Nikola Burio

POSTPRODUKCIJA

KULTURA KAO EKRAN: KAKO UMETNOST REPROGRAMIRA SVET

Prevela sa engleskog jezika:

Mirjana Boba Stojadinović

Lektorisala:

Snežana Đukanović

Sadržaj

Uvod

Upotreba predmeta

Korišćenje proizvoda od Marsela Dišana do Džefa Kunsa

Buvljak: preovladavajuća umetnička forma devedesetih

Upotreba formi

Di-džejing i savremena umetnost: slične konfiguracije

Kada scenariji postaju forma: uputstvo za upotrebu sveta

Upotreba sveta

Igranje sveta: ponovno programiranje društvenih formi

Hakerisanje, rad i slobodno vreme

Kako naseliti globalnu kulturu (estetika posle mp3 formata)

Indeks imena

**UVOD**

Jednostavno je – ljudi prave radove, a mi radimo sa njima šta možemo, koristimo ih za sebe (Serž Dane)

Postprodukcija je tehnički termin iz audio-vizuelnog rečnika koji se koristi na televiziji, filmu i videu. On se odnosi na niz procesa primenjenih na snimljeni materijal: montaža, uključivanje drugih vizuelnih ili audio-izvora, titlovanje, sinhronizacija i specijalni efekti. Kao skup aktivnosti koje su vezane za uslužnu industriju i reciklažu, postprodukcija pripada tercijarnom sektoru, nasuprot industrijskom ili zemljoradničkom sektoru, tj. produkciji sirovih materijala.

Od ranih devedesetih sve veći broj umetničkih dela nastajao je na osnovu već postojećih radova; sve više i više umetnika tumači, reprodukuje, ponovo izlaže ili koristi radove koje su drugi napravili ili upotrebljava raspoložive kulturne produkte. Ova umetnost postprodukcije izgleda kao da reaguje na narastajući haos globalne kulture u dobu informacija, a njegova je karakteristika povećano snabdevanje radovima i aneksija formi koje je do sada svet umetnosti ignorisao ili gledao na njih sa visine. Ovi umetnici koji umeću svoj rad u rad drugih doprinose iskorenjivanju tradicionalne razlike između produkcije i konzumacije, dela i kopije, *redimejda* i originalnog rada. Materijal kojim oni barataju više nije *primaran*. On više nije stvar razvijanja forme na osnovu sirovog materijala, već rad s predmetima koji su već u opticaju na kulturnom tržištu, što će reći, predmeti koji su već *upoznati* sa drugim predmetima. Pojmovi originalnosti (biti na izvoru nečega) i čak kreacije (pravljenje nečega ni od čega) postepeno bivaju zamućeni u ovom novom kulturnom pejzažu označenom blizanačkim figurama di-džeja i programera, koji imaju zadatak da odabiraju kulturne objekte i da ih ubacuju u nove kontekste.

*Relaciona estetika*, čiji je ova knjiga nastavak, opisala je kolektivnu osetljivost u okviru koje su bile upisane nove forme umetnosti. Obe uzimaju kao svoju polazišnu tačku promenljivi mentalni prostor koji je za misao otvorio internet, centralna alatka informacionog doba u koje smo ušli. Dok se *Relaciona estetika* bavila razdraganim i interaktivnim aspektima ove revolucije (zašto su umetnici odlučni u tome da proizvedu modele društvenosti, da postave sebe u okvir međuljudske sfere), *Postprodukcija* shvata oblike znanja koje generiše izgled mreže (kako naći sopstveno mesto u kulturnom haosu i kako iz njega izvući nove moduse produkcije). Zaista, zapanjuje to što su alatke koje umetnici danas najčešće koriste, u nastojanju da proizvedu ove relacione modele, već postojeći radovi ili formalne strukture, kao da je svet kulturnih proizvoda i umetničkih dela konstituisao nezavisne nivoe koji bi mogli da obezbede alatke za povezivanje individua; kao da ustanovljenje novih formi društvenosti i istinska kritika savremenih oblika života uključuju drugačiji stav u odnosu na umetničku zaostavštinu, kroz produkciju novih odnosa prema kulturi uopšte, a posebno prema umetničkom delu.

Nekoliko karakterističnih radova će nam dozvoliti da skiciramo tipologiju postprodukcije.

REPROGRAMIRANJE POSTOJEĆIH RADOVA

U radu *Sveži Akonči*, 1995, Majk Keli i Pol Makartni snimili su profesionalne glumce i modele koji su izvodili performanse Vita Akončija. U radu *Bez naziva (Jedna revolucija u minutu*), 1996. godine, Rirkrit Tiravanit napravio je instalaciju koja je ujedinila komade Olivijea Moseta, Alana Makoluma i Kena Luma; u njujorškom Muzeju moderne umetnosti Tiravanit je prisvojio konstrukciju Filipa Džonsona i pozvao je decu da tu crtaju: *Bez naziva (Vreme za igru*, 1997). Pjer Uig projektovao je film *Konusna presecanja* Gordona Mata-Klarka, upravo na mestu njegovog snimanja (*Svetlosna konusna presecanja*, 1997). U svojim serijama *Mnogo objekata želje*, Svetlana Heger i Plamen Dejanov izložili su na minimalističkim platformama umetničke radove i dizajnirane predmete koje su kupili. Horhe Pardo izložio je komade Alvara Alta, Arnea Jakobsena i Isame Nogučija u svojim instalacijama.

NASELJAVANJE ISTORIZOVANIH STILOVA I OBLIKA

Feliks Gonzales-Tores koristio je formalne rečnike minimalističke umetnosti i antiforme, snimajući ih bezmalo trideset godina nakon originalnih, sa namerom da odgovaraju njegovim sopstvenim političkim preokupacijama. Ovaj isti rečnik minimalističke umetnosti je Lijam Gilik preusmerio prema arheologiji i kapitalizmu, Dominik Gonzales-Ferster prema sferi intimnog, Pardo prema problematici upotrebe, a Danijel Pflum prema dovođenju u pitanje pojma produkcije. Sara Moris u svojim slikama upošljava modernistički raster u nameri da opiše apstrakciju neprekidnih ekonomskih promena. Godine 1993. Mauricio Katelan je izložio rad *Bez naziva*, platno koje je predstavljalo Zoroovo čuveno Z u prosečenom stilu Lučija Fontane. Ksavijer Vejan izložio je *La Forêt*, 1998, čiji je smeđi filc evocirao Jozefa Bojsa i Roberta Morisa, u strukturi koja je podsećala na *Prohodne* skulpture Hesusa Sota. Endžela Bulok, Tobias Rehberger, Karsten Nikolai, Silvi Fluri, Džon Miler i Sidni Stuki, imenujmo samo neke, prilagodili su minimalističke, pop ili konceptualne strukture i forme njihovoj ličnoj problematici, ponekad čak kopirajući cele sekvence iz postojećih umetničkih dela.

ISKORIŠĆAVANJE SLIKA

Na Apertu sa Venecijanskog bijenala (1993), Bulok je izložila video *Solaris*, naučno-fantastični film Andreja Tarkovskog, zamenivši njegov originalni zvuk svojim dijalozima. *Dvadesetčetvoročasovni Psiho* (1997), rad Daglasa Gordona, sastojao se od projekcije filma Alfreda Hičkoka *Psiho,* usporenog tako da traje dvadeset četiri časa. Kendel Girs je izdvojio sekvence poznatih filmova (Harvi Kajtel koji pravi grimase u *Lošem poručniku*, scene iz *Isterivača đavola*) i stavio ih je u *lup* u svojim video-instalacijama; za *TV snimanje* (1998–1999), uzeo je scene sa snimanja iz savremenog kinematografskog repertoara i projektovao ih je na dva ekrana koji su bili okrenuti jedan prema drugom.

KORIŠĆENJE DRUŠTVA KAO KATALOGA FORMI

Samim tim što su Matjeu Loretu nadoknadili sredstva za proizvode koje je konzumirao sistematičnim korišćenjem promotivnih kupona („Zadovoljstvo garantovano ili vraćamo novac“), on deluje u okviru pukotina u promotivnom sistemu. Kada pravi pilot-emisiju za takmičarski šou koji se zasniva na principu razmene (*El Gran trueque*, 2000) ili osniva *ofšor* banku uz pomoć fondova prikupljenih u kutijama s prilozima koje su bile postavljane na ulazima u umetničke centre (*Laurette Bank Unlimited*, 1999), on se igra sa ekonomskim formama kao da su one linije i boje slike. Jens Haning preoblikuje umetničke centre u uvozno-izvozna skladišta i tajne radionice; Danijel Pflum prisvaja logotipe multinacionalnih kompanija i daruje im njihov sopstveni estetski život. Heger i Dejanov prihvataju svaki ponuđeni posao u nameri da steknu „objekte želje“ i iznajme svoju radnu snagu BMW-u na celu godinu. Mišel Majerus, koji integriše tehnike uzimanja uzoraka u svoju piktoralnu praksu, eksploatiše bogate vizuelne sfere promotivnog pakovanja.

ULAGANJE U MODU I MEDIJE

Radovi Vanese Bikroft dolaze iz ukrštanja performansa i protokola modne fotografije; oni upućuju na oblik performansa, ali se ne svode na njega. Silvi Fleri prilagođava svoju produkciju glamuroznom svetu trendova koje nude ženski časopisi, izjavljujući da kada nije sigurna koje boje da koristi u svom radu, upotrebljava nove boje Šanela. Džon Miler je napravio seriju slika i instalacija koje se baziraju na estetici televizijskih emisija sa igrama. Vang Du bira slike koje se objavljuju u štampi i kopira ih u tri dimenzije kao slikane drvene skulpture.

Sve ove umetničke prakse, iako formalno potpuno različite, imaju zajednički rakurs ka *već proizvedenim* formama. One potvrđuju spremnost za upisivanje umetničkog rada u mrežu znakova i značenja, umesto da ga smatraju autonomnom ili originalnom formom. Više nije stvar počinjanja od „čiste table“ ili stvaranja značenja na osnovu devičanskog materijala, već nalaženja načina da se umetne u bezbrojne tokove produkcije. „Stvari i misli“, piše Žil Delez, „napreduju ili izrastaju iz sredine i upravo tu treba krenuti sa radom, upravo tu se sve previja“.[[1]](#footnote-2)

Umetničko pitanje nije više: „šta novo možemo da napravimo?“ već „kako da učinimo da nešto novo funkcioniše sa onim što već imamo?“. Drugim rečima: kako možemo da proizvedemo jedinstvenost i značenje iz ove haotične mase objekata, imena i referenci koje konstituišu naš svakodnevni život? Danas umetnici više programiraju oblike nego što ih komponuju: radije nego da preoblikuju sirovi element (prazno platno, glinu i dr.), oni remiksuju postojeće forme i iskorišćavaju *podatke*.U univerzumu ponuđenih proizvoda, već postojećih oblika, signala koji su već emitovani, zgrada koje su već konstruisane, staza koje su već označili njihovi prethodnici, umetnici više ne smatraju umetničko polje (a ovde bi se mogli dodati i televizija, bioskop ili literatura) muzejom sa radovima koji moraju da se citiraju ili „prevaziđu“, kao što bi to modernistička ideologija originalnosti formulisala, već ih vide kao brojna skladišta napunjena alatkama koje bi trebalo da se koriste, kao gomile podataka za manipulisanje i predstavljanje. Kada nam Tiravanit nudi iskustvo strukture u kojoj on priprema hranu, on ne pravi performans: on koristi performativnu formu. Njegov cilj nije da ispituje granice umetnosti: on koristi forme koje su služile ispitivanju tih granica tokom šezdesetih godina, sa namerom da proizvede sasvim drugačije rezultate. Tiravanit često citira frazu Ludviga Vitgenštajna: „Ne traži smisao, traži primenu“.

Prefiks „post“ ne signalizira nikakvu negaciju ili prevazilaženje; on se odnosi na zonu aktivnosti. Proces koji je ovde u pitanju ne sastoji se od proizvodnje slika od slika, što bi bilo relativno uobičajen stav, ili od lamentiranja nad činjenicom da je sve „već bilo rađeno“, već od pronalaženja protokola korišćenja za sve postojeće moduse predstavljanja i sve formalne strukture. To je stvar dostizanja svih kodova kulture, svih formi svakodnevnog života, radova globalne zaostavštine i njihovog usklađivanja. Da bismo naučili kako da koristimo forme, kao što nas na to pozivaju dotični umetnici, treba pre svega da naučimo kako da ih učinimo našim, da se odomaćimo sa njima.

Aktivnosti di-džejeva, surfera na mreži i postprodukcijskih umetnika označavaju sličnu konfiguraciju znanja, koja se odlikuje pronalaženjem staza kroz kulturu. Sve troje su „semionauti“ koji proizvode originalne putanje kroz znakove. Svaki rad je potekao iz scenarija koji umetnik projektuje na kulturu, koja se smatra okvirom narativa koji zauzvrat projektuje nove moguće scenarije, beskonačno. Di-džej aktivira istoriju muzike kopirajući i slepljujući *lupove* zvuka, stavljajući snimljene proizvode u međusobnu relaciju. Umetnici aktivno naseljavaju kulturne i društvene forme. Internet korisnici mogu da stvore njegov ili njen ’sajt’ ili ’houmpejdž’ i da stalno iznova menjaju redosled dobijenih informacija, izmišljajući staze koje mogu da se markiraju i reprodukuju po želji. Kada uključimo mašinu za pretragu imena ili tema, na ekranu se ispiše masa informacija izdvojenih iz lavirinta baze podataka. „Semionaut“ zamišlja veze, verovatne relacije između rasparanih ’sajtova’. ’Sempler’, mašina koja ponovo procesira muzičke proizvode takođe označava konstantnu aktivnost; slušanje ploča postaje posao po sebi, što umanjuje liniju razdvajanja između recepcije i prakse, produkcije nove kartografije znanja. Ova reciklaža zvuka, slika i oblika označava neprekidnu navigaciju među meandrima kulturne istorije, navigaciju koja sama postaje subjekt umetničke prakse. Zar umetnost nije, kao što je Dišan jednom rekao, „igra među svim ljudima svih era?“. Postprodukcija je savremeni oblik ove igre.

Kada muzičari koriste *sempl*[[2]](#footnote-3), oni znaju da se njihov doprinos može zauzvrat uzeti kao osnovni materijal nove kompozicije. Oni smatraju normalnim da zvučni tretman priložen na pozajmljeni *lup* može zauzvrat generisati druge interpretacije i tako dalje. S muzikom koja je dobijena iz *semplovanja*, *sempl* nadalje ne predstavlja ništa više od isturene tačke u promenljivoj kartografiji. Ona je uhvaćena u lanac i njeno značenje delimično zavisi od njene pozicije u ovom lancu. U ’onlajn čet sobi’ poruka dobija na vrednosti u trenutku kada je neko ponovi i komentariše. Isto tako, savremeno umetničko delo se ne pozicionira kao konačna tačka u „kreativnom procesu“ („završeni proizvod“ nad kojim će se kontemplirati) već kao mesto navigacije, portal, generator aktivnosti. Mi se petljamo sa produkcijom, mi surfujemo na mreži znakova, ubacujemo naše oblike na postojeće linije.

