

Jovan Čekić
Maja Stanković

Savremeno kao eksperiment

... slika nije u sadašnjosti. Ono što jeste u sadašnjosti je ono što slika »predstavlja«, ali ne i sama slika. Sama slika je skup vremenskih odnosa iz kojih proizlazi sadašnjost, ili kao zajednički umnožitelj ili kao zajednički delilac. Vremenski odnosi se nikada ne vide u običnoj percepciji, ali su u slici, pod uslovom da je ona stvaralačka. Ona čini čulnim, vidljivim vremenske odnose koji su nesvodivi na sadašnjost.

Gilles Deleuze, »Le cerveau, c'est l'écran«,
Deux regimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995, Minit, Paris, 2003.



»estetizacija politike« koja je za Benjamina bila jedna od mogućih razvojnih tendencija umetnosti, s globalizacijom i hegemonijom finansijskog kapitala, gotovo neprimetno prerasta u »estetizaciju kapitala«. Jedan od simptoma ove promene je nezaustavljiva inflacija slika koja započinje već sa tehničkom reprodukcijom, a sa digitalnim medijima poprima globalne razmere. Ova inflacija slika povezana je sa savremenim »stanjem« slika, što znači da slike, bilo da su u pitanju pokretne, nepokretne, digitalne ili tradicionalne, »dosežu do svakoga i prilagođavaju se svakome«. U globalnom digitalnom okruženju one se konzumiraju, letimično posmatraju i ne prisiljavaju posmatrača na mišljenje. Dominantan oblik funkcionisanja slika, konzumiranje, ima povratni efekat i na produkciju slika. To se, pre svega, odnosi na produkciju njihovog sadržaja koji se umanjuje, pojednostavljuje ili, možda bi najpreciznije bilo reći, izravnavlja i najčešće svodi na puke dosetke. Inflacija slika praćena je dominacijom »banalnosti slika«: to je inflacija uglavnom onih slika koje

funkcionišu na nivou klišea, percipiraju se kao »površine«, kod kojih se sadržaj svodi na informaciju, a funkcija, najčešće, na zabavu. Dominirajući efekat, međutim, banalnost, ispražnjenost od smisla i svođenje na informaciju, »imperativnu« formu zabave i prinudno uživanje. preklapa se i u velikoj meri poistovećuje s »nasilnošću« ovih slika.

Inflacija slika povezuje se s pojavom medijske umetnosti. Iako su film i fotografija prisutni u registru umetnosti od avangardnih istraživanja, tek sa pojavom konzumerske kulture i izlaskom iz uskog kruga profesionalaca tokom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka oni, u jakom smislu, ulaze u registar umetnosti i to kao ne-mediji. To naročito važi za video, u tom trenutku novu tehnologiju, koja svoju primenu nalazi u različitim registrima: od televizije do galerije. U tom smislu, inflacija slika se pre svega odnosi na inflaciju tehnološki stvorenih slika.

Kao što je sa pojavom fotografije i filma aktuelizovano Benjamino pitanje da li je to umetnost, tako se i danas sa dominacijom digitalnih tehnologija iznova postavlja isto pitanje. Sa pojavom Interneta svako može da »okači« svoju fotografiju na Flickr, Facebook, MySpace ili klip na YouTube, Vimeo i sl. No, kako Belting ističe: »Nije pitanje jesu li mediji sposobni za umetnost, nego žele li umetnici novim tehnikama još uvek proizvoditi umetnost.«¹ Sa pojavom medijske umetnosti, a naročito s pojavom digitalnih tehnologija, mediji su postali toliko disperzivni da je njihova umetnička »funkcija«, to jest funkcija unutar registra umetnosti, samo jedna od mnogobrojnih, ni po čemu specifična ili dominantna.

Upravo se zbog ove rastuće inflacije slika i disperzivnosti medija u kojima se one pojavljuju postavlja pitanje razumevanja onoga što se podrazumevalo pod savremenom umetnošću. Svaki pokušaj da se odredi savremena umetnost pretpostavlja i razumevanje savremenosti, kao onoga što određuje čitav okvir (*framing*) ovakvog pristupa. Zbog toga pitanje *Šta je savremena umetnost?* implicira pitanje *Šta je savremeno?* Na drugoj strani moguće je fokusirati se na sada-i-ovde, na jedan relativno uzak i precizno određen segment unutar homogenog linearnog vremena, pa se tada može govoriti o »umetnosti danas« ili sadašnjoj umetnosti. Tako Žan-Lik Nansi (Jean-Luc Nancy) smatra da ovu razli-

