istorijskoj formaciji iznosile na videlo. Takve rekonstrukcije, kao retroaktivna čitanja različitih reprezentacija i igara moći, stvaraju uslove za mogućnost sagledavanja jedne drugačije istorije slika, koja više neće biti svedena na istoriju neke od umetnosti, već je to istorija različitih umrežavanja heterogenih slika, znakova i entiteta u funkciji moći. U tom smislu su ovakvi eksperimenti decentrirani, pa samim tim i ne-savremeni, u odnosu na onu produkciju koja upada u krug beskrajnog kruženja informacija, robe i kapitala kako bi tako bila indeksirana od strane velikih pretraživača koji će ih uključiti u to kruženje. Za okamenjene slike mišljenja svaka produkcija izvan tog kruženja shvaćena je kao alternativa, kao otpor, previđajući da sistem, prema potrebi, upravo odatle preuzima različite fragmente. Na drugoj strani, upravo prihvatanje takve podele je u funkciji sistema koji od alternative pravi otvorenu bazu *startup* preduzetnika koji čekaju svoj trenutak za priključenje na Mrežu beskrajne cirkulacije banalnih slika.

Nasuprot tome eksperimentalna slika je singularna jer pretpostavlja najrazličitija povezivanja, nekada sasvim slučajna i iracionalna, a nekada intencionalna i proračunata u nameri da kartografiše besmisleno i isprazno kruženje informacija, robe i kapitala unutar sistema. Ona iznosi na videlo povezivanja nehijerarhizovanih čvorišta kao i kontekst u kojem neka informacija zadobija smisao ili naprotiv, pokazuje njenu ništavnost. Ta slika stoji nasuprot ispraznosti označitelja koji se beskrajno umnožavaju u informatičkim kanalima kao puko popunjavanje medijskog vremena. Ona uračunava »plasticitet« mozga kao ekrana, kako bi stvorila uslove za mogućnost drugačijih povezivanja, drugačije petlje od onih koje su već upisane navikama opstanka ili medijskim stereotipima. Singularnost slika (pokretnih i nepokretnih) prelama se u njihovoj sposobnosti da svaku površinu restrukturiraju u ekran, ekran koji kartografiše drugačije spojeve, promenljive i nestabilne kontekste, drugačije vreme koje se beskrajno sabija ili rasteže. Singularna slika se tako približava događaju koji, za razliku od reprezen-



tacija i opsesije vidljivošću, izmiče standardnim indeksiranjima. Ona je s one strane reprezentacije jer kartografiše čestice događaja unutar nekog segmenta mreže, logiku različitih nizova od kojih je sačinjena kao i njene efekte. To kartografisanje uključuje ono što je sklonjeno ili marginalizovano za potrebe indeksiranja i neometane cirkulacije informacija, roba i kapitala.

Eksperiment je, kao uputstvo, paradoksalna rekonstrukcija kako prošlosti, tako i budućnosti, koji se tako nadovezuje na saznajni šok prvih pokretnih slika, produkujući slike i znakove koji teraju na mišljenje. Ova produkcija slika i znakova se kreće u rasponu od otvaranja prema onoj prvobitnoj materiji, prvobitnim označiteljima iz kojih jezik crpi svoja značenja, do ocrtavanja mreže informacija koja suspenduje svako mišljenje. Kao uputstvo za upotrebu drugih slika pokretna slika ukazuje na to da više nije dovoljno biti informisan, da iza toga stoje samo reči-naredbe, ona gledaocu stavlja drugačije naočare, kao u Karpenterovom *They Live* (1988) prisiljavajući ga da vidi svu ispraznost informacija kao slogana koji se šire najrazličitijim mrežama.

U umetnosti eksperiment ne pretenduje na istinitost ili ponovljivost, već na neprekidno pobuđivanje onog momenta otpora banalnom koji dominira kapitalističkom mašinom. Izmaknutost kao gest uračunava ono dišanovsko nastojanje da sliku treba »vratiti u službu uma«, nepristajanje na banalnost slika koje funkcionišu kao informacije i blokiraju svako mišljenje. Zahvaljujući decentriranosti koja je imanentna svakom eksperimentu, posmatrač je doveden u poziciju da mapira različite nizove unutar mreže, njihova stepenovanja i njihova ukrštanja koja mogu učiniti vidljivim najrazličitije odnose u slici. To mogu biti stavovi umetnika, telesna držanja i kretnje, estetski žanrovi, političke moći, logičke ili metaforičke kategorije. Sva ova ulančavanja čine vidljivim funkcionisanje sistema i različite stepene umrežene moći. Tako različita povezivanja unutar sistema ostaju otvorena i promenjiva, ali ne i nesaglediva za eksperimentalna kartografisanja.

To je emancipatorski potencijal eksperimenta koji više nije potrebno, ili čak ni moguće, odeliti na umetničku produkciju i kritički ili teorijski prikaz, već se pre može govoriti o otvorenim sklopovima tih momenata kao česticama nekog događaja. Ta otvorenost pretpostavlja susretanja i ukrštanja različitih iskustava, poput onih koji su se javili sa avangardnim filmom kada su umetnici sarađivali sa filmskim režiserima, pesnicima, piscima, naučnicima. U sadašnjem trenutku ta-

kva umrežavanja uračunavaju, ne samo umetničku produkciju, kritiku i teoriju, već i one prakse koje su donele nove tehnologije, od hakerskih zajednica do društvenih mreža. U tom smislu »teorija umetnosti« nije teorija »o« umetnosti, već o pojmovima i shvatanjima do kojih je umetnost kao eksperiment došla, a koji su povezani sa drugim pojmovima i shvatanjima iz drugih registara. Slike i diskursi koji gravitiraju oko svakog eksperimenta deo su jednog klastera koji povezuje heterogene entitete od kojih nijedan nema prvenstvo niti dodeljuje smisao čitavom polju.

Kako se moć transformiše, tačnije, kako se menja odnos sila, tako i eksperiment mora da se menja, umnožava, pa je u tom smislu beskorisno njegovo standardizovanje ili zatvaranje u alternativni umetnički pravac. Jedino što ima smisla jeste neprekidno eksperimentisanje, neprekidno kartografisanje koje korespondira sa promenom odnosa sila unutar neke istorijske formacije, a samim tim i različitim režimima vidljivog i izrecivog. To neprekidno eksperimentisanje je konstitutivni moment svake strategije otpora mekom totalitarizmu uživanja u redundantci beskrajnog kruženja informacija, robe i kapitala.