Ono što objedinjuje različite konfiguracije umetničke upotrebe sveta, okupljene terminom postprodukcije, jeste mešanje granica između konzumacije i produkcije. „Čak i ako je iluzorno i utopijski“, objašnjava Dominik Gonzales-Ferster, „ono što je važno jeste predstavljanje neke vrste jednakosti, pretpostavljajući iste kapacitete, mogućnost jednakih odnosa, između mene – u korenu dogovora, sistema – i drugih, dopuštajući im da organizuju njihovu priču kao odgovor na ono što su upravo videli, sa svojim sopstvenim referencama.“[[3]](#footnote-4)

U ovoj novoj formi kulture, koju neko može nazvati kulturom upotrebe ili kulturom aktivnosti, umetničko delo funkcioniše kao privremeni terminal mreže međusobno povezanih elemenata, kao narativ koji se produžava i ponovo interpretira narative koji su mu prethodili. Svaka izložba se zatvara u pisanom delu druge izložbe; svaki rad može da se uključi u drugačiji program i da se koristi za umnožene scenarije. Umetnički rad više nije krajnja tačka, već je jednostavan momenat u beskrajnom lancu priloga.

Ova kultura upotrebe označava duboku transformaciju statusa umetničkog rada: zadirući van granica svoje tradicionalne uloge spremišta umetnikove vizije, ona sada funkcioniše kao aktivni agent, muzička partitura, scenario koji se odvija, okvir koji poseduje autonomiju i materijalnost u različitoj meri, njegova forma sposobna da osciluje od jednostavne ideje do skulpture ili platna. Generišući ponašanja i potencijalne ponovne upotrebe, umetnost se suočava sa pasivnom kulturom, koja se sastoji od robe i konzumenata. Ona čini da forme i kulturni objekti našeg svakodnevnog života *funkcionišu.* Šta ako današnja umetnička kreacija može da se uporedi sa grupnim sportom, daleko od klasične mitologije osamljenog napora? „Gledaoci su ti koji čine slike“, Dišan je jednom rekao, što je neshvatljiva zabeleška ukoliko je ne bismo doveli u vezu sa Dišanovim izoštrenim osećajem za nadiruću kulturu korišćenja, iz koje se rađa smisao u saradnji i razmeni između umetnika i onog ko dođe da pogleda rad. Zašto ne bi značenje rada imalo onoliko veze sa koristi koju neko može da izvuče iz njega koliko i sa umetnikovim namerama za rad?

UPOTREBA PREDMETA

Razlika između umetnika koji proizvode dela zasnovana na već proizvedenim predmetima i onih koji stvaraju *ex nihilo* je ona razlika koju Karl Marks razmatra u *Nemačkoj ideologiji*: postoji razlika, kaže on, između prirodnih alatki za proizvodnju (npr. obrađivanje zemlje) i alatki za proizvodnju koje je stvorila civilizacija. U prvom slučaju, Marks konstatuje: pojedinac je podređen prirodi. U drugom, on ima posla sa „proizvodom rada“, tj. *kapitalom*, mešavinom akumuliranog rada i proizvodnih alatki. Njih na okupu jedino drži razmena, međuljudska transakcija realizovana trećim terminom – novcem. Umetnost dvadesetog veka se razvijala shodno sličnoj shemi: industrijska revolucija je učinila da se osete njeni efekti, ali sa izvesnim zakašnjenjem. Kada je 1914. godine Marsel Dišan izložio sušilicu za flaše i upotrebio fabrički proizveden predmet kao „alatku za produkciju“, doneo je kapitalistički proces proizvodnje (raditi na osnovu *akumuliranog rada*) u sferu umetnosti, dok je istovremeno indeksirao ulogu umetnika za svet razmene: on je iznenada našao vezu sa trgovcem, zadovoljan pomeranjem proizvoda sa jednog mesta na drugo. Dišan je počeo od principa da je konzumacija bila takođe modus produkcije, kao i Marks, koji u svom uvodu u *Kritiku političke ekonomije* piše da je „potrošnja istovremeno i proizvodnja, kao što u prirodi proizvodnja biljke uključuje trošenje elementarnih sila i hemijskih materija.“ Marks dodaje da „čovek proizvodi svoje sopstveno telo, npr. kroz hranjenje, jednom vrstom potrošnje.“ Proizvod postaje stvaran proizvod samo kada se troši, kao što Marks nastavlja rekavši da „haljina postaje zaista haljinom samo kada se nosi, kuća koja nije naseljena zapravo i nije kuća.“[[4]](#footnote-5)

Pošto konzumacija stvara potrebu za novom produkcijom, konzumacija je istovremeno njen motor i motiv. Ovo je osnovna vrlina *redimejda*: osnivanje jednakosti između biranja i izrađivanja, potrošnje i proizvodnje – što je teško prihvatiti u svetu kojim vlada hrišćanska ideologija napora („rad u znoju čela svog“) ili heroja rada (Stahanovizam).

U *Praksi svakodnevnog života* zadivljujući strukturalista Mišel de Serto proučava skrivena kretanja ispod površine proizvodno-potrošačkog para, pokazujući kako je potrošač daleko od puke pasivnosti, on se naime angažuje u nizu procesa koji se mogu uporediti sa skoro tajnom, „tihom“ proizvodnjom.[[5]](#footnote-6)

Da bi se predmet koristio, neophodno je objasniti ga. Korišćenje proizvoda znači izneveriti njegov koncept. Pročitati, pogledati, sagledati rad znači znati kako ga usmeriti: upotreba je čin mikropiraterije koji konstituiše postprodukciju. Mi nikada ne čitamo knjigu na način na koji bi njen autor to od nas očekivao. Korišćenjem televizije, knjiga ili ploča, korisnik kulture razvija retoriku praksi i „lukavstava“ koji su u vezi sa akcentovanjem i stoga sa jezikom čije figure i kodovi mogu da budu katalogizovani.

Počevši sa jezikom koji nam se nameće (*sistem* produkcije), mi konstruišemo naše sopstvene rečenice *(činovi* svakodnevnog života), time prisvajajući za sebe, preko tajnih sitnih kućnih majstorija, poslednju reč u proizvodnom lancu. Produkcija na ovaj način postaje leksikon prakse, što će reći, intermedijski materijal iz kog novi izgovori mogu da se artikulišu, umesto predstavljanja krajnjih rezultata bilo čega. Bitno je ono što uradimo sa elementima koji su nam na raspolaganju. Mi smo stanari kulture: društvo je tekst čiji je zakon produkcija, zakon koji takozvani pasivni korisnici iznutra preusmeravaju, putem praksi postprodukcije. Svaki umetnički rad, predlaže De Serto, može da se naseli poput iznajmljenog stana. Slušajući muziku ili čitajući knjigu, mi proizvodimo novi materijal, mi postajemo producenti. I svaki dan mi izvlačimo korist iz brojnih načina na koje organizujemo ovu produkciju: daljinski upravljači, video-rekorderi, kompjuteri, mp3 formati, alatke koje nam dopuštaju da biramo, rekonstruišemo i montiramo. Postprodukcijski umetnici su agenti ove evolucije, specijalizovani radnici kulturnog ponovnog prisvajanja.

UPOTREBA PROIZVODA OD MARSELA DIŠANA DO DŽEFA KUNSA

Prisvajanje je zaista prvi stepen postprodukcije: više nije reč o pravljenju predmeta, već o tome da se izabere jedan među svim predmetima koji postoje i da se on koristi ili prilagodi u saglasnosti sa određenom namerom. Marsel Broders kaže da „od Dišana, umetnik je autor definicije“, a definicija je zamenjena definicijom predmeta koji su umetnik ili umetnica izabrali. Istorija prisvajanja (koja tek treba da bude napisana) svakako nije tema ovog poglavlja; ovde ćemo spomenuti samo nekoliko njenih odlika koje su korisne za razumevanje najskorije umetnosti. Ako proces prisvajanja ima svoje korene u istoriji, ovde će njegov narativ početi sa *redimejdom*, koji predstavlja njegovu prvu konceptualizovanu manifestaciju, posmatranu u odnosu sa istorijom umetnosti. Kada Dišan izloži proizvedeni predmet (sušač za flaše, pisoar, lopatu za sneg) kao rad uma, on izmešta problematiku „kreativnog procesa“, naglašavajući umetnikov pogled koji je naveden da se oslanja na predmet umesto na manuelnu veštinu. On tvrdi da je čin biranja dovoljan da bi se ustanovio umetnički proces, kao što to čini akt izmišljanja, slikanja ili vajanja: dati novu ideju objektu već je produkcija. Dišan time zaokružuje definiciju termina *stvaranja*: stvoriti znači ubaciti predmet u novi scenario, smatrati ga likom u priči.

Glavna razlika između evropskog novog realizma i američkog pop-arta leži u prirodi pogleda navedenog da posmatra konzumaciju. Arman, Sezar i Danijel Šperi izgledali su fascinirani činom konzumacije po sebi, čije su relikte oni izlagali. Za njih je konzumacija zaista apstraktan fenomen, mit čija nevidljiva tema izgleda nesvodiva na bilo kakvu reprezentaciju. Sa druge strane, Endi Vorhol, Klez Oldenburg i Džejms Rozenkvist usmeravaju svoj pogled ka kupovini, na vizuelnom podsticaju koji pokreće pojedinca da nabavi proizvod: njihov cilj nije toliko dokumentovanje sociološkog fenomena, koliko je iskorišćavanje novog ikonografskog materijala. Oni, pre svega, istražuju reklamu i njenu mehaniku vizuelne neposredne sučeljenosti, dok Evropljani, sa još veće distance, istražuju sve oblike potrošnje kroz filter velike organske metafore i daju prednost upotrebnoj vrednosti stvari pred njihovom razmenskom vrednošću. Novi realisti su više zainteresovani za bezlično i kolektivno korišćenje oblika nego za njihovu individualnu upotrebu, kao što to radovi „plakatskih umetnika“ Rejmona Anza i Žaka de la Vijeglea izvanredno pokazuju: grad po sebi je anonimni i mnogostruki autor slika koje oni skupljaju i izlažu kao umetničke radove. Niko ne konzumira, stvari bivaju konzumirane. Šperi demonstrira poeziju ostataka sa stola, Arman poeziju kanti za đubre i dobavljača: Sezar izlaže slupani, neupotrebljivi automobil, koji je na kraju svog voznog veka. Ako izuzmemo Martijala Rajsa, „najameričkijeg“ Evropljanina, i dalje je najvećiproblem prikazati krajnji rezultat potrošnje koju su drugi sprovodili. Novi realisti su na ovaj način izmislili vrstu postprodukcije na kvadrat: njihova tema je svakako konzumacija, ali predstavljena konzumacija, iznesena na apstraktan i uglavnom anoniman način, dok pop-art istražuje vizuelne uslove (reklamu, pakovanja) koji prate masovnu konzumaciju. Spasavajući već upotrebljene predmete, proizvode koji su došli do kraja svog funkcionalnog života, Novi realisti se mogu sagledati kao prvi slikari pejzaža konzumerizma, autori prvih mrtvih priroda industrijskog društva.

Sa pop-artom, pojam konzumacije konstituisao je apstraktnu temu koja je povezana sa masovnom produkcijom. Ona je dobila konkretnu vrednost ranih osamdesetih kada je bila pripojena individualnim željama. Umetnici koji polažu pravo na simulacionizam smatrali su umetnički rad „apsolutnim artiklom“ i kreaciju prostom zamenom čina trošenja. *Kupujem, dakle jesam*, kao što je Barbara Kruger napisala. Predmet je prikazan iz ugla prisile da se kupuje, iz ugla želje, na pola puta između nedostupnog i raspoloživog. Ovakav je zadatak marketinga, koji je istinski subjekat radova simulacionista. Haim Stajnbah je tako aranžirao fabrički proizvedene predmete ili antikvitete na minimalnim ili monohromatskim policama. Šeri Levin izložila je tačne kopije Miroovih radova, Vokera Evansa i Degaa. Džef Kuns je izložio reklamne poruke, spašene kič ikone i košarkaške lopte koje bestežinski plutaju u besprekornim akvarijumima. Ešli Bikerton napravila je autoportret sastavljen od logotipa proizvoda koji se koriste u svakodnevnom životu.

Među simulacionistima rad je bio rezultat ugovora koji je zagovarao podjednak značaj konzumenata i umetnika/dobavljača. Kuns je koristio predmete kao pokretače želje: „U sistemu u kome sam odrastao – zapadnom, kapitalističkom sistemu – osoba dobija predmete kao nagradu za rad i dostignuća. ... A kada se jednom ti predmeti nakupe, oni funkcionišu kao pomoćni mehanizmi za osobu: da definiše sebe kao ličnost, da ispuni svoje želje i da ih izrazi.“[[6]](#footnote-7)

Kuns, Levin i Stajnbah predstavljaju sebe kao istinite posrednike, *trgovačke posrednike želje* čiji su radovi jednostavni simulakrumi, slike rođene iz analize tržišta više nego iz nekakve „unutrašnje potrebe“, što je vrednost koja se smatra staromodnom. Običan predmet konzumacije zamenjen je drugim predmetom, koji je čisto virtuelan, označavajući stanje nedostupnosti, nedostatak (npr. Džef Kuns). Umetnik konzumira svet u ulozi posmatrača, i za njega. On postavlja objekte u vitrine koje neutrališu pojam upotrebe u korist neke vrste neprekinute razmene, u kojoj je momenat *prezentacije* učinjen svetim. Kroz generičku strukturu police, Haim Stajnbah naglašava njegovu nadmoć u našem mentalnom univerzumu: mi gledamo samo u ono što je dobro predstavljeno; mi želimo samo ono što drugi žele. Predmeti koje on izlaže na sopstvenim drvenim policama i policama marke Formika „kupljeni su ili uzeti, postavljeni, upareni i sravnjeni. Oni se mogu pomerati, iako su postavljeni na određeni način, ali ih moramo ponovo rastaviti da bismo ih spakovali, i postojani su koliko i predmeti koje kupujete u radnji.“ Tema njegovog rada je ono što se dešava u bilo kojoj razmeni.