1 Hans Belting, *Kraj povijesti umjetnosti?*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2010, 23.

ku treba sačuvati upravo zbog toga što savremena umetnost pripada jednom određenom izrazu u istoriji umetnosti. Savremena umetnost je, zapravo, čudna istorijska kategorija čije su granice promenljive, ali koje, uopšteno govoreći, obuhvataju raspon unazad dvadeset ili trideset godina, mada se ova granica i dalje neprestano pomera. Imajući u vidu ovu kategoriju moglo bi se reći da neki umetnički radovi koji nastaju danas, bilo gde u svetu, ne pripadaju savremenoj umetnosti. Tako na primer, ako bi neki slikar danas pravio klasične figurativne slike, on ne bi pripadao savremenoj umetnosti, pre svega jer se takav rad ne može podvesti pod prepoznatljive kriterijume onog što nazivamo savremenim. S takvim pristupom proizlazi da savremena umetnost isključuje ono što se tradicionalno nazivalo »plastičnim umetnostima« (slikarstvo, vajarstvo, grafiku), dok to nije slučaj sa onim što bi se moglo nazvati »umetnost danas«. U tom smislu »današnja umetnost« bi bila najšire moguće određenje, jer uključuje i savremenu i ne-savremenu umetnost, dakle i onu umetničku produkciju koja ne potpada pod kriterijume savremenosti.

Biti savremen pretpostavlja, barem u onom ničeovskom smislu, izvesnu decentriranost, izmaknutost u odnosu na apsolutnu uvučenost u savremeni trenutak, u *ovde-i-sada*. Neko zaista pripada svom vremenu onda kada u potpunosti ne koincidira sa njim i kada se ne prilagođava njegovim zahtevima. Ovo uzmicanje, ta ne-aktuelnost, stvara uslove za jednu specifičnu ne-zaslepljenost i ne-fasciniranost vlastitim vremenom, što je preduslov za mogućnost opažanja sopstvenog vremena. Oni koji previše koincidiraju s epohom, koji se u svakoj tački preklapaju sa njom, zapravo nisu savremeni jer, upravo zbog toga što se prilagođavaju njenim zahtevima, ne uspevaju je videti, ne mogu uprti pogled u nju. Ne-savremeni, prilagođavajući se zahtevima vlastitog vremena, ostaju zatvoreni u nekom »sada-i-ovde«, zaslepljeni svetlošću vlastite epohe. Zaslepljenost se onda može razumeti kao nemogućnost sagledavanja onog odnosa aktivnih i reaktivnih sila koji stvara uslove za mogućnost izrecivog i vidljivog unutar jedne istorijske formacije. Ne-savremenu umetnost ne treba u ovom slučaju povezivati s tradicionalnim ili klasičnim tehnikama, već pre svega s tom nemogućnošću sagledavanja vlastitog vremena. Čak bi se moglo reći da su mnogi umetnici koji u svom radu koriste najrazličitije ne-tradicionalne tehnike, ili se »angažuju« oko neke »aktuelne« društvene stvari, zapravo, nesavremeni.

Agamben će, nadovezujući se na te Ničeove (Nietzsche) uvide, predložiti drugu definiciju savremenosti, gde će kao savremenog odrediti upravo onoga koji »upire pogled u svoje vrijeme, ne zato da bi opazio svjetla, nego mrak«. Savremen je onaj ko uprkos zaslepljenosti svetlima veka uspeva zapaziti tminu, zapravo mrak svog vremena kao nešto što ga se veoma tiče, čak mnogo više od zaslepljujuće svetlosti. U svom pristupu Agamben se poziva na savremenu astrofiziku i njeno razumevanje širenja univerzuma kada se najudaljenije galaksije udaljavaju od nas toliko velikom brzinom da njihova svetlost ne uspeva da dopre do nas. Savremen bi tako bio onaj ko u mraku sadašnjosti uspeva da opaža tu svetlost koja ne dopire do nas. Ova specifična ne-zaslepljenost – koja omogućava da se u mraku sadašnjosti vidi svetlost iz daleke prošlosti, ona koja započinje s velikim praskom i koja nam neumitno izmiče – konstitutivna je za savremenost. Ova svetlost je svedočanstvo o jednom *arche* – poreklu koje je pod senkom zaborava, pa je stoga savremen onaj ko u najmodernijem i u najrecentnijem sadašnjosti opaža i detektuje znakove (indicije i signiture) arhaičnog. Oni koji su zaslepljeni svetlima epohe tako previđaju da se u sadašnjosti odigrava tajni susret između arhaičnog i modernog, da je ključ modernog skriven u prastarom i preistorijskom. Tako pristup sadašnjosti nužno ima formu izvesne arheologije, mišljenja koje u inertnu homogenost linearnog vremena unosi nehomogenost i diskontinuitet. Decentriranost nastaje tek kada se unutar tog linearnog vremena interpoliraju tačke prekida, rascepi – tek tada biva moguće uspostaviti odnos između različitih vremena, što znači čitati povest na način koji prethodno nije bio poznat. Upravo taj momenat decentriranosti u savremenom jeste ono što omogućava da se sagleda u kojoj se meri promenio režim rada u kapitalističkoj mašini istražujući funkciju različitih odnosa moći. Kod te promene se pre svega može govoriti o »hegemoniji finansijskog kapitalizma nad drugim oblicima kapitala (industrijskim, komercijalnim)«². Tu se ne treba pitati toliko šta je kapitalizam, već pre svega kako on funkcioniše u različitim registrima.