BUVLJAK: PREOVLADAVAJUĆA UMETNIČKA FORMA DEVEDESETIH

Kao što Lijam Gilik objašnjava, „osamdesetih je veliki deo umetničke produkcije izgledao kao da su umetnici išli u kupovinu u prave radnje. Sada izgleda kao da su, iako novi, umetnici takođe otišli u kupovinu, ali u pogrešne radnje, u svakakve radnje.“[[7]](#footnote-8)

Prelaz iz osamdesetih u devedesete može se predstaviti poređenjem dve fotografije: prva je fotografija izloga radnje a druga fotografija buvljaka ili tržnog centra na aerodromu. Od Džefa Kunsa do Rirkrita Tiravanita, od Haima Stajnbaha do Džejsona Roudesa, jedan formalni sistem je bio zamenjen drugim: od ranih devedesetih dominantni vizuelni model je bliži pijaci na otvorenom, bazaru, suku, privremenom i nomadskom okupljanju nepouzdanih materijala i proizvoda različitog porekla. Reciklaža (metod) i haotično uređenje (estetika) istisnuli su kupovinu u radnjama, izloge prodavnica i ređanje po policama iz uloge formalnih matrica.

Zašto je tržište postalo sveprisutni izvor informacija za savremene umetničke prakse? Prvo, ono predstavlja kolektivni oblik, bez reda, umnožavajući i beskrajno obnavljajući konglomerat koji ne zavisi od komandi samo jednog autora: tržište nije dizajnirano, ono je unitarna struktura koja se sastoji od višestrukih individualnih znakova. Drugo, ovaj oblik (u slučaju buvljaka) lokus je reorganizacije protekle produkcije. Konačno, on otelotvoruje i materijalizuje struje i odnose koji su težili bestelesnosti sa pojavljivanjem onlajn kupovine.

Buvljak je stoga mesto gde se slivaju proizvodi raznoraznog porekla, čekajući novu upotrebu. Stara mašina za šivenje može da postane kuhinjski sto, reklamni poster iz sedamdesetih može da služi kao ukras u dnevnoj sobi. Ovde je raniji proizvod recikliran i preusmeren. U nevoljnom omažu Marselu Dišanu, predmetu je data nova ideja. Predmet koji je nekad bio korišćen u skladu sa konceptom za koji je bio napravljen sada nalazi nove potencijalne upotrebe na tezgama buvljaka.

Den Kameron iskoristio je kontrast Kloda Levi-Strosa između „sirovog i kuvanog“ za naslov izložbe čiji je bio kurator: ona je uključivala umetnike koji su transformisali materijale i učinili ih neprepoznatljivim (kuvani) i umetnike koji su očuvali jedinstveni aspekat ovih materijala (sirovi). Pijačni oblik je suštinsko mesto za ovu sirovost: instalacija Džejsona Roudesa je, na primer, predstavljena kao objedinjena kompozicija napravljena od predmeta od kojih svaki zadržava svoju ekspresivnu autonomiju, u stilu Arčimboldovih slika. Formalno, Roudesov rad je sasvim sličan radu Rirkrita Tiravanita. *Bez naziva (Mir prodaje),* koji je Tiravanit napravio 1999. godine, izražajan je prikaz razdvojenih elemenata koji jasno svedoči o otporu jedinstvu različitosti, što se može opaziti u celom njegovom radu. Ali Tiravanit organizuje višestruke elemente koji čine njegove instalacije, koje kao da potcrtavaju njihovu upotrebnu vrednost, dok Roudes predstavlja predmete koji izgledaju kao da su obdareni autonomnom logikom, kvaziravnodušnom prema ljudima. Možemo da vidimo jedan ili više putokaza, strukture uzidane jedna u drugu, ali atomi koje je umetnik spojio ne mešaju se u potpunosti u organsku celinu. Svaki objekat izgleda kao da se odupire formalnom jedinstvu, formirajući podskupove koji se opiru projekciji u širu celinu ili da se povremeno presade iz jedne u drugu strukturu. Područje delovanja formi na koje Roudes pravi referencu stoga evocira heterogenost tezgi na pijaci i meandiranje koje podrazumeva: „[...] radi se o odnosima prema ljudima, kao ja prema mom tati, ili paradajz prema gnječenju, pasulj prema korovu i korov prema kukuruzu, kukuruz prema zemlji i zemlja prema telefonskim kablovima.“[[8]](#footnote-9)

Kao eksplicitna upućivanja na otvorene pijace iz umetnikovih mladalačkih dana u Kaliforniji, njegove instalacije prizivaju uznemirujuće slike sveta bez mogućeg centra, sveta koji se urušava pod teretom produkcije i praktičnih nemogućnosti reciklaže. Dok ih posećuje, čovek oseća da zadatak umetnosti više nije da predloži veštačku sintezu heterogenih elemenata, već da generiše „kritičku masu“ kroz koju se poznata struktura obližnje pijace preobražava u prostrano skladište za robu koja se prodaje onlajn, monstruozni grad ruševina. Njegovi radovi sastoje se od materijala i alata, ali u preuveličanoj meri: „gomile cevi, gomile spona, gomile papira, gomile platna, sve te industrijske količine stvari...“[[9]](#footnote-10) Roudes prilagođava provincijalni vašar đubreta dimenzijama Los Anđelesa, putem iskustva vožnje kolima. Kad su ga upitali da objasni evoluciju svog rada *Savršeni svet*, on je odgovorio: „Stvarno velika promena u novom radu su kola.“ Vozeći se u svom ševroletu kapris on je bio „unutra i izvan [svoje] glave i unutra i izvan realnosti“, dok je nabavka ferarija promenila njegov odnos prema gradu i prema radu: „Vozeći se između ateljea i između raznih mesta, ja sam fizički vozio, to je odlična energija, ali nije ono sanjarenje kad odlutaš u mislima kao ranije“[[10]](#footnote-11). Prostor rada je gradski prostor, pređen određenom brzinom: objekti koji istrajavaju su zato nužno ogromni ili svedeni na veličinu unutrašnjosti automobila, što ima ulogu optičke alatke koja dozvoljava čoveku da bira oblike.

Rad Tomasa Hiršhorna se ne oslanja na prostore razmene već na mesta gde individua gubi kontakt sa društvenim i ugrađuje se u apstraktnu pozadinu: međunarodne aerodrome, izloge trgovačkih odeljenja, sedišta kompanija, itd. U njegovim instalacijama listovi aluminijumske folije ili plastike su umotani oko maglovitih svakodnevnih oblika koji, uniformisani na ovaj način, bivaju projektovani u monstruozne, umnožene, poput pipaka uobličene mreže. Ipak, ovaj rad se odnosi prema obliku pijace onoliko koliko predstavlja elemente otpora i informacije (politički traktati, članci isečeni iz novina, televizori, medijske slike) na mestima tipičnim za globalizovanu ekonomiju. Posetioci koji se kreću kroz Hiršhornovo okruženje s mukom prolaze kroz apstraktni, vunasti i haotični organizam. Oni mogu da identifikuju objekte na koje nailaze – novine, vozila, obične predmete – ali u obliku lepljivih utvara, kao da je kompjuterski virus razorio prikaz sveta i nadomestio ga genetski modifikovanom zamenom. Ovi obični proizvodi su predstavljeni u stanju larve, kao što je to slučaj i sa mnogobrojnim međusobno povezanim matricama u kapilarnoj mreži koja nigde ne vodi, što je samo po sebi komentar o ekonomiji. Slična nelagodnost okružuje i instalacije Žorža Adeagboa, koji predstavlja sliku afričke ekonomije reciklaže kroz zbrku futrola od starih ploča, komada metalnog otpada i novinskih isečaka, uz koje lične beleške, nalik privatnom žurnalu, deluju kao natpisi, upad ljudske svesti u mizeriju izloženog.

Na kraju osamnaestog veka, termin „pijace“ se udaljio od svog fizičkog pandana i počeo je da oblikuje apstraktni proces kupovine i prodaje. Na bazaru, ekonomista Mišel Enošberg objašnjava: „transakcija ide dalje od suvih i reduktivnih pojednostavljenja u koju ju je modernost umetnula“, uzimajući njen prvobitni status kao pregovaranje između dvoje ljudi. Razmena je pre svega oblik ljudskih relacija, zaista, uvod koji je predodređen da stvori odnos. Bilo koja transakcija može biti definisana kao „uspešan susret istorija, sklonosti, želja, ograničenja, navika, pretnji, koža, napetosti.“[[11]](#footnote-12)

Umetnost nastoji da daje oblik i težinu najnevidljivijim procesima. Kada se celi odeljci našeg postojanja uzdižu u apstrakciju kao rezultat ekonomske globalizacije, kada se osnovne funkcije našeg svakodnevnog života polako transformišu u proizvode konzumacije (uključujući ljudske odnose, koji postaju punopravni industrijski koncern), deluje sasvim logično da će umetnici potražiti način da *ponovo materijalizuju* ove funkcije i procese, da daju oblik onome što im nestaje pred očima. Ne kao predmete koji bi pali u zamku otelotvorenja, već kao medijume iskustva: boreći se da protrese logiku spektakla, umetnost za nas obnavlja svet kao iskustvo koje treba da se proživi. Budući da nas ekonomski sistem postepeno lišava ovog iskustva, potrebno je izmisliti načine predstavljanja stvarnosti koja sa svakim danom postaje sve apstraktnija. Serije slika Sare Moris koje prikazuju fasade sedišta multinacionalnih korporacija u stilu geometrijske apstrakcije daju fizičko mesto robnim markama koje se deluju potpuno nematerijalne. Istom logikom, slike Miltosa Manetasa uzimaju internet i moć kompjutera kao temu, ali koriste odlike fizičkih objekata postavljenih u domaći enterijer da bi nam dozvolilе pristup umetničkim radovima. Trenutni uspeh tržišta kao formalne okoline među savremenim umetnicima ima veze sa željom da se još jednom konkretizuju komercijalne veze, relacije koje postmoderna ekonomija teži da učini nematerijalnim. Ipak ova nematerijalnost je po sebi fikcija, Enošberg sugeriše, dotle da ono što nam se sada čini najapstraktnijim – visoke cene za sirove materijale ili energiju, na primer – u stvarnosti su predmeti proizvoljnih pregovora.

Umetnički rad može tako da se sastoji od formalnih dogovora koji generišu odnose između ljudi ili se rađaju iz društvenih procesa; ja sam opisno nazvao ovaj fenomen „relacionom estetikom“, čija je glavna karakteristika da međuljudsku razmenu smatra za estetski objekat sam po sebi.

U radu *Sve NT$20 (Haos minimalni)*, 2000, Surasi Kusolvong je natrpao hiljade jarko obojenih predmeta na pravougaone police monohromnih površina. Objekti – majice, plastične spravice, korpe, igračke, pribor za kuvanje, itd. – proizvedeni su u njegovoj rodnoj zemlji, Tajlandu. Šarene gomile su postepeno nestajale, poput Gonzales-Toresovih „gomila“, dok su posetioci izložbe odnosili predmete za male novčane iznose; novac je stavljan u velike providne urne od dimljenog stakla koje su eksplicitno prizivale skulpture Roberta Morisa iz šezdesetih. Ono što je Kusolvongova postavka jasno oslikala bio je svet transakcije: ređanje raznobojnih proizvoda u izložbenom prostoru i postepeno punjenje posuda novčićima i računima dali su konkretnu sliku trgovinske razmene. Kada je Jens Haning u Friburgu organizovao prodavnicu koja je prodavala proizvode uvezene iz Francuske po cenama očigledno nižim od onih u Švajcarskoj, doveo je u pitanje paradokse lažne „globalne“ ekonomije i pripisao umetniku ulogu švercera.

UPOTREBA FORMI

Ako gledalac kaže: „Film koji sam gledao je loš“, ja mu odgovaram, „Sam si kriv; šta si ti uradio da dijalog bude dobar?“ (Žan-Lik Godar)

OSAMDESETE I ROĐENJE DI-DŽEJ KULTURE: KA FORMALNOM KOLEKTIVIZMU

Tokom osamdesetih široka upotreba kompjutera i pojava *semplovanja* omogućili su nastanak novog kulturnog oblika, čije su karakteristične figure programer i di-džej. Muzičar koji se bavi miksovanjem postao je važniji od instrumentaliste, rejv uzbudljiviji od koncerta. Nadmoć kultura prisvajanja i prerada formi pozivaju se na etiku: da parafraziram Filipa Tomasa, umetnički radovi pripadaju svima. Savremena umetnost teži da poništi vlasništvo formi ili u svakom slučaju da prodrma staro sudstvo. Da li to mi težimo kulturi koja će ukinuti autorska prava u korist politike koja dozvoljava slobodan pristup radovima, poput neke vrste indiga za komunizam formi?

Godine 1956. Gi Debor objavio je „*Uputstvo za primenu diverzije*“: „Književno i umetničko nasleđe čovečanstva trebalo bi koristiti u partizanske propagandne svrhe. ... Bilo koji elementi, bez obzira na to odakle su uzeti, mogu poslužiti pravljenju novih kombinacija. ... Bilo šta može biti upotrebljeno. Podrazumeva se da čovek nije ograničen na popravljanje rada ili integrisanje različitih fragmenata starih radova u jedan novi; čovek takođe može menjati značenje ovih fragmenata na bilo koji odgovarajući način, prepuštajući imbecilima ropsko čuvanje ’citata’“[[12]](#footnote-13)

Sa letrističkom internacionalom, pa zatim situacionističkom internacionalom koja je usledila 1958., pojavio se novi pojam: umetnička *diverzija/deturnement* [*détournement*][[13]](#footnote-14), koja bi mogla da se opiše kao politička upotreba recipročnog Dišanovog *redimejda* (njegov primer ovoga bio je „korišćenje Rembranta kao daske za peglanje“).