S pojavom digitalnih tehnologija, decentriranost kao uslov za mogućnost drugačijih povezivanja sa onim prošlim kao i sa onim budućim, uračunava disperzivnost medija. To je istovremeno ulazak u novu

2 Maurizio Lazzarato, *Proizvodnja zaduženog čovjeka*, Udruga Bjeli val, Zagreb 2013, 83.

fazu postmedijskog stanja u kojoj sve što je medijski specifično prelazi u drugi plan. Digitalni dokument funkcioniše s onu stranu medijske specifičnosti. Pokretna slika, nepokretna slika, zvuk ili tekst – to su različiti formati digitalnog dokumenta, a ne različiti mediji, koji se aktuelizuju u određenim kontekstima i koji su mnogo bliži performativu (Boris Grojs). Istovremeno, svi elementi koji su u tradicionalnim medijima stabilni, nepromenljivi, u digitalnim medijima postaju promenljive – format, dimenzije, pa čak i sam medij. Jedan digitalni dokument, npr. slika, može imati potpuno različit medijski izlazni format: fotografija (štampana na fotopapiru), print (digitalna štampa), slajd-projekcija, video-klip (animirana slika), bilbord, instalacija (projekcija u određenom prostoru) ili *site specific* intervencija (projekcija na otvorenom). Medij je postao promenljiv, fluidan kao i sam umetnički rad koji može biti određeno iskustvo, događaj, proces, akcija. Ono što time izbija u prvi plan jeste da ne postoji nekakav opipljiv kvalitet koji bi se mogao nazvati umetničkim. Većina medija, praksi, tehnika, postupaka, materijala koji se koriste u umetnosti, svoju primenu imaju i u mnogim drugim društvenim registrima. Istovremeno, ono što je izdvajalo umetnost, npr. prostori za izlaganje umetničkih dela kao što su galerije, muzeji, izgubili su svoju privilegovanu ulogu u tome. Umetnost je izašla na ulice, u prirodu, umetnost je na društvenim mrežama, u onlajn bazama, kućama, sajmovima...

Sve što je odvajalo umetnost od neumetnosti izgubilo je na važnosti: umetnost više nije medijski definisana, jer su slike postale singularnosti koje prelaze iz jednog medija u drugi, a sa novim tehnologijama, pre svega, digitalnim, medijsko više nije nužno fizičko, materijalno svojstvo slika; istovremeno, umetnost više nema monopol u tretiranju slike kao svoje ekskluzivne teme, jer slike mogu biti fizičke, ali i mentalne, spoljašnje kao i unutrašnje, vizuelne i virtuelne te su utoliko i predmet nekih drugih nauka, npr. neurobiologije (Belting) ili biokibernetike: umetnički rad nije više nužno slika, medij ili predmet, već može da bude i dizajnirani organizam, kopija nije nužno inferiorna već može da bude i poboljšana verzija originala (V. Dž. T. Mičel); perceptivne tehnologije – fotografska, filmska i elektronska – sastavni su deo svakodnevnog života i našeg pogleda (Vivjan Sobčak); umetnost više nije univerzalna, već globalna (Hans Belting), autor nije nužno individua, već može biti kustos, umetnički direktor, kolektiv ili građanska inicijativa; umetnički rad nije nužno predmet, događaj, slika već i fajl

(Boris Grojs); na mestu privilegovanog, estetskog predmeta može se naći i siromašna, rđava kopija, slika niske rezolucije kao najpristupačniji vid distribucije umetničkog sadržaja (Hito Štejerl); umetnost nije više odvojena u muzejima, galerijama, već je i na mreži; čak i nije nužno biti umetnik da bi se proizvodila umetnost, a nije nužno ni proizvoditi, jer su kulturna dobra postala participativna – »korisnički« sadržaji koji se preuzimaju, hakuju, remiksuju (Lev Manovič); ono što je nekada bilo jedan subverzivni medij (Internet), sada je područje spektakla, kao svaki drugi (Aleksandar R. Gelovej). Moglo bi se čak reći da je umetnost okupirala život (Hito Štejerl) jer je ušla u sve registre života. Da li je to istovremeno ispunjenje avangardnog sna o povezivanju umetnosti i života – otvoreno je pitanje. Istovremeno, ako se pođe od toga da nije reč o neminovnosti, prirodnom procesu ili sudbini, postavlja se pitanje kako je umetnost ušla u »sve pore života«?