Ovo ponovno korišćenje već postojećih umetničkih elemenata u novoj celini bila je jedna od alatki koje su doprinele prevazilaženju umetničke aktivnosti zasnovana na ideji „odvojene“ umetnosti koju izvode specijalizovani stvaraoci. Situacionistička internacionala je aplaudirala *deturmentu* postojećih radova gledajući kroz prizmu ostrašćivanja svakodnevnog života, favorizujući konstrukciju proživljene situacije nad izmišljanjem radova koji su potvrđivali razdvajanje između glumaca i posmatrača postojanja. Za Gi Debora, Asgera Jorna i Žila Volmana, osnovni pokretači teorije *diverzije /deturnementa* [*détournement*], gradovi, zgrade i radovi trebalo je da budu smatrani delovima kulise ili veselim i razigranim alatkama. Situacionisti su uzdizali *la dérive* (zanošenje), tehniku navođenja kroz različite gradske lokacije kao da su filmske scenografije. Ove situacije, koje su morale da budu napravljene, bile su proživljeni, efemerni i nematerijalni radovi, umetnost prolaženja vremena otporna na bilo kakva fiksirana ograničenja. Njihov zadatak bio je da se otarase, sa alatkama pozajmljenim iz modernog leksikona, osrednjosti otuđenog svakodnevnog života u kome je umetničko delo služilo kao ekran ili olakšanje, koje nije predstavljalo ništa više do materijalizovanja nedostatka. Kao što Anzelm Jape piše: „Situacionistički kriticizam umetničkih radova čudno podseća na psihoanalički obračun, po kome su takvi proizvodi sublimacija neispunjenih želja.“[[14]](#footnote-15)

Situacionistička *diverzija/deturnement* [*détournement*] nije bila jedna od opcija u katalogu umetničkih tehnika, već jedini mogući modus korišćenja umetnosti, koji nije predstavljao ništa više nego prepreku u zaključivanju avangardnog projekta. Kao što Asger Jorn tvrdi u svom eseju *Peinture détournée* („Izmešteno slikanje“, 1959), u sve radove iz prošlosti mora se „ponovo uložiti“ ili oni nestaju. Zbog toga ne može biti „situacionističke umetnosti“, već samo situacionističke upotrebe umetnosti, što uključuje njeno obezvrednjivanje. „Izveštaj o stvaranju situacija...“, koji je Gi Debor objavio 1957, podsticao je korišćenje postojećih kulturnih formi tako što je osporavao bilo kakvu vrednost koja im odgovara. *Diverzija/deturnement* [*détournement*], kaošto je to precizirao kasnije u *Društvu spektakla*, „nije negacija stila, već stil negacije“[[15]](#footnote-16)

Jorn ga je definisao kao „igru“ koju je omogućilo „obezvrednjivanje“.

Mada je *diverzija* već postojećih radova trenutno uposlena alatka, umetnici pomoću nje ne „obezvređuju“ umetničko delo, već se njime služe. Na isti način na koji su nadrealisti koristili dadaističke tehnike za konstruktivni završetak, umetnost danas manipuliše situacionističkim metodama ne ciljajući na kompletno poništenje umetnosti. Trebalo bi da primetimo da se umetnik kao što je Rejmon Anz, izuzetni praktičar *la dérive* i podstrekač beskrajne mreže međusobno povezanih znakova, ovde pojavljuje kao preteča. Umetnici danas praktikuju postprodukciju kao neutralni, nulti proces, dok su situacionisti ciljali ka korumpiranju vrednosti izmeštenog rada, tj. na napadanje samog kulturnog kapitala. Kao što je Mišel de Serto sugerisao, produkcija je oblik kapitala kojim potrošači sprovode niz postupaka koji ih čine iznajmljivačima kulture.

Dok su nedavni muzički trendovi učinili *diverziju/deturnement* banalnim, umetnički radovi više nisu shvaćeni kao prepreke već kao građevinski materijal. Bilo koji di-džej danas zasniva svoj rad na principima nasleđenim iz istorije umetničke avangarde: *diverzija/deturnement*, recipročni ili pomoćni *redimejdi*, dematerijalizacija aktivnosti itd.

Prema japanskom muzičaru Ken Išiiju „istorija tehno muzike podseća na internet. Sada svako može beskrajno da komponuje muzike, koje se sve više razlažu na različite žanrove zasnovane na ličnosti svakog učesnika. Ceo svet biće ispunjen različitim, sopstvenim muzikama, koje će biti još inspirativnije. Siguran sam da će se od sada nove muzike neprekidno rađati.“[[16]](#footnote-17)

Tokom seta, di-džej pušta ploče, tj. proizvode. Posao di-džeja sastoji se kako od predlaganja lične putanje kroz muzički univerzum (’plejlista’, lista muzičkih numera) tako i od povezivanja ovih elemenata u određeni poredak, obraćajući pažnju na njihov redosled kao i na stvaranje atmosfere (radeći direktno na gomili plesača ili reagujući na njihove pokrete). On ili ona mogu takođe da deluju fizički na objekat koji se koristi, ’skrečovanjem’ (grebanjem) ili korišćenjem celog niza akcija (filteri, regulisanje nivoa mešanja, dodavanje zvukova itd.). ’Set’ di-džeja nije da ne liči na izložbu predmeta koje bi Dišan opisao kao „pomoćne *redimejde*“: manje ili više izmenjeni proizvodi čija sekvenca rezultira određenim trajanjem. Stil di-džeja se može prepoznati u sposobnosti da naseli otvorenu mrežu (istoriju zvuka) i u logici koja organizuje veze između *semplova* koje on ili ona pušta. Di-džejing podrazumeva kulturu korišćenja formi, koja povezuje rep, tehno i sve njihove nasledne sporedne proizvode.

Klajv Kembel, alias DJ *Kool Here*, upražnjavao je primitivne forme *semplovanja* već u sedamdesetim, „brejkbit“, koji je uključivao izolovanje muzičke fraze i njeno ponavljanje (*lup*) idući napred–nazad između dva gramofona na kojima su puštane kopije jedne iste vinil ploče.

Kao što je DJ *Mark the 45 King* rekao: „Ja ne kradem svu njihovu muziku, ja koristim tvoju melodiju bubnja, koristim ovaj mali ’bip’ od njega, koristim tvoju liniju basa koju ti se više jebeno ni ne sviđa.“[[17]](#footnote-18)

DI-DŽEJING I SAVREMENA UMETNOST: SLIČNE KONFIGURACIJE

Kada je ’*crossfader’* na mikseti podešen na sredinu, dva *sempla* sviraju istovremeno: Pjer Uig predstavlja intervju sa Džonom Đornom i film Endija Vorhola jedan pored drugog. ’*Pitch control’* dozvoljava pojedincu da kontroliše brzinu ploče: *Dvadesetčetvoročasovni Psiho* Daglasa Gordona.

*’Toasting, rapping, MCing’*: Endžela Bulok sinhronizuje *Solaris* Andreja Tarkovskog.

*’Cutting’*: Aleks Beg snima delove iz televizijskog programa; Kendis Brajc izoluje kratke fragmente slika i ponavlja ih.

*’Playlist’*-e: Za njihov zajednički projekat *Cin*é*ma Libert*é *Bar Lounge*, 1996, Daglas Gordon je ponudio izbor filmova koji su cenzurisani odmah po njihovom puštanju, dok je Rirkrit Tiravanit napravio slavljeničko okruženje za njihovo emitovanje.

U našim svakodnevnim životima jaz koji odvaja proizvodnju od potrošnje smanjuje se sa svakim danom. Mi možemo da proizvedemo muzičko delo iako nismo sposobni da odsviramo jednu jedinu muzičku notu korišćenjem postojećih ploča. Uopšte, potrošač menja i prilagođava proizvode koje on ili ona kupuju prema njegovoj ili njenoj ličnosti ili potrebama. Korišćenje daljinskog upravljača je takođe produkcija, stidljiva produkcija otuđenog vremena razonode: sa svojim prstom na dugmetu ti sastavljaš program. Uskoro će ’uradi sam’ dostići svaki sloj kulturne proizvodnje: muzičari grupe *Coldcut* su dopunili svoj album *Let us play* (1997) CD-ROM-om koji ti dozvoljava da sam remiksuješ ploču.

*Zanosni potrošač* osamdesetih bledi u korist inteligentnog i potencijalno subverzivnog potrošača: korisnika formi.

Di-džej kultura poriče binarnu suprotnost između predloga *predajnika* i učešća *prijemnika* u srcu mnogih debata o modernoj umetnosti. Posao di-džeja sastoji se u smišljanju veza preko kojih se radovi ulivaju jedan u drugi, predstavljajući ujedno proizvod, alatku i medijum. Proizvođač je samo *predajnik* za narednog proizvođača i svaki umetnik se od sada razvija u mreži graničnih formi koje se beskrajno nadovezuju. Proizvod može poslužiti za rad, rad može još jednom postati predmet: rotacija je ustanovljena, određena upotrebom oblika koju čovek napravi.

Endžela Bulok izjavljuje: „kada je Donald Džad napravio nameštaj, rekao je nešto kao: ’stolica nije skulptura, zato što je ne možeš videti dok sediš na njoj.’ Tako je njena funkcionalna vrednost sprečava da bude umetnički objekat, ali ja ne mislim da to ima ikakvog smisla.“

Kvalitet rada zavisi od putanje koju ispisuje u kulturnom pejzažu. On konstruiše vezu između formi, znakova i slika.

U instalaciji *Probna soba koja sadrži mnogostruke stimulanse poznate izmamljenoj znatiželji i manipulativnim odgovorima* (1999), Majk Keli se angažuje u istinoljubivoj arheologiji modernističke kulture, organizujući slivanje ikonografskih izvora koji su u najmanju ruku raznovrsni: Nogučijeve scenografije za balete Marte Grejem, naučni eksperimenti o dečjim reakcijama na televizijsko nasilje, Harlovi eksperimenti o ljubavnom životu majmuna, performans, video i minimalističke skulpture. Drugi njegov rad, *Uramljeni i ram (Minijaturna reprodukcija „Zid želja Čajnatauna“ koju je napravio Majk Keli po „Minijaturnoj reprodukciji pećine sa sedam zvezda“ koju je napravio Prof. H. K. Lu)* (1999), rekonstruiše i dekonstruiše Zid želja „Čajnatauna“ u Los Anđelesu u dve različite instalacije, kao da su popularne votivne skulpture i njihovo turističko okruženje (nizak zid okružen žičanom ogradom) pripadale „različitim kategorijama“[[18]](#footnote-19) Ovde još jednom ansambl prepliće heterogene estetske univerzume: kinesko-američki kič, budističke i hrišćanske statue, grafite, turističke infrastrukture, skulpture Maksa Ernsta i apstraktnu umetnost. Sa *Uramljenim i ramom* Keli je težio „da ponudi oblike koji se generalno koriste da označe bezobličnost“, da oslikaju vizuelnu zbunjenost, amorfno stanje slike, „neutvrđene kvalitete kultura u koliziji“[[19]](#footnote-20) Ovi sukobi, koji predstavljaju svakodnevno iskustvo stanovnika grada u dvadeset prvom veku, takođe predstavljaju temu Kelijevog rada: haotična mašina za mlevenje mesa globalne kulture, u koju se ubacuju visoka i niska kultura, Istok i Zapad, umetnost i neumetnost i beskonačan broj registara i modusa produkcije. Razdvajanje na dva Zida želja „Čajnatauna“, pored obaveze da pojedinac mora da misli o njegovom ramu kao o „odvojenom vizuelnom entitetu“[[20]](#footnote-21), uopštenije označava Kelijevu centralnu temu: *détourage[[21]](#footnote-22)*, što će reći način na koji naša kultura rukuje presađivanjem, kalemljenjem i dekontekstualizacijom stvari. Ram je odjednom marker – indeks koji ukazuje na to šta bi trebalo da se gleda – i graničnik koji sprečava uramljeni predmet da sklizne u nestabilnost i apstrakciju, tj. vertigo *onoga na šta se ne poziva*, divlja, „nepripitomljena“ kultura. Značenja su prvo proizvedena društvenim okvirom. Kao što je naslov Kelijevog eseja to sročio, „značenje je zbunjena prostornost, uramljena.“

Visoka kultura se oslanja na ideologiju uokviravanja i pijedestala, na tačni opis predmeta koje promoviše, sadržanih u kategorijama i regulisanih kodovima prezentacije. Niska kultura se nasuprot tome razvija u zanosu spoljnjih granica, lošeg ukusa i prestupa, što ne znači da ona ne pravi sopstveni *sistem* *uokviravanja*. Kelijev rad nastavlja sa kruženjem na kratkom rastojanju između ove dve tačke gledišta, tesnim uramljivanjem muzejske kulture pomešane sa zamućenošću koja okružuje pop kulturu. *Détourage*, originalan postupak u Kelijevom radu, pojavljuje se i kao glavna figura savremene kulture: uglavljivanje popularne ikonografije u sistem visoke umetnosti, dekontekstualizacija predmeta iz masovne proizvodnje, premeštanje radova iz kanona prema svakidašnjim kontekstima. Umetnost dvadesetog veka je umetnost *montaže* (sled slika) i *détourage* (preklapanje slika).

Kelijevi „Crteži đubreta“, iz 1988. godine, npr. potiču iz oslikavanja đubreta u stripovima. Možemo ih uporediti sa serijama Bertrana Lavijea pod nazivom „Produkcije Volta Diznija“, iz 1985. godine, u kojima slike i skulpture koje oblikuju pozadinu doživljaja Mikija Mausa u Muzeju moderne umetnosti, objavljenih 1947. godine, postaju stvarni radovi. Keli piše: „Umetnost mora da se bavi stvarnim, ali svaki pojam stvarnog dovedi u pitanje. Ona uvek preokreće stvarnost u privid, predstavu i konstrukciju. Ali takođe postavlja pitanja o motivima te konstrukcije.“[[22]](#footnote-23)

Ovi „motivi“ su izraženi mentalnim okvirima, postoljima i vitrinama. Isecanjem kulturnih ili društvenih formi (votivne skulpture, crtani filmovi, pozorišne scenografije, crteži zlostavljane dece) i njihovim stavljanjem u drugi kontekst, Keli koristi forme kao saznajne alatke, oslobođene svog originalnog pakovanja.