Upravo u nastojanju da se odgovori na ovo pitanje trebalo bi razlikovati ovde-i-sada kako se ono javlja u »savremenoj umetnosti«, a kako u »današnjoj umetnosti«, jer u drugom slučaju možemo govoriti o zaslepljenosti svetlošću epohe, o nespremnosti da se detektuju bilo kakvi znakovi arhaičnog. Nasuprot tome, ovde-i-sada savremenosti postaje čvorište jedne vremenske mreže, tačka za drugačija povezivanja sa najrazličitijim entitetima koji pripadaju prošlosti, protežući se do nekih dalekih *arhe*, ali isto tako ostaju otvorena za buduća povezivanja. U poznom kapitalizmu subjektu svako sada-i-ovde uspostavlja se kao presek dva konstrukta, prošlosti i budućnosti, pa tako i sam subjekt postaje čvorište unutar neprekidno promenljive i nestabilne mreže koja povezuje entitete iz prošlosti i budućnosti. Već je svaki od ovih konstrukata promenljiv, nestalan; u slučaju prošlosti sećanje se gotovo prustovski menja u zavisnosti od trenutka prisećanja. Prošlost se neprekidno prerađuje, nanovo piše, tako da se neki događaji i imena pojavljuju, dok drugi nestaju ili se ponovo pojavljuju. Neoliberalna nestabilnost konstrukt budućnosti svodi na puki opstanak i neprekidno prinudno prilagođavanje za ono što ubrzano dolazi. Sada-i-ovde se subjektu ispostavlja kao presek dva asimetrična konstrukta neprekidnog prerađivanja prošlosti i minimalnog ocrtavanja budućnosti.

U duhu onog fukoovskog određenja nadziranja; videti a ne biti viđen, asimetrija se uspostavlja kao konstitutivni moment u svakoj igri moći pa je utoliko i asimetrija ova dva konstrukta u funkciji novih umreženih moći. Na jednoj strani, konstrukt prošlosti se ispunjava

melanholijom ili setnim uživanjima u sećanjima i njihov intenzitet je promenljiv kao i sama sećanja. Na drugoj, konstrukt budućnosti puni se neizvesnošću i strahom i utoliko je njegov obim daleko manji od konstrukta prošlosti, koji se s vremenom, zbog sve veće neizvesnosti, čak i povećava. Strah pripada budućnosti, a uživanje prošlosti, pa je svako sada-i-ovde tek transfer iz neispunjenih strahova u uživanje u sećanju. Tako nam aktuelno sada-i-ovde neprestano izmiče u svojoj punoći, jer je tek pukotina između neostvarenih strahova i setnih sećanja, pohranjenih u privatnim digitalnim arhivama ili na nekoj od društvenih mreža. Sećanja na ostvarene strahove pretaču se u »opominjuće iskustvo« koje je uslov opstanka u nestabilnim situacijama svakodnevice. Strah koji postoji u fragmentima sećanja jeste strah od samog ponavljanja koje pristiže iz budućnosti, zbog toga je sav potencijal sadašnjeg trenutka marginalizovan i sveden na puki opstanak i preživljavanje. Tek oni koji prežive mogu da se sećaju, a ukoliko se ono što su preživeli graniči sa užasom (kao u slučaju Aušvica ili Hirošime), njihovo sećanje se, neprekidnim globalnim medijskim podsećanjem, pretače u kolektivno iskustvo.

Pojavu tehničke reprodukcije Valter Benjamin je video kao radikalnu promenu gde se sa kultne prelazi na izložbenu vrednost slika. Sa pojavom digitalne slike čini se, međutim, da je i ova paradigma počela da se raspada. Ako je sa hegemonijom tehničkih slika politizaciju umetnosti moguće svesti na masu kao matricu u koju se upisuju sva njena revolucionarna htenja, onda se – sa prelaskom na digitalno i nezauzavljivom inflacijom slika – ova masa transformiše u umrežene singularnosti u kojoj se produkcija i recepcija sve manje počinju razlikovati. Istovremeno, san o haotičnoj demokratizaciji nastajuće Mreže nezauzavljivo se rastače pod pritiskom nove sile koja *Silicon Valley* vidi kao motor, ne samo tehnoloških već i društvenih promena. Oni koje Žižek naziva »liberalnim komunistima« ni jednog trenutka nisu tu novu silu, u čijoj su funkciji, videli samo kao sredstvo pukog bogaćenja, već pre svega kao silu koja će na početku dvadeset prvog veka, radikalno promeniti svet. Čini se da se u ovom trenutku početak ove promene ocrta upravo u onome što Alan Badiju (Alain Badiou) naziva »atonalnim svetom« (*monde atone*), svetom bez stožera. Bitna odlika te »atonalnosti« gotovo je opsesivno odbacivanje »binarne logike«, sagledavanje sveta kao iznijansirano, sveta različitih oblika, koji ne toleriše nikakvu odluku i odbacuje svakog »gospodara označitelja«. U ovom suspendo-