Džon Armleder na sličan način manipuliše raznovrsnim izvorima: fabrički proizvedenim predmetima, stilskim markerima, umetničkim delima, nameštajem. On bi mogao da prođe kao prototip postmodernog umetnika; pre svega, bio je među prvima koji su razumeli da moderni pojam *novog* treba što pre zameniti prikladnijim pojmom. Na kraju krajeva, on objašnjava, ideja novine je bila tek stimulans. Njemu je izgledalo nepojmljivo „da ode na selo, sedne ispred hrasta i kaže: ’ali ja sam to već video!’“[[23]](#footnote-24) Kraj modernističkog *telosa* (pojmovi progresa i avangarde) otvara novo mesto za razmišljanje: ono što je sada u pitanju jeste stvaranje pozitivne slike rimejka, artikulisanje upotrebe, dovođenje formi u uzajamni odnos, pre nego da se upusti u herojsku potragu za zabranjenim i uzvišenim koji su bili karakteristični za modernizam. Armleder povezuje sticanje predmeta i njihovo postavljanje na određeni način – umetnost kupovine i izlaganja – za kinematografske produkcije koje se pežorativno posmatraju kao filmovi B produkcije. B-film je upisan u ustanovljeni žanr (vestern, horor, triler), čiji je jeftini nusproizvod, dok zadržava slobodu da uvede varijante u ovaj rigidni okvir, koji mu istovremeno i dozvoljava da postoji i ograničava ga. Za Armledera moderna umetnost kao celina konstituiše prohujali žanr s kojim se možemo igrati, na način na koji Don Sigel, Žan-Pjer Melvil, Džon Vu ili Kventin Tarantino uživaju u zloupotrebi konvencija crnog filma (*film noir*). Armlederovi radovi svedoče o pomerenom korišćenju formi, baziranim na principu mizanscena koji favorizuje *tenzije* između elemenata opštih mesta i ozbiljnijih stvari: kuhinjska stolica je stavljena ispod apstraktne, geometrijske slike, mlazići boje u stilu Larija Punsa teku pored električne gitare. Strog i minimalistički aspekt Armlederovih radova iz osamdesetih odražava klišee nerazdvojive u ovom B-filmskom modernizmu. „Možda izgleda kao da kupujem komade nameštaja zbog njihovih formalnih vrlina i iz perspektive formaliste“, Armleder objašnjava. „Možda ćete reći da izbor predmeta ima veze sa *ukupnom* odlukom koja je formalna, ali ovaj sistem daje prednost odlukama potpuno izvan forme: moja konačna odluka se podsmeva pomalo rigidnom sistemu koji koristim za počinjanje. Ako tražim sofu u bauhaus stilu određene dužine, može se desiti da završim donoseći Luja XVI. Moj rad podriva sebe: svi teoretski razlozi završavaju se poricanjem ili bivaju ismejani samom realizacijom rada.“[[24]](#footnote-25)

U Armlederovim radovima suprotstavljanje apstraktnih slika i postbauhausovskog nameštaja preoblikuje ove objekte u ritmične elemente, kao što je „selektor“ na početku hip-hopa miksovao dve ploče ’crossfader’-om sa miksete. „Slikanje Bernara Bifea po sebi nije veoma dobro, ali slikanje Bernara Bifea sa Janom Verkrojzeom postaje izvanredno.“[[25]](#footnote-26) U ranim devedesetim videlo se kako Armlederov rad naginje otvorenijem korišćenju supkultura. Disko kugle, bunar od guma, video-radovi od filmova B produkcije – umetnički rad je postao mesto stalnog ’*skrečovanja’*. Kada je Armleder postavio *Skulpture od pleksiglasa* Linde Benglis iz sedamdesetih na pozadinu od op-art tapeta, on je delovao kao izmenjena verzija realnosti.

Bertran Lavije deluje na sličan način kada frižider stavlja na fotelju (*Brandt* na *Rue de Passy*) ili jedan parfem na drugi (Šanel 5 na Šalimar), kalemeći predmete u razigranom preispitivanju kategorije „skulpture“. Njegovo *TV slikanje*, 1986, prikazuje sedam slika Žana Fotrijea, Šarla Lapika, Nikole de Stala, Levenzberga, On Kavare, Iva Klajna i Lučija Fontane, a svaka je emitovana sa televizijskog aparata čija veličina odgovara veličini originalnog rada. U Lavijeovom radu, kategorije, žanrovi i modusi reprezentacije su ono što generiše oblike, a ne obrnuto. Fotografsko kadriranje tako proizvodi skulpturu, a ne fotografiju. Ideja „slikanja klavira“ rezultira klavirom prekrivenim slojem ekspresionističke boje. Prizor izbeljenog izloga radnje generiše apstraktnu sliku. Poput Armledera i Kelija, Lavije uzima kao materijal ustanovljene kategorije koje označavaju granice naše percepcije kulture. Armleder ih smatra podžanrovima u B-filmovima modernizma; Keli dekonstruiše njihove figure i upoređuje ih sa praksama popularne kulture; Lavije pokazuje kako umetničke kategorije (slikanje, skulptura, fotografija, tretirane ironično kao nepobitne činjenice, proizvode upravo oblike koje konstituišu njihovu sopstvenu istančanu kritiku.

Možda izgleda kao da ove strategije reaktivacije i di-džejinga vizuelnih oblika predstavljaju reakciju na prenaseljenost ili inflaciju slika. Svet je zasićen predmetima, kao što je Daglas Hjubler rekao šezdesetih godina, dodajući da on nije želeo da ih proizvede još više. Dok je haotično umnožavanje proizvodnje vodilo konceptualne umetnike ka dematerijalizaciji umetničkih radova, ono postprodukcijske umetnike vodi ka strategijama mešanja i kombinovanja proizvoda. Višak proizvodnje više nije posmatran kao *problem*, već kao kulturni ekosistem.

KADA SCENARIJI POSTAJU FORMA: UPUTSTVO ZA UPOTREBU SVETA

Postprodukcijski umetnici izmišljaju nove načine korišćenja radova, uključujući audio ili vizuelne forme prošlosti, u okviru njihovih konstrukcija. Ali oni takođe ponovo montiraju istorijske ili ideološke narative, ubacujući elemente koji ih slažu u alternativne scenarije.

Ljudsko društvo je strukturisano narativima, nematerijalnim *scenarijima*, koji manje ili više važe za takve i prevođeni su životnim stilovima, odnosima prema radu ili razonodi, institucijama i ideologijama. Ljudi koji odlučuju o ekonomiji projektuju scenarije na svetsko tržište. Politička vlast smišlja planove i diskurse za budućnost. Mi živimo u okviru ovih narativa. Na ovaj način raspodela rada je preovladavajući scenario zaposlenja; heteroseksualni venčani par – dominantni seksualni scenario; televizija i turizam – najomiljeniji scenario razonode. „Mi smo svi uhvaćeni u predstavu scenarija kasnog kapitalizma“, piše Lijam Gilik. „Neki umetnici manipulišu tehnikama ’predviđanja’ tako kao da dozvoljavaju da se motivacija vidi“[[26]](#footnote-27)

Za današnje umetnike doprinošenje rođenju *kulture aktivnosti*, forme koje nas okružuju su materijalizacija ovih narativa. Presavijene i sakrivene u svim kulturnim proizvodima kao i u našem svakodnevnom okruženju, ovi narativi reprodukuju društvene scenarije koji se manje ili više podrazumevaju: mobilni telefon, komad odeće, zahvalnice u televizijskim emisijama i logo firme, svi podstiču ponašanja i promovišu kolektivne vrednosti i vizije sveta.

Gilikovi radovi preispituju liniju razdvajanja između izmišljenog i stvarnog ponovo distribuirajući ova dva pojma preko koncepta scenarija. Ovo je sagledano, sa društvenog stanovišta, kao komplet diskursa predviđanja i planiranja kojim društveno-ekonomski univerzum i Holivudske fabrike mašte izmišljaju sadašnjost. „Produkcija scenarija jedna je od ključnih stavki u održavanju nivoa mobilnosti i ponovnog izmišljanja da bi se obezbedila dinamična aura tzv. slobodne tržišne ekonomije.“[[27]](#footnote-28)

Postprodukcijski umetnici koriste ove forme da dekodiraju i proizvedu različite sižee i alternativne narative. Upravo kao putem psihoanalize naša podsvest pokušava, najbolje što može, da izbegne pretpostavljenu fatalnost poznatog narativa, umetnost osvešćuje kolektivne scenarije i nudi nam druge putanje kroz stvarnost, pomoću samih formi, koje čine ove nametnute narative materijalnim.

Manipulišući rastresenim formama kolektivnog scenarija, tj. ne smatrajući ih nepobitnim činjenicama već nestabilnim strukturama koje treba da se koriste kao alatke, ovi umetnici proizvode jedinstvene prostore za narativ od kojih je njihov rad mizanscen. Upotreba sveta je ta koja dozvoljava da se stvore novi narativi, dok njegova pasivna kontemplacija potiskuje ljudsku produkciju na društveni spektakl. Ne postoji živa kreacija sa jedne strane i mrtva težina istorije formi sa druge: postprodukcijski umetnici ne prave razliku između svog rada i tuđih radova, ili između sopstvenih gestova i gestova gledalaca.

RIRKRIT TIRAVANIT

U radovima Pjera Uiga, Lijama Gilika, Dominik Gonzales-Ferster, Horhea Parda i Filipa Parenoa umetničko delo predstavlja teren pregovora između realnosti i fikcije, narativa i komentara. Gledalac izložbe Rirkrita Tiravanita kao što je *Bez naziva (Jedna revolucija u minuti*, 1996), provešće neko vreme pokušavajući da napravi razliku između umetnikove produkcije i svoje sopstvene. Tezga od krepa, okružena stolovima punim posetilaca, stoji u centru lavirinta napravljenog od klupa, kataloga i tapiserija: slike i skulpture iz osamdesetih akcentuju prostor. Gde prestaje kuhinja, a gde počinje umetnost kada se rad sastoji pre svega od konzumacije jela i posetioci su ohrabreni da se ponašaju uobičajeno, kao što to čini umetnik? Ova izložba jasno manifestuje volju da se izmisle nove veze između umetničke aktivnosti i skupa ljudskih aktivnosti stvarajući tako prostor narativa koji hvata banalne zadatke i strukture u obliku scenarija, drugačije od tradicionalne umetnosti, kao što se rejv razlikuje od rok koncerta.

Naziv Tiravanitovog rada gotovo uvek je propraćen dodatnom napomenom o „mnogo ljudi“. Ljudi su jedna komponenta izložbe. Umesto da budu ograničeni na gledanje zbirke predmeta koje bi trebalo da cene, oni su pozvani da se druže i da pomognu sebi. Smisao izložbe je u koristi koju njeno „stanovništvo“ izvuče iz nje, baš kao što recept dobija na važnosti kada se sprovede u delo: prostori koji su namenjeni performansima svakodnevnih poslova (sviranje muzike, hranjenje, odmaranje, čitanje, pričanje) postaju umetnički rad, predmeti. Posetilac Tiravanitove izložbe je na ovaj način suočen sa procesom koji predstavlja značenje njegovog ili njenog života kroz paralelan (i sličan) proces koji određuje značenje rada. Tiravanit je, poput filmskog reditelja, čas aktivan čas pasivan, požuruje glumce da usvoje određen stav, zatim ih pušta da improvizuju; pomaže im u kuhinji pre nego što ostavi za sobom jednostavan recept ili ostatke hrane. On proizvodi moduse društvenosti koji su delimično nepredvidljivi, *relacionu estetiku* čija je osnovna karakteristika pokretljivost. Njegov rad je napravljen od privremenih kampova, bivaka, radionica, susreta i putanja: istinska tema Tiravanitovog rada je nomadizam i kroz problematiku putovanja čovek može jasno da sagleda oblik njegovog univerzuma. U Madridu je snimio put od aerodroma do Muzeja Kraljice Sofije, gde je učestvovao na izložbi (*Bez naziva, para Cuellos de Jarama to Torrejon de ardoz to Coslada to Reina Sofia*, 1994). Na lionskom bijenalu predstavio je kola koja su ga dovezla do muzeja (*Bon Voyage, Monsieur Ackermann*, 1995). *Na putu sa Jiew, Jeaw, Jieb, Sri i Moo* (1998), koji se sastojao od putovanja kolima kroz oblasti od Los Anđelesa do Filadelfije, izložbenog mesta, sa pet studenata sa Univerziteta Čijang Maj. Ova duga vožnja je bila dokumentovana videom, fotografijama i dnevnikom putovanja na internetu; predstavljena je u Muzeju umetnosti Filadelfije i tip povodom napravljen je katalog na CD-ROM-u. Tiravanit takođe iznova gradi arhitektonska zdanja u kojima je bio, način na koji doseljenik ocenjuje mesta koja je ostavio za sobom: njegov njujorški stan na Louer Ist Sajdu dobio je svoju kopiju u Kelnu, jedan od osam studija u Studiju Kontekst u Njujorku ponovo je izgrađen u Muzeju umetnosti Vitni („Studio za probe br. 6“); galerija Gavin Braun bila je transformisana u prostor za probe u Amsterdamu. Njegov rad nam pokazuje izmišljen svet koji se sastoji od hotelskih soba, restorana, prodavnica, kafea, radnih mesta, sastajališta i kampova (šator *Cinéma de ville*, 1998). Vrste prostora koje Tiravanit predlaže su oni koji oblikuju svakodnevni život iskorenjenog putnika: oni su svi javna mesta, sa izuzetkom njegovog ličnog stana, čiji ga oblici prate van zemlje poput fantoma iz prošlog života.

Tiravanitova umetnost uvek ima veze sa davanjem ili sa otvaranjem prostora. On nam nudi oblike iz svoje prošlosti i svoje alatke i preobražava mesta u kojima izlaže u mesta koja su svima pristupačna, kao prilikom svoje prve izložbe u Njujorku (1993), kada je pozvao beskućnike da uđu i pojedu supu. Ova trenutna velikodušnost mogla bi se uporediti sa tajlandskom kulturom u kojoj budistički monasi ne rade, već se podstiču da primaju darove od ljudi.

Neizvesnost je u središtu vidljivog univerzuma u kome ništa nije trajno, sve je pokret: putanja između dva mesta se radije bira u odnosu na sâmo mesto i susreti su važniji od pojedinaca koji u njima učestvuju. Muzičari na džem-sešnu, kupci u kafeu ili restoranu, deca u školi, članovi publike na lutkarskoj predstavi, gosti na večeri – ove privremene zajednice organizovane su i materijalizovane u strukture koje su magnet za toliko mnogo ljudi. Spajajući pojmove društva i efemernosti, Tiravanit se suprotstavlja ideji da je identitet nenarušiv ili nepromenljiv: naš etnos, naša nacionalna kultura, naša ličnost po sebi samo su prtljag koji nosimo unaokolo. Nomadi koje Tiravanitov rad opisuje alergični su na nacionalne, seksualne i plemenske klasifikacije. Kao građani međunarodnih javnih prostora, oni proputuju te prostore za određeno vreme pre nego što usvoje nove identitete; oni su univerzalno *egzotični*. Oni upoznaju razne sorte ljudi, na način na koji čovek može da se ukači sa strancem tokom dugog putovanja. To je razlog zašto je jedan od uzornih modela Tiravanitovog rada aerodrom, prelazno mesto na kome individue idu od butika do butika i od šaltera do šaltera sa informacijama i pridružuju se privremenim mikrozajednicama koje se okupljaju čekajući da otputuju na svoju destinaciju. Tiravanitovi radovi su aksesoari i dekor planetarnog scenarija, scenarija u nastajanju čija je tema kako naseliti svet nigde ne stanujući.