vanju Lakanovog Gospodara-označitelja ili »prošiva« (*point de caption*) Žižek, na jednoj strani, vidi pokušaj da se anulira svako nastojanje da se svetu nametne princip »uređenosti«, bilo kakva tačka jednostavne odluke (»da ili ne«), u kojoj se eluzivna mnogostrukost nasilno svodi na »minimalnu razliku«. Na drugoj strani, efekat ove suspenzije probija u našem prepuštanju ambisu *jouissance*, koji je nemoguće imenovati. »Krajnji nalog koji reguliše naše živote u 'postmodernosti' jeste: 'Uživajte!', ostvarite svoje potencijale, uživajte na svaki mogući način, od intenzivnih seksualnih zadovoljstava, preko uspeha u društvu, do duhovnog samoispunjenja.«³

Globalizacija pokazuje da se kapitalizam može prilagoditi svakoj civilizaciji od Zapada do Istoka, da zapravo ne postoji »kapitalistički pogled« na svet, niti neka kapitalistička civilizacija slike, već stalno promenljiv odnos sila maskiran klišeima. Ono što stvara iluziju stabilnosti jesu klišeji koji dominiraju masovnim medijima. Kapitalizam je povezan sa rastućom hegemonijskom ulogom naučnog diskursa u modernosti koju je identifikovao još Hegel svojom konstatacijom, da za nas moderne ljude umetnost i religija više ne uživaju apsolutno poštovanje. Danas takvo poštovanje uživa jedino nauka (konceptualno znanje), dok se »postmodernost« kao kraj velikih priča, može ocrtati kao polje gde u okruženju naučnog diskursa buja mnoštvo lokalnih fikcija. Tako se sve manje može govoriti o »svetskoj umetnosti« koja se centrira oko jednog, pre svega zapadnog modela, shvatanja umetnosti, a sve više o »globalnoj umetnosti« koja te lokalne fikcije shvata kao reprezentaciju razlika ili igru razlika.

Sa rastućom hegemonijskom ulogom naučnog diskursa, umetnost je ne samo marginalizovana u ovom Hegelovom smislu, već je, u svojim ne-savremenim formama, iz one Benjaminove estetizacije politike, sve više u funkciji estetizacije kapitala. »Politizacija umetnosti« koju je Benjamin video kao mogućnost otpora, čini se da je, ne samo nedovoljna, već je štaviše, ma koliko bila radikalna, samo jedna od funkcija estetizacije kapitala. To je efekat aproprijacijske moći kapitala koji svaku formu otpora prisvaja u funkciji vlastite deteritorijalizacije, pretvarajući je u igru razlika kao uslov za mogućnost dijaloga ili tolerancije različitih kultura, lokalnih zajednica ili čak pojedinaca. Zbog toga se

3 Slavoj Žižek, *U odbranu izgubljenih stvari*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2011, 67.

gotovo svaka »angažovanost« u umetnosti nimalo ne razlikuje od »angažovanosti« liberalnih komunista, koji svojim humanitarnim radom tek maskiraju ne-humano funkcionisanje čitavog sistema.

Estetski momenat je bitan kao maskiranje neprikosnovene uloge kapitala: otvaranje kanala za njegovo nesmetano kretanje uz istovremeno očuvanje »neophodnog« fantazma o izdvojenosti, čak uzvišenosti umetnosti. Isticanje privilegovane pozicije umetnika takođe je kozmetička intervencija koja prikriva različite igre moći. Recidivi starih mitova o umetniku kao geniju, uzvišenom, marginalizovanom, koji se iznova recikliraju, nemaju funkciju da ukažu na značajnu ulogu umetnika koji ima šta da kaže, već da ga uklope u estetizaciju kapitala: da, umetnik ima šta da kaže o društvu i svetu *in general* i treba ga saslušati, omogućiti mu to da kaže – tako što ćete kupiti njegove radove (po principu za svakog ponešto). Naravno, potpuno je jasno, i opšte je mesto to da bi umetnik, kao i svi drugi, trebalo da živi od nečeg, u idealnom slučaju od svog rada, tako da se to ne dovodi u pitanje. Međutim, problem je kada umetnik poveruje u svoju privilegovanu poziciju i recikliranje vrlo stare matrice, direktno instalirane od sistema, predstavlja kao lični, intelektualni angažman u funkciji društva, promociji države ili promociji savremene umetnosti. Povezivanje savremene umetnosti sa ovim prilično starim, okamenjenim slikama mišljenja – iz ugla umetnosti zastarelih, ali iz ugla umreženih moći vrlo upotrebljivih – paradoks je u kojem se našla (savremena?) umetnost, ali ne i (savremeni) kapital.

Biti savremen, pre svega, znači pre svega imati distancu u odnosu na plasirane (deplasirane, zapravo) matrice usmeravanja kapitala kao što je društveno odgovorni umetnik koga samim tim što je odgovoran treba saslušati, a ako baš niste u prilici da ga saslušate, onda svakako kupite njegov rad jer ćete uživati (estetski, naravno), a u krajnjoj liniji pomoći ćete održanju savremene umetnosti. To naravno ne znači ne prodavati i ne kupovati umetnost. Biti savremen ne znači biti alternativan zato što je alternativa u funkciji estetizacije kapitala, jer odgovara upravo onoj slici koju kapital projektuje o sebi: da je moguće biti izvan, izvan sistema, izvan logike kapitala odnosno da postoji alternativa kapitalističkom uređenju. Biti savremen ne znači biti društveno angažovan, jer, kao što Badiju ističe, imperija ništa ne cenzuriše, već usmeravanjem kretanja kapitala »trgovačkim zakonima prometa i demokratskim zakonima komunikacije kontroliše čitav prostor vidljivog i čujnog« izjednačavajući angažovanje sa »dopuštenim uživanjem« i

infantilnim zadovoljstvom u beskonačnom ponavljanju matrica u funkciji kapitala. Biti savremen isto je što i biti u poziciji decentriranoj u odnosu na vlastito vreme: učiniti vidljivim, eksperimentisati, ukazivati na logiku svih promena koje pripadaju tom vremenu.

Ako bi se u sadašnjem trenutku moglo govoriti o nekoj rekonfiguraciji unutar sistema umetnosti onda bi se, sasvim pojednostavljeno, na jednoj strani našla muzejsko-galerijska umetnost, a na drugoj galerijsko-korporacijska, dok bi oko ove dve tačke gravitirala sva ostala umetnička produkcija koja ima tendenciju da pređe na neku od ovih strana. Inflacija slika kao efekat konzumerske kulture tek je jedna, i to ne poslednja, faza u integrisanju umetnosti i kapitala. Vorhol među prvima problematizuje konzumersku kulturu. No, pored toga što se njegov rad najčešće povezuje s kritikom (ili veličanjem) konzumerske kulture, on je, takođe, među prvima eksplicitno ukazao na vezu između umetnosti i kapitala: »Posle Umetnosti nastupa biznis umetnost.« Za razliku od Umetnosti sa velikim U koja je bila privilegija malobrojnih, elite, savremena umetnost postala je deo masovne kulture. Ono što je činilo okosnicu privilegovanog položaja Umetnosti – kreacija, originalnost i inovacija – nije više ekskluzivno povezano s umetnošću, već i sa naukom, tehnologijom, dizajnom, softverima, aplikacijama... Ipak, »savremena umetnost je postala legitimna kategorija za ulaganje – s novcem koji je uloženi u to tržište teško da će ona ikada sasvim propasti« (Manovič). To je ujedno odgovor na ranije postavljeno pitanje da li je došlo do ispunjenja avangardnog sna: umetnost jeste ušla u sve pore života i to preko kapitala. Krajnji efekat nije, međutim, izjednačavanje umetnosti i života, već umetnosti i kretanja kapitala.

Iz tog ugla je svaka podela na mainstream i alternativu koja svojim »subverzivnim« strategijama destabilizuje okamenjeni sistem umetnosti istovremeno gradeći vlastitu poziciju, ostala tek usputna napomena u koju zapravo više niko ne veruje. Ovakva je podela pretpostavljala jednu igru između centara moći oko kojih je, iz različitih razloga, gravitirala umetnička produkcija. U oba slučaja umetnost je bila u funkciji reprezentacije moći, ali je već sa krajem hladnog rata i rastom aproprijacijske moći poznog kapitalizma ova podela postala irelevantna. Sa neoliberalnom fazom kapitalizma umetnost se našla u poziciji da je sve manje relevantna kao reprezentacija moći, a sve više u funkciji finansijskog kapitala kao mašine za konfiguraciju budućnosti. Upravo svojim strategijama i politikom investiranja u određene teh-

nologije, naučna istraživanja i umetnost, finansijski kapital ocrta ocrta obrise budućnosti koji više nisu u funkciji njegove reprezentacije moći, već rekonfigurisanja odnosa sila, pa samim tim onog vidljivog i izrecivog. Finansijski kapital se mnogo više bavi kolonizacijom budućnosti, a mnogo manje rekonfiguracijom sadašnjosti, tako je nestabilnost tek kolateralni efekat ovog kretanja, a strah u funkciji maskiranja nastajućeg konstrukta budućnosti.