PJER UIG

Dok nam Tiravanit nudi modele mogućih narativa čiji oblici mešaju umetnost i svakodnevni život, Pjer Uig organizuje svoj rad kao kritiku narativnih modela koje nam nudi društvo. Popularne TV serije, na primer obezbeđuju masovnu publiku izmaštanim kontekstima sa kojima ona može da se identifikuje. Scenariji su napisani zasnivajući se na takozvanoj *bibliji*, dokumentu koji određuje opštu prirodu akcije i likova i okvir u kojem se oni moraju razvijati. Svet koji Uig opisuje zasnovan je na sužavanju narativnih struktura, čija su „meka“ verzija popularne TV serije; zadatak umetničkog rada jeste da učini da te strukture deluju tako da otkriju svoju logiku prisile i da je učine dostupnom publici koja će je rado primeniti. Ova vizija sveta nije daleko otišla od teorije organizacije moći Mišela Fukoa: od vrha do dna društvene lestvice, „mikropolitika“ reflektuje ideološke fikcije koje propisuju načine življenja i prećutno organizuju sistem dominacije. Godine 1996. Uig je ponudio delove scenarija Stenlija Kjubrika, Žaka Tatija i Žan-Lika Godara učesnicima svojih kasting sesija (*Višestruki scenariji*). Pojedinačno čitanje scenarija za *2001: Odiseja u svemiru* na sceni samo pojačava proces koji preseca potpunost našeg društvenog života: mi recitujemo tekst koji je napisan *negde* *drugde*. Upravo taj tekst naziva se ideologijom. Izazov je onda naučiti kako da se postane kritički tumač ovog ideološkog scenarija, igrajući se drugim scenarijima i stvarajući komične situacije koje će na kraju biti nadređene narativima koji su nam nadređeni. Uigov rad ima za cilj da iznese na svetlo ove implicitne scenarije i da izmisli druge koji bi nas učinili slobodnijima: građani bi stekli autonomiju i slobodu ukoliko bi mogli da učestvuju u sastavljanju „biblije“ društvenih TV serija umesto da dešifruju njene replike.

Fotografisanjem građevinskih radnika na poslu i potom izlaganjem te slike na bilbordu okrenutom ka mestu gradnje tokom izvođenja radova (Chantier Barbés–Rochechouart, 1994), Uig nudi sliku rada u realnom vremenu: aktivnost grupe radnika na gradilištu se retko dokumentuje, pa njeno predstavljanje je ovde duplira ili sinhronizuje onako kako bi to učinio prenos uživo. U Uigovom radu odloženo predstavljanje je osnovno mesto društvenog falsifikovanja: nije stvar samo u povratku sposobnosti govora pojedincu već isto tako i prikazivanje nevidljivog rada sinhronizacije dok se on izvodi. *Sinhronizacija* (1996), video u kome glumci sinhronizuju film na francuski, na jednostavan način osvetljava ovaj opšti proces otuđivanja: boja glasa predstavlja i manifestuje jednostrukost govora, dok imperativi globalizovane komunikacije prisiljavaju čoveka da upravo to iskoreni. To je titl protiv originalne verzije, globalna standardizacija kodova. Ova ambicija na neki način podseća Godara na borbene godine kada je planirao da ponovo snimi *Ljubavnu priču* i podeli kamere fabričkim radnicima kako bi osujetili buržoasku sliku sveta, tu falsifikovanu sliku koju buržoazija naziva „refleksijom stvarnosti“. „Ponekad“, piše Godar, „klasna borba je borba jedne slike protiv druge slike i jednog zvuka protiv drugog zvuka.“[[28]](#footnote-29) U ovom duhu, Uig je napravio film *Snežnobela Lusi* (*Blanche Neige Lucie*, 1997) o Lusi Dolen, francuskoj pevačici čiji je glas korišćen u Diznijevim studijima za sinhronizovanu verziju *Snežane*, u kojoj Lusi pokušava da sačuva prava nad svojim glasom. Sličan tok ima umetnikova verzija filma Sidnija Lumeta iz 1975. godine –*Pasje popodne*, u kome protagonista prave pljačke banke (za koju je Lumet kupio prava) konačno ima priliku da igra sopstvenu ulogu, onu koju je Al Paćino konfiskovao: u oba slučaja, protagonisti iznova prilagođavaju svoju priču i svoj rad, a realnost se sveti fikciji. Sav Uigov rad, iz tog razloga, leži u ovom procepu koji odvaja stvarnost od fikcije i održava se njenim aktivizmom u korist demokratije društvenih zvučnih zapisa: sinhronizovanje protiv resinhronizovanja. Klatno između fikcije i realnosti stvara propuste u predstavi. „Nameće se pitanje da li su glumci možda postali interpretatori“, kaže Uig, imajući na umu svoje bilborde radnika ili prolaznika koji su izloženi u gradskom prostoru. Mi moramo da prestanemo da tumačimo svet, da prestanemo da igramo sporedne uloge u scenariju koji je napisala moć. Mi moramo da postanemo glumci ili koscenaristi. Isto važi i za umetničke radove: kada Uig ponovo snima film Alfreda Hičkoka ili Pjera Paola Pazolinija kadar po kadar, ili suprotstavlja Vorholov film sa snimljenim intervjuom sa Džonom Đornom, to znači da on sebe smatra odgovornim za njihov rad, da on obnavlja njihovu dimenziju kao numere koje treba da se ponovo odsviraju, alatke koje dozvoljavaju razumevanje trenutnog sveta. Pardo izražava sličnu ideju kada izjavljuje da su mnoge stvari zanimljivije od njegovog rada, ali da su njegovi radovi „model kako gledati na stvari“. Uig i Pardo obnavljaju radove iz prošlosti u svetu *aktivnosti*. Preko piratske televizije (*Mobile TV*, 1995–98), koja pušta odlomke, ili stvaranje *Association de Temps libérés (Asocijacija oslobođenog vremena*), Uig fabrikuje strukture koje prekidaju lanac interpretacija u korist formi aktivnosti: u okviru ovih podešavanja, razmena po sebi postaje mesto upotrebe, a forma scenarija postaje mogućnost redefinisanja razlike između slobodnog vremena i rada koji kolektivni scenario podržava. Uig radi kao *monteur*, ili filmski montažer. A *montage*, piše Godar, jeste „fundamentalni politički pojam. Slika nikada nije sama, ona postoji samo na fonu (ideologije) ili u odnosu prema onima koji joj prethode ili koji je prate.“[[29]](#footnote-30) Stvarajući slike koje *nedostaju* našem shvatanju stvarnog, Uig sprovodi politički rad: suprotno od primljene ideje, mi nismo zasićeni slikama, već smo podvrgnuti oskudici određenih slika, koje moraju da se naprave kako bi popunile praznine zvanične slike zajednice.

Video-rad *Fenêtre sur cour* (*Prozor u dvorište*, 1995) snimljen je u pariskoj stambenoj zgradi i ponavlja radnju i dijaloge Hičkokovog filma kadar po kadar, koji u celini reinterpretiraju mladi francuski glumci i koji je postavljen u pariskom stambenom građevinskom projektu. „Rimejk“ potvrđuje ideju produkcije modela koji se mogu ponavljati beskrajno, sinopsis koji je dostupan svakodnevnoj aktivnosti.

Nezavršene kuće koje služe kao scenografija za *Incivils*, (1995), „rimejk“ Pazolinijevog filma *Sokoli i vrapci* (*Uccellacci e uccelini*), predstavljaju „provizorno stanje, suspendovano vreme“, budući da su te zgrade ostavljene nezavršene u želji da njihovi vlasnici izbegnu italijanske poreske zakone. Godine 1996. Uig je ponudio posetiocima izložbe *Saobraćaj* (*Traffic*) vožnju autobusom do dokova Bordoa. Tokom noćnog putovanja putnici su mogli da gledaju video koji je prikazivao sliku rute kojom su išli, snimljenu danju. Ova promena između noći i dana, kao i neznatno kašnjenje zbog crvenih svetala i saobraćaja, izazvala je nesigurnost koja se odnosila na stvarnost iskustva: preklapanje realnog vremena i mizanscena proizvelo je potencijalni narativ. Dok slika postaje slabašna veza koja nas povezuje sa stvarnošću, rascepljeni vodič proživljenom iskustvu, značenje rada mora da ima veze sa sistemom različitosti: razlika između direktnog i odloženog, između komada Gordona Mata-Klarka ili Vorholovog fima i Uigove projekcije ovih radova, između tri verzije istog filma (*L’Atlantique*), između slike rada i realnosti ovog rada (*Barbés–Rochechouart*), između značenja rečenice i njenog prevoda (*Sinhronizacija*), između proživljenog trenutka i njene pisane verzije (*Pasje popodne*). U razlici se pojavljuje ljudsko iskustvo. Umetnost je proizvod procepa.

Ponovnim snimanjem filma kadar po kadar, mi predstavljamo nešto drugo u odnosu na ono sa čime se radilo u originalnom radu. Mi pokazujemo vreme koje je prošlo, ali pre svega manifestujemo kapacitet da se razvijamo između znakova, da ih naseljavamo. Ponovnim snimanjem Hičkokovog klasika *Prozor* *u dvorište* u pariskom stambenom građevinskom projektu sa nepoznatim glumcima, Uig izlaže akcioni skelet oslobođen njegove holivudske aure, braneći time koncepciju umetnosti kao produkcije modela koji mogu da se beskrajno ponavljaju, scenarija za svakodnevnu akciju. Zašto ne koristiti film sa izmišljenom radnjom da bismo gledali građevinske radnike koji zgradu podižu upravo ispred našeg prozora? I zašto ne spojiti reči Pazolinijevog *Sokoli i vrapci* i par nezavršenih zgrada u savremenom italijanskom predgrađu? Zašto ne koristiti umetnost da se pogleda svet, radije nego da se namrgođeno pilji u forme koje on predstavlja?

DOMINIK GONZALES-FERSTER

Dominik Gonzales-Fersterine serije „Sobe“ (*Chambres*), kućni filmovi i impresionističko okruženje, ponekad provociraju kritiku kao isuviše intimni ili sa prenaglašenom atmosferom. Ipak, ona istražuje domaću sferu postavljajući je u odnos sa gorućim socijalnim pitanjima; činjenica je da ona radi na *zrnu* slike više nego na njenoj kompoziciji. Njene instalacije pokreću atmosfere, podneblja, neizrecive senzacije umetnosti, kroz katalog često zamućenih ili nekadriranih slika – slika usred fokusiranja. Ispred komada Gonzales-Ferster zadatak posetioca jeste da čulno izmeša celinu, na način na koji posetiočevo oko mora da optički izmeša Seraovo pointilističko punktiranje. U njenom kratkom filmu *Riyo* (1998), posmatraču je ostavljeno čak da zamisli likove protagonista, čija lica ne vidimo ni u jednom trenutku i čiji telefonski razgovor prati tok vožnje čamcem rekom kroz Kjoto. Fasade zgrada snimljene neprekinutim kadrom predstavljaju okvir radnje; kao i u svim njenim radovima, sfera intime bukvalno je projektovana na opšte predmete i sobe, slike suvenira i tlocrte kuća. Ona se ne zadovoljava prikazivanjem savremenog individualnog rvanja sa njegovim ili njenim opsesijama, već umesto toga otkriva kompleksne strukture mentalnog bioskopa kojim ova individua oblikuje njegovo ili njeno iskustvo: ono što umetnica naziva *automontažom*, počinje posmatranjem razvitka naših načina življenja.

„Tehnologizacija naše unutrašnjosti“, piše Gonzales-Ferster, „menja naš odnos prema zvukovima i slikama“[[30]](#footnote-31) i pretvara pojedinca u neku vrstu montažnog stola ili miksete, programera kućnog filma, stanovnika stalne filmske scenografije. Ovde se opet suočavamo sa problematikom koja upoređuje svet rada i svet tehnologije, koja se smatra izvorom ponovne očaranosti svakodnevicom i modusom produkcije sopstva. Njen rad je pejzaž u kome su mašine postale predmeti koji mogu da se prilagode, pripitome. Gonzales-Ferster pokazuje kraj tehnologije kao aparatusa države, njegovo raspršivanje u svakodnevnom životu kroz takve oblike kao što su kompjuterski dnevnici, radio-budilnici i digitalne kamere korišćene kao olovke. Za Gonzales-Ferster domaći prostor ne predstavlja mesto povlačenja u sebe već mesto konfrontacije između društvenih scenarija i privatnih želja, između primljenih slika i projektovanih slika. To je mesto projekcije. Svi domaći enterijeri funkcionišu na bazi narativa sopstva: oni izmišljaju scenarijsku verziju svakodnevnog života, a isto tako i analizu: rekonstrukcija stana filmskog reditelja Rajnera Vernera Fasbindera (*RWF*, 1993), soba u kojima se živelo, dekor sedamdesetih ili šetnju kroz park. Gonzales-Ferster koristi psihoanalizu u brojnim projektima kao tehniku koja dopušta pojavljivanje novog scenarija: suočen sa blokiranom ličnom realnošću, objekat analiziranja radi na rekonstrukciji narativa njegovog ili njenog života na nesvesnom nivou, dozvoljavajući primat slika, ponašanja i formi koje su, do tada, izbegavale njega ili nju. Umetnica moli posetioce izložbe da prate plan kuće u kojoj su on ili ona stanovali kada su bili deca, ili moli galeristkinju Ester Šiper da joj poveri svoje stvari iz detinjstva i uspomene. Primarni lokus iskustva Gonzales-Fersterove je spavaća soba: uprošćena do afektivnog skeleta (nekoliko predmeta, boje), ona materijalizuje čin sećanja – kako emocionalne, tako i estetske uspomene, pozivajući se na minimalističku umetnost u njenoj estetskoj organizaciji.

Njen univerzum koji je sastavljen od afektivnih predmeta i obojenih planova kuća sličan je eksperimentalnim filmovima i kućnim video-radovima Jonasa Mekasa: rad Gonzales-Fersterove, koji šokira svojom ujednačenošću, izgleda kao da konstituiše film od domaćih oblika na koje se projektuju slike. Ona predstavlja strukture u koje su upisana sećanja, mesta i svakodnevne činjenice. Ovaj mentalni film je predmet sa razrađenijim pristupom problemu nego narativnom strukturom, sam po sebi dovoljno otvoren da primi posmatračevo proživljeno iskustvo, zaista da provocira njegovo ili njeno sećanje, kao u psihoanalitičkoj sesiji. Da li mi, u prisustvu njenog rada, treba da upražnjavamo *plutajući pogled*, analogan *plutajućem slušanju* kroz koji analitičari olakšavaju tok sećanja? Radovi Gonzales-Ferster karakterišu se ovom maglovitošću – odmah intimni i nelični, surovi i slobodni – koja muti konture svih narativa svakodnevnog života.