Jedan od glavnih efekata ove kolonizacije budućnosti jeste nestanak socijalne države dvadesetog veka na čije mesto stupa »participativno društvo«. U takvoj konstelaciji ljudi moraju da preuzmu odgovornost za sopstvenu budućnost pre svega stvaranjem svojih socijalnih i finansijskih sigurnosnih mreža, uz manju pomoć države. Participativnom savremenom društvu prethode participativne umetničke prakse koje je uvela avangarda i čije je prisustvo, i kasnije tokom 20. veka, nekoliko puta iznova bilo aktuelizovano. Kler Bišop (Claire Bishop) smatra da se interesovanje za participativne prakse naročito javlja u periodima intenzivnih socijalnih previranja pa ih dovodi u vezu sa Prvim svetskim ratom, Oktobarskom revolucijom, hipi i drugim pokretima tokom šezdesetih godina prošlog veka (pre svega, 1968) kao i 1989. koja predstavlja uvod u različite socijalne prakse koje su dominirale devedesetih, kao i danas, a čije je zajedničko polazište upravo socijalna angažovanost i participacija. Participativne prakse u izvesnom smislu predstavljaju brisanje jasnih granica između umetnosti i politike, shvaćene u širem smislu kao delovanje koje uključuje niz kontrolisanih akcija i odluka i kritički stav usmeren ka ne samo umetničkim već i vanumetničkim fenomenima. Participativno društvo se u tom kontekstu može posmatrati kao efekat aproprijacije umetnosti od politike, to jest disperzije umetnosti u različite socijalne registre; zatim, kao emancipatorski potencijal umetnosti u uvođenju inovativnih socijalnih matrica. Krajnji cilj participacije i umetničkog delovanja unutar određenog socijalnog polja jeste instaliranje neinstitucionalnog modela društvenog delovanja nasuprot postojećim, zastarelim, neefikasnim i prevaziđenim institucijama. Aproprijacija od sistema, međutim, transformacija od neinstitucionalnih u institucionalne modele društvenog delovanja – ujedno je doseganje unutrašnjih granica kritičkog potencijala ovih praksi.

U jednom od svojih poslednjih intervjua (leto 1966) Marsel Dišan (Marcel Duchamp) je, govoreći o tome da je istorija umetnosti postavljena krajnje nasumično napomenuo da se danas u muzejima ne nala-

ze vrhunska dela, već da, naprotiv, iz prošlosti ostaju sasvim osrednji radovi, dok najbolja i najlepša dela nestaju. Moglo bi se pretpostaviti da se situacija ni na početku dvadeset prvog veka nije ni najmanje promenila. Naprotiv, i danas se muzeji pune mediokritetskim radovima, možda čak i više nego ranije. Danas se muzeji sve više ponašaju poput velikih pretraživača na Internetu tako što neprekidno indeksiraju najrecentnije fenomene u umetničkoj mreži. Kod pretraživanja »vidljivog« veća najčešće se dobija na hiljade nepotrebnih i osrednjih stranica, a sve što izmiče ovakvim indeksiranjima pripada »dubokoj mreži«. Taj izraz se odnosi na sajtove kojima veliki pretraživači poput Googlea ne mogu da pristupe i koji se tako uspostavljaju kao prostor drugosti i devijacije poput Fukoovih »heterotopija«.