LIJAM GILIK

Rad Lijama Gilika predstavlja se u skupu slojeva (arhiva, scenografija, plakata, bilborda, knjiga) iz kojih on pravi komade koji mogu činiti filmsku scenografiju ili biti otelotvorenje scenarija. Drugim rečima, narativ koji čini njegov rad cirkuliše unaokolo i kroz objekte koje on izlaže, a da pritom ti objekti nisu čisto ilustrativni. Svaki rad funkcioniše kao presavijeni scenario koji sadrži indekse iz oblasti paralelnih znanja (umetnost, industrija, urbanizam, politika, itd.). Uz pomoć ljudi koji su, ostajući u senci, odigrali glavne uloge u istoriji (Ibuka, bivši generalni direktor Sonija; Erazmus Darvin, liberalni brat evolucioniste; Robert Meknamara, sekretar odbrane tokom vijetnamskog rata), Gilik proizvodi alatke za istraživanje usmerene na razumevanje našeg doba. Deo njegovog rada cilja da uništi granicu između narativnih aranžmana fikcije i narativnih aranžmana istorijskih tumačenja, da ustanovi nove veze između dokumentarnog i fiktivnog. Smisao umetničkog dela kao analitičkog scenarija dozvoljava mu da zameni empirijski sled istoričara („ovo se dogodilo“) s narativima koji predlažu alternativne mogućnosti razmišljanja o trenutnom svetu, scenarijima koji mogu da se iskoriste i pravcima akcije. Ono što je stvarno, da bi se zaista promislilo, mora se ubaciti u fiktivne narative; umetnički rad koji ubacuje društvene činjenice u fikciju koherentnog sveta, mora zauzvrat generisati moguće primene ovog sveta, mentalnu logistiku koja daje prednost promeni. Poput Tiravanitovih izložbi, Gilikove izložbe podrazumevaju učešće publike: njegov rad se sastoji od pregovaračkih stolova, diskusionih platformi, praznih pozornica, oglasnih tabli, tabli za crtanje, ekrana i soba za informacije – kolektivne, otvorene strukture. „Pokušavam da ohrabrim ljude“, piše, „da prihvate da umetničko delo predstavljeno u galeriji nije razdvajanje ideja i objekata.“ Održavajući mit umetničkog rada kao razrešenog problema, mi remetimo uticaj pojedinaca ili grupa na istoriju. Ako oblici koje Gilik izlaže izuzetno podsećaju na dekor svakodnevnog otuđivanja (logotipi, elementi iz birokratskih arhiva ili kancelarija, konferencijske sale, određeni prostori ekonomske apstrakcije), njihovi naslovi i narativi na koje se pozivaju pobuđuju odlučivanje, nesigurnosti, moguće angažmane. Forme koje on proizvodi uvek izgledaju suzdržano; postoji ambivalentnost koliko su one „završene“ ili „nezavršene“. Za njegovu izložbu *Erazmus kasni* u Berlinu (1996), svaki zid u galeriji Šiper & Krom bio je obojen drugom bojom, ali je sloj boje prekinut na pola puta, sa vidljivim potezima četke. Ništa nije tako nasilno strano industrijskom svetu kao što je nezavršenost, zatim na brzinu skupljeni stolovi ili napušteni molerski radovi. Proizvedeni predmet ne može na ovaj način da bude nezavršen. „Nezavršeni“ status Gilikovih radova rađa pitanje: u kom trenutku je u razvitku industrijskog procesa mehanizacija uništila poslednje tragove ljudskog posredovanja? Kakvu ulogu igra moderna umetnost u ovom procesu? Modusi masovne proizvodnje uništavaju predmet kao scenario, sa željom da brane svoj proročki, laki za kontrolisanje, rutinski karakter. Mi moramo ponovo da uvedemo nepredvidivu, nesigurnu, *igru*: tako su jedan broj Gilikovih komada mogli da naprave drugi, u funkcionalističkoj tradiciji koju je uveo Laslo Moholji-Nađ. *Unutra sada, mi smo ušetali u sobu sa zidovima* o*slikanim Koka-Kolom* (1998), zidni je crtež koji mora da slika nekoliko pomoćnika prema preciznim pravilima: predmet je približno boje slavnog gaziranog pića, potez po potez četkom; način proizvodnje ovog gaziranog pića prati upravo isti proces, budući da ga proizvode lokalne fabrike na osnovu formule koju je dala Kompanija Koka-Kola. Za izložbu čiji je on bio kurator, u galeriji Đio Markoni (1992), Gilik je zamolio šesnaest engleskih umetnika da mu pošalju uputstva kako bi on lično napravio njihove komade na licu mesta.

Materijali koje Gilik koristi proistekli su iz korporativne arhitekture: pleksiglas, čelik, kablovi, obrađeno drvo i aluminijum u boji. Povezujući estetiku minimalističke umetnosti sa mutiranim dizajnom multinacionalnih kompanija, umetnik povlači paralelu između univerzalističkog modernizma i Reganomike, projekta emancipacije avangarde i protokola našeg otuđivanja u modernoj ekonomiji. Paralelne strukture: *Crna kutija* Tonija Smita postaje Gilikov „projektovani misaoni rezervoar.“ Dokumentacijske tablice koje se mogu naći na izložbama konceptualne umetnosti koje je organizovao Set Zigelaub korišćene su ovde da iščitavaju fikciju; minimalistička skulptura pretvorena je u element koji ima ulogu. Modernistički raster preuzet od utopije Bauhausa i konstruktivizma sučeljen je sa svojom političkom preradom, tj. skupom motiva kojima je ekonomska sila ustanovila svoju dominaciju. Zar nisu studenti Bauhausa bili oni koji su osmislili bunkere „Atlantskog zida“ za vreme Drugog svetskog rata? Arheologija modernizma je posebno vidljiva u serijama komada koji su napravljeni na osnovu Gilikove knjige *Diskusiono ostrvo veliki konferencijski centar* (1997), fikcije koja predstavlja „*misaoni rezervoar o misaonim rezervoarima*“. Indeksirajući formalni rečnik Donalda Džada i instalirani na plafonu, ovi komadi nose naslove koji se odnose na funkcije koje se sprovode u korporativnom kontekstu: Diskusiono ostrvo platforme pomirenja, Konferencijski ekran, Platforma dijaloga, Platforma umerenosti, itd. Fenomenologija koja je draga minimalističkim umetnicima postaje monstruozni birokratski bihejviorizam, geštalt reklamne procedure. Gilikovi radovi, poput radova Karla Andree, predstavljaju pre zone nego skulpture: ovde si prinuđen da odstupiš, diskutuješ, projektuješ slike, govoriš, ozakoniš, pregovaraš, prihvataš savete, režiraš, nešto spremaš itd. Ali ovi oblici, koji projektuju moguće scenarije, nagoveštavaju stvaranje novih scenarija.

MAURICIO KATELAN

U radu *Bez naziva* (1993), platno je rasečeno tri puta u obliku slova Z, aluzija na Z Zoroa u stilu Lučija Fontane. U ovom naizgled veoma jednostavnom radu, istovremeno minimalističkom i odmah dostupnom, mi nalazimo sve komponente koje čine Katelanov rad: prenaglašena *diverzija/deturnement* [*détournement*] na radove iz prošlosti, moralističku priču i, pre svega, drzak način upadanja u sistem vrednosti, koji ostaje osnovna karakteristika njegovog stila i koji uključuje bukvalno preuzimanje oblika. Dok je rasecanje platna za Fontanu simboličan i prestupnički čin, Katelan nam pokazuje taj čin u njegovom najsvežijem shvatanju upotrebe oružja i kao gest komičnog zlikovca. Fontanin uspravan pokret se otvara prema beskrajnosti prostora, prema modernističkom optimizmu koji zamišlja prostor van platna, uzvišeno nadohvat ruke. Njegova repriza (u cikcak potezu), koju je izveo Katelan, ruga se Fontaninom, aludirajući na tobože njemu savremenu Diznijevu televizijsku seriju o Zorou. Cikcak je najčešće upotrebljavan pokret u Katelanovom radu: komičan je i čaplinovski u svojoj suštini i odgovara zabludi ili svojeglavosti. Umetnik kao slalom skijaš može delovati izazovno, njegovo nesigurno držanje može biti smešno, ali on zaokružuje oblike o koje se okrzne, dok ih otprema u njihov status aksesoara ili dekora. *Bez naziva* je svakako programski rad, sa stanovišta forme kao i metoda: cikcak je Katelanov znak. Ako posmatramo umetnikove brojne „rimejke“ radova drugih umetnika, primećujemo da je metod uvek isti: formalna struktura izgleda poznata, ali slojevi značenja se pojavljuju skoro potajno, radikalno preokrećući našu percepciju. Katelanovi oblici nam uvek pokazuju poznate elemente već sinhronizovane, sa glasom preko originalnog, putem surovih ili sarkastičnih anegdota. U *Mon Oncle* Žaka Tatija čovek vidi portira kako čerupa pile. On zatim imitira kokodakanje životinje, učinivši da jadna žena odskoči pošto ju je ubedio da je pile oživelo. Mnogi Katelanovi radovi prave analogan efekat, kada pravi „muzičke numere“ za radove – Zoroovu pesmu za Fontanu, Crvenu brigadu za rad koji evocira Roberta Smitsona ili Janisa Kunelisa, odraz nečega nalik nadgrobnom spomeniku ispred rupe u stilu zemljanih radova iz šezdesetih. Kada je postavio živog magarca u njujorškoj galeriji ispod kristalnog lustera 1993, Katelan je direktno aludirao na dvanaest konja koje je Kunelis izložio u galeriji Atiko u Rimu 1969. godine. Ali naziv rada (*Upozorenje! Ulazite na sopstveni rizik. Zabranjeno dirati, hraniti, pušiti, fotografisati, uvoditi pse, hvala*) radikalno preokreće značenje rada, oslobađajući ga njegove istoričnosti i njegovom vitalističkom simbolizmu ne bi li ga okrenuo prema sistemu reprezentacije u njegovom najspektakularnijem značenju pojma: ono što vidimo je burleskni spektakl pod jakim nadzorom, čije su spoljne granice potpuno legalne. Živa životinja nije predstavljena kao lepa, ili kao nova, već kako kao opasna za publiku tako i neverovatno problematična za galeristu. Aluzija na Kunelisa nije bezrazložna, jer deluje jasno da *arte povera* predstavlja osnovnu formalnu matricu Katelanovog rada, sa osvrtom na kompoziciju njegovih slika i prostorno uređenje *redimejd* elemenata. Činjenica je da on retko koristi fabričke predmete ili tehnologiju. Njegov formalni registar sastoji se od prirodnijih elemenata (Janis Kunelis, Đuzepe Penone) ili antropomorfnih (Đulio Paolini, Aligiero Boeti). Nisu u pitanju uticaji, i još manje omaži *arte poveri*, već vrste jezičkog „hard drajva“ koji je sasvim diskretan i koji odslikava Katelanovo italijansko vizuelno obrazovanje.

Godine 1968, Pjer Paolo Kalcolari izložio je rad *Bez naziva (Malina)*, instalaciju u kojoj je predstavio albino psa vezanog uzicom za zid u okolini koja je predstavljena gomilom zemlje i blokova leda. Neko može opet pomisliti na Katelanovu menažeriju konja, magaraca, kučića, nojeva, golubova i veverica – osim što njegove životinje ništa ne simbolišu niti aludiraju na bilo kakvu transcendentnu vrednost, već samo otelotvoruju tipove, ličnosti ili situacije. Simbolički univerzum koji su razvili *arte povera* ili Jozef Bojs se dezintegriše u Katelanovom radu pod pritiskom smutljivca koji stalno upoređuje oblike i njihove kontradikcije i izričito odbija bilo kakvu pozitivnu vrednost.

Ovaj način okretanja modernističkih formi protiv ideologija koje su svedočile njihovom pojavljivanju – modernih ideologija emancipacije, uzvišenog – kao i protiv umetničkog sveta i njegovih uverenja, svedoči više o Katelanovom karikaturalnom gnevu nego o takozvanom cinizmu. Neke njegove izložbe mogle bi na prvi pogled podsetiti na Majkla Ašera ili Džona Najta, u onoj meri u kojoj otkrivaju ekonomske i društvene strukture umetničkog sistema ciljajući na galeristu ili izlagački prostor. Ali ubrzo konceptualna referenca ustupa prostor drugom, difuznijem utisku, onom realne personalizacije kritike, koja pravi aluziju na basne, kao i na stvarnu želju za besmislicom. Godine 1993. Katelan je napravio komad koji je zauzeo celu galeriju Masimo de Karlo u Milanu; mogao se videti samo iz izloga. Pošto je objasnio svoju ideju u intervjuu, umetnik je zaključio priznajući: „I ja sam želeo da vidim Masima de Karla izvan galerije na mesec dana“. Smutljivac, večiti loš đak koji se duri u dnu učionice. Imamo utisak da Katelan smatra svoj formalni repertoar gomilom domaćih zadataka koje treba završiti, kompletom nametnutih figura, nekom vrstom pritvora koji umetnik/glupan sa zadovoljstvom pretvara u šalu. Jedan od njegovih najranijih značajnih komada, *Edizioni dell’obligio* (1991), sastojao se od školskih knjiga čije su korice i naslove deca izmenila, bio je neka vrsta prezrive osvete protiv bilo kog oblika dnevnog rasporeda. Što se tiče draperija i tkanina *arte povere* i antiforme šezdesetih, one su korišćene da bi se pobeglo od Kastela di Rivare, gde je on učestvovao na svojoj prvoj važnoj grupnoj izložbi 1992. godine: „Uživao sam da posmatram šta su drugi umetnici radili, kako su reagovali na situaciju. Taj rad nije bio samo metaforičan, on je bio i alatka. Noć uoči otvaranja spustio sam se kroz prozor i pobegao.“ Pokazani rad nije predstavljao ništa drugo do improvizovane merdevine napravljene od čaršava vezanih u čvorove, koji su visili kroz prozor na fasadi izložbenog mesta. Sledeći isti princip, tokom Manifeste II u Luksemburgu 1998, Katelan je izložio maslinovo drvo zasađeno u ogromni dijamant od zemlje. Ishitreni posmatrač je mogao pomisliti da je to rimejk Bojsa ili Penonea; ipak, ovaj biljni element na kraju nije imao nikakve veze sa značenjem dela, koje je artikulisano u uvredljivoj sintaksi koju je umetnik razvio: da se odrede tačne fizičke i ideološke granice pojedinaca i zajednica, isprobaju mogućnosti i strpljenje institucija.

Feliks Gonzales-Tores koristio je istorizovane forme da bi otkrio njihove ideološke temelje i napravio novu azbuku kojom bi se borio protiv seksualnih normi. Katelan gura forme kojima on manipuliše prema konfliktu i komediji: on traži konflikte sa operaterima umetničkog sistema kroz radove koji su sve neprijatniji, sputaniji ili pak nezgrapni, i dovodi u prvi plan komediju koja je u osnovi odnosa moći u ovom sistemu posredstvom narativa koji skreću sa koloseka skoriju istoriju umetnosti prema burleski. Jednom rečju, njegovo ponašanje kao umetnika uključuje vođenje formi kojima on manipuliše prema prestupu.