U doba hegemonije finansijskog kapitala samo oni koji su indeksirani mogu da računaju na moguću investiciju u svoj rad i u njih same, što znači da umetnici počinju da funkcionišu kao startup firme iz Silicon Valeyja. »Umetnost danas«, kao pregled čitave umetničke produkcije u datom trenutku, pretpostavlja ovaj neoliberalni startup pristup gde umetnici iznose svoje proizvode na tržište investicija povinujući se tako dominantnom diktumu: investirajte u umetnost. To je ujedno i krilatica lansirana u sklopu promocije jednog od skorašnjih projekata Sači galerije (Saatchi online). Ono što je posebno zanimljivo jeste notica na kraju strane s napomenom (parafrazirano): ako i ne zaradite, bar ćete uživati u tome što imate nešto lepo na zidu. Prema tome, niko vam ne garantuje da ćete zaraditi – rizik je deo svakog biznisa – to je logika investicionog kapitala. Takođe: investirajte u umetnost, bilo da ste umetnik, ljubitelj umetnosti ili kolekcionar; ako i ne zaradite, uživaćete – i u jednoj i u drugoj varijanti na dobitku ste (simboličkom ili finansijskom) – što je opet logika kapitala koja na prvo mesto stavlja profit. Pored dobitka, ključnu ulogu ima estetski momenat kao nezabilazna instanca kada se govori o umetnosti. Na početku moderne estetsko ima ključnu funkciju u odvajanju umetnosti od drugih registara, pre svega, crkve, odnosno države, dok je na kraju postmoderne estetsko u direktnoj funkciji kapitala, estetizacije kapitala.

Utoliko je razumljivo što Saatchi online nudi investiranje u svakog pojedinačnog umetnika, koji će tako postati *personality*. U toj igri uživanje je zajednička tačka koja povezuje investitore i umetnike preduzetnike. U oba slučaja može se govoriti o žižekovskom diktumu uživanja, koje sada funkcioniše poput kompenzacije za neuspelo in-

vestiranje. Ako niste zaradili na ovom startupu, barem ste profitirali u uživanju. Na drugoj strani uživanje je kompenzacija za ono odsustvo bilo kakve povezanosti sa prošlim i budućim koje odlikuje svaku savremenost. Uživanje je vezano za sada-i-ovde koje neprekidno izmiče zbog asimetrije konstrukta prošlosti i budućnosti, pa utoliko uvek već nepotpuno, tek plutajući označitelj koji se povremeno stabilizuje u nekom klišeju. Uživanje je zapravo uživanje u klišeima, koji ne samo što stvaraju iluziju stabilnosti, već istovremeno obesmišljavaju svaku mogućnost promene sistema. Ali upravo u tome i jeste problem sa startup umeticima. Oni neprekidno nastoje da zadovolje pogled investitora, da ono što on vidi u njihovom radu bude vredno ulaganja, a preko toga vredno i publici. Rečju, oni produkuju radove koji unapred računavaju sva moguća indeksiranja od velikih i moćnih pretraživača: muzeja, galerija, kolekcionara, donatora, PR stručnjaka, novinara i sl. Ta opsednutost vidljivošću na Mreži je konstitutivni momenat u produkciji njihovog rada, koji se najčešće svodi na koketiranje sa ciničnom izmahnutošću, dopadljivim dosetkama ili bilo kakvom »angažovanošću«.

Ono što Dišan ima u vidu, upravo je postojanje jedne »duboke mreže« koja sve vreme izmiče najrazličitijim indeksiranjima, ali ne iz razloga da bi se formirala nekakva alternativa, već da radovi ne bi bili strukturirani, čak ni kao političko nesvesno, prema potrebama pretraživača. Već je takvo izmicanje indeksiranja čin otpora koji, u onom delezovskom smislu, čini da umetnički rad nema nikakve veze sa informacijom, već pre svega sa eksperimentom. Tek je sa postojanjem »dubokih mreža« moguće govoriti o umetnosti za koju je otpor konstitutivni momenat, s obzirom na aproprijacijsku moć kapitala, na njegovu sposobnost da svaki otpor stavi u funkciju vlastite estetizacije. Ako je eksperiment najradikalnija forma otpora, onda bi jedan od osnovnih kriterijuma savremene umetnosti trebalo da računava najrazličitija iskustva eksperimentisanja koja izmiču aproprijaciji od strane sistema. Zbog čega izbeći aproprijaciju? Pre svega, jer ona određuje okvir unutar koga je nešto prihvatljivo kao inovativno, kreativno ili uopšte kao nova ideja, pa je samim tim u funkciji estetizacije kapitala. Problem sa onim idejama koje izmiču aproprijaciji od strane sistema je u tome što one mogu da destabilizuju sam sistem, što transformišu odnose moći ili utiču na slabljenje dominacije nekih sila i uspostavljenih odnosa.

Ne investirajte u Umetnost, investirajte u eksperiment (kada eksperiment pišete velikim slovom onda ste opet uvučeni u logiku kapi-

tala) tek tada je moguće praviti umetnost (sa malim u) bilo gde u bilo kom mediju, i tada nastaju one singularne nomadske mašine koje se nepredvidivo i kontingentno uvezuju na sistem remeteći ga, nervirajući i destabilizujući. Ne treba tragati za alternativnim prostorima, već eksperimentisati s drugačijim uvezivanjima...