PJER ŽOZEF: MALA DEMOKRATIJA

Naši životi se odvijaju na promenljivom fonu od slika i usred stalnog kretanja podataka koji obuhvataju svakodnevni život. Slike se oblikuju kao proizvodi ili se koriste da bi prodali druge predmete; mase podataka cirkulišu. Umetnički projekat Pjera Žozefa sastoji se od upisivanja značenja u okviru njegovog okruženja: to nije još jedna kritička pozicija, već produktivna praksa, analogna onoj koja probija svoj put kroz mrežu, ustanovljuje maršutu i surfuje. Žozef se pre svega bavi stanjima izgleda i funkcionisanjem slika, počevši od postulata da, u ovom trenutku, mi boravimo u okviru ogromne zone slike, više nego što boravimo ispred slika: umetnost nije još jedan spektakl, već je vežba *deturaža*. On razvija razigran i instrumentalni odnos sa oblicima kojima manipuliše, *sempluje* i prilagođava ih novim načinima upotrebe, utvrđujući različite procese oživljavanja. Zbog toga, minimalistička umetnost služi kao scenografija za rad *Cache cache killer* (1991). Apstraktna umetnost ukrašava izložbu u obliku potrage za blagom (*La chasse au tresor ou l’aventure du spectateur disponsible [Potraga za blagom ili avantura raspoloživog posmatrača],* 1993.) i radove Robera Delunija i Mauricija Nanučija reciklirani su kao pozadine za nove scene u filmu u kome Žozefovi „oživljeni likovi“ lutaju unaokolo. Godine 1992. on je ponovo napravio komade Lučija Fontane, Džaspera Džonsa, Elija Ojticike i Ričarda Prinsa koji su mu bili interesantni. Ova instrumentalizacija kulture ne potiče od uobičajenog stava prema istoriji; naprotiv, ona uspostavlja uslove za slobodno ponašanje u društvu koje rukovodi potrošnjom. U Žozefovom radu, recikliranje oblika i slika konstituiše osnovu etike: mi moramo da izmislimo načine naseljavanja sveta. U političkoj sferi, potčinjenost formi ima naziv: diktatura. Demokratija, sa druge strane, poziva na stalno preuzimanje uloga, beskrajne diskusije i pregovore. To što je Žozef izabrao naslov *Mala demokratija* da bi aludirao na skup živih „reanimiranih likova“ izgleda sasvim logično. Ovi likovi, od kojih se prvi pojavio 1991. godine, predstavljeni su u obliku odeće koju nosi statista. Oni su „instalirani“ u galeriji ili muzeju kao bilo koji drugi rad, uveče prilikom otvaranja izložbe: zatim su zamenjeni fotografijom, oznakom koja dozvoljava budućem vlasniku da „oživi“ komad po svom nahođenju. Ovi likovi nastaju iz sistema slika mitologije, video-igara, stripova, filmova i reklama: Supermen, Žena mačka, „kradljivci boje“ iz Kodakovih reklama, igrač peintbola, Kasper Dobri duh ili replikant iz filma „Istrebljivač*“ (Blade Runner)*. Ponekad, mali jezivi momenat uzrokuje pomeranje: surfer je mrtav, ranjeni lik nosi zavoj oko glave, zemlja na kojoj stoji Supermen je zađubrena opušcima i pivskim flašama, kauboj leži potrbuške. Neki su predstavljeni na njihovim pravim pozadinama: plava boja bluskrina koristi se u video-preklapanju, prikazujući ujedno nerealnost likova i njihov potencijal za stavljanje na različite pozadine i u beskrajne scenarije. Drugi su predstavljeni kao glumci u ikonografskoj ulozi kako lutaju po muzeju ili prostoru grupne izložbe, opkoljeni drugim radovima: nakon Dišana, koji je nameravao da „koristi Rembranta kao dasku za peglanje“, Žozef stavlja svoje likove usred moderne umetnosti koja je postala dekor. Njegov rad uvek cilja ka horizontu izložbe u kojoj je publika heroj: umetnost postaje specijalni efekat u interaktivnom mizanscenu. Proces oživljavanja lika je dvostruk: on oživljava radove pored kojih se lik pojavljuje i on čini ceo svet igraonicom, pozornicom ili scenografijom.

Ovaj sistem je takođe i politički projekat: umetnik govori o inteligentnom zajedništvu subjekata i pozadina na čijem fonu se oni kreću, inteligentnom zajedništvu ljudskih bića i radova koji su im dati na divljenje. Oživljavanje idola, što karakteriše galeriju berzantskih likova koji čine *Malu demokratiju*, predstavlja demokratski oblik u svojoj suštini, bez demagogije ili teških demonstracija. Žozef predlaže da naselimo narative koji su već postojali i neprekidno ponovo stvaramo forme koje nam odgovaraju. Ovde je cilj slike da uvede predstavu u sisteme reprezentacije da bi ih očuvao od zamrzavanja, da odvoji forme od otuđujuće pozadine gde se oni zalepe ako ih uzmemo zdravo za gotovo. Površno čitanje likova može navesti nekoga da poveruje da je Žozef umetnik nerealnog, popularne zabave. Ipak, bajkoviti likovi, likovi iz crtanih filmova i heroji naučne fantastike koji naseljavaju ovu demokratiju ne pozivaju na bekstvo od stvarnosti već nas teraju da osetimo svoju realnost kroz fikciju. U kompleksnom scenskom vođenju živih likova, Kasper Dobri duh, Kupidon i bajka funkcionišu poput tolikih slika *utisnutih* u sistem raspodele rada: ova izmaštana bića, objašnjava Žozef, potčinjavaju se „cikličnom, kontrolisanom i nepromenljivom programu“ i njihov funkcionalni status jedva da se razlikuje od radnika sa pokretne trake u Renou ili od kelnera u restoranu koji prima porudžbine, poslužuje obrok i donosi račun. Ovi likovi su više nego tipični; oni su portreti koje je crtao robot; slike perfektno povezane sa modelom lika, sa definisanom funkcijom. Istinska mitologija iz koje niču je ideologija razdvajanja rada i standardizacije proizvoda. Svet izmaštanog, označen prema režimu proizvodnje, neselektivno utiče na vodoinstalantere i superheroje. Bajka osvetljava stvari svojim čarobnim štapićem, auto-radnik prilagođava delove na pokretnoj traci: posao je svugde isti i Žozef opisuje upravo ovaj svet nepromenljivih procesa i potencijalnih slepih ulica; slike nude izlaz.

Slike koje Žozef nudi moraju se iskusiti: one moraju da se prilagode, ožive i uključe u nove dogovore. Drugim rečima, značenje mora da promeni svoje mesto. A majušna pomeranja stvaraju neverovatne pokrete. Zašto se toliko umetnika bori da ponovo napravi, ponovo iskopira, rasklopi i rekonstruiše delove našeg vidljivog univerzuma? Šta je nateralo Pjera Uiga da ponovo snimi Hičkoka i Pazolinija? Šta je to što je prisililo Filipa Parenoa da rekonstruiše pokretnu traku koja je namenjena razonodi? Da bi se napravilo alternativno mesto i vreme, tj. da se ponovo uvede mnogostruko i moguće u zatvoreni krug društvenog, i zbog toga umetnik mora da se vrati što više unazad u kolektivnu mašineriju. Pomoću instalacija koje utiču na mesto izlaganja, Žozef nam nudi eksperimentalne objekte, aktivne proizvode i umetničke radove koji nude nove načine usvajanja realnog i nove tipove ulaganja u svet umetnosti. *Mala demokratija* je nešto što možemo da naselimo.

UPOTREBA SVETA

Svi sadržaji su dobri, pod pretpostavkom da nisu sastavljeni od interpretacija već se odnose na upotrebu knjige, da umnožavaju svoju korist, da čine drugi jezik u okviru svog jezika. (Žil Delez)

IGRANJE SVETA: PONOVNO PROGRAMIRANJE DRUŠTVENIH FORMI

Izložba više nije krajnji rezultat procesa, njegov „srećni završetak“ (Pareno) već mesto produkcije. Umetnik stavlja alatke publici na raspolaganje na način na koji su dešavanja konceptualne umetnosti koja je organizovao Set Zigelaub šezdesetih godina stavljala informaciju posetiocu na raspolaganje. Stavljajući pred izazov ustanovljene predstave izložbe, umetnici devedesetih predočili su izložbeni prostor kao prostor zajedništva, otvorenu pozornicu negde između dekora, filmske scenografije i informativnog centra.

Godine 1989. Dominik Gonzales-Ferster, Bernar Žoasten, Pјer Žozef i Filip Pareno predstavili su *Ozon*, izložbu u formi „slojeva informacija“ o političkoj ekologiji. Trebalo je da posetioci pređu prostor tako da usput naprave sopstvenu vizuelnu montažu. *Ozon* je ponuđen kao „sinegenički prostor“ čiji bi idealni posetilac bio glumac koji bi glumio informacije. Naredne godine u Nici je izložba „*Les Ateliers du Paradis*“ bila predstavljena kao „film u realnom vremenu“. Tokom trajanja projekta Žozef, Pareno i Filip Perin nastanili su se u galerijskom prostoru – koji je bio opremljen umetničkim radovima od Endžele Bulok do Helmuta Njutna, spravicama, trambolinom, konzervom koka-kole koja se pomerala uz ritam muzike i odabirom video-radova – prostoru u kome su se kretali prema određenom rasporedu (časovi engleskog, poseta terapeuta, itd.). Na veče otvaranja, posetioci su morali da nose unikatne majice sa odštampanom generičkom rečju ili frazom (kao što su – dobro, specijalni efekat, gotika), dozvoljavajući producentkinji Marion Verno da napravi nacrt filmskog scenarija u realnom vremenu. Ukratko, to je bila izložba u realnom vremenu, pretraživač lansiran u potrazi za svojim sadržajem. Kada je Horhe Pardo napravio svoje *Pristanište* (*Pier*) u Minsteru 1997. godine, on je izgradio očigledno funkcionalni objekat, ali je stvarna svrha ovog drvenog keja tek trebalo da se odredi. Iako Pardo predstavlja svakodnevne strukture (alate, nameštaj, lampe), on im ne zadaje određene funkcije: sasvim je moguće da su ovi predmeti *beskorisni*. Šta može da se radi u otvorenoj baraci na kraju mola? Da se popuši cigareta, na šta ohrabruje automat za prodaju cigareta, pričvršćen za jedan od njenih zidova? Posetilac-gledalac mora da izmisli funkcije i da preturi po njegovom ili njenom sopstvenom repertoaru ponašanja. Društvena stvarnost obezbeđuje Pardu grupu upotrebnih struktura, koje on reprogramira shodno umetničkom znanju (kompoziciji) i pamćenju oblika (modernistička slika).

Od Andree Citel do Filipa Parenoa, od Karstena Holera do Vanese Bikroft, generacija umetnika o kojoj je ovde reč prepliće konceptualnu umetnost i pop-art, antiformu i umetnost đubreta, kao i određene procedure koje su ustanovili dizajn, kinematografija, ekonomija i industrija: nemoguće je odvojiti istoriju umetnosti od njene društvene pozadine.

Ambicije, metodi i ideološki postulati ovih umetnika nisu, ipak, otišli toliko daleko od postulata Danijela Birena, Dena Grejema ili Majkla Ašera dvadeset godina ranije. Oni svedoče o sličnoj želji za otkrivanjem nevidljivih struktura ideološkog aparata; oni dekonstruišu sistem reprezentacije i vrte se oko definicije umetnosti kao vizuelnih informacija koje uništavaju zabavu. Generacija Danijela Pfluma i Pjera Uiga se ipak razlikuje od prethodnih u suštinskoj stvari: oni odbijaju metonimiju, stilsku figuru koja označava odnos prema stvarima preko jednog od njenih sastavnih elemenata (na primer, reći „krovovi“ za „grad“). Društvena kritika u kojoj su konceptualni umetnici bili angažovani prošla je kroz filter kritike institucije: u nameri da prikažu funkcionisanje celokupnog društva oni su istraživali specifično mesto na kome su se njihove aktivnosti odvijale, shodno principima analitičkog materijalizma, koji je bilo marksistički po svojoj inspiraciji. Na primer, Hans Hake osudio je multinacionalne kompanije pozivajući se na načine finansiranja umetnosti; Ašer je radio sa arhitektonskom aparaturom muzeja i umetničke galerije; Gordon Mata-Klark probušio je pod galerije Ivon Lamber (*Silazne stepenice za Batan*, 1977.), Robert Beri je objavio da je galerija koja izlaže njegov rad zatvorena (*Zatvorena galerija*, 1969).

Dok je za konceptualne umetnike mesto izlaganja predstavljalo medijum sam po sebi i u odnosu na sebe, danas je ono postalo kao i bilo koje drugo mesto produkcije. Sada je zadatak kritičara manje da analizira ili kritikuje to mesto, nego da ga smesti u šire sisteme produkcije, sa kojima ono mora da ustanovi i ozvaniči odnose. Godine 1991, Žozef je napravio beskrajnu listu ilegalnih ili opasnih aktivnosti koje su se desile u umetničkim centrima (od „pucanja na avione“ [ref. Kris Burden] do „crtanja grafita“, „uništavanja zgrade“ i „rada nedeljom“), koje su ga učinile „mestom simulacije virtuelne slobode i iskustava“. Model, laboratorija, polje igre: šta god da je bilo, nikada nije bilo simbol nečega, a svakako ne metonimije.

Upravo je *socijus*, tj. svi kanali koji raspoređuju informacije i proizvode, taj koji je istinsko izlagačko mesto za umetnike trenutne generacije. Umetnički centar i galerija su posebni slučajevi, ali čine integralni deo šire celine: javnog prostora. Tako Pflum bez razlike izlaže u galerijama, klubovima i bilo kojim drugim rasprostranjenim strukturama, od majica do ploča koje se pojavljuju u katalogu njegove marke *Elektro Music Dept.* (Odeljenje elektronske muzike). On je takođe napravio video o veoma posebnom proizvodu, njegovoj ličnoj galeriji u Berlinu (*Neu*, 1999). Zbog toga nije stvar u isticanju suprotnosti umetničke galerije (lokusu „odvojene umetnosti“ i stoga loše) i javnog prostora koji se zamišlja kao idealan, pri čemu je „plemeniti pogled“ prolaznika naivno fetišiziran kao što je to nekad bio „plemeniti divljak“. Galerija je mesto kao i bilo koje drugo, mesto utkano u globalni mehanizam, osnovni kamp bez kog nijedna ekspedicija ne bi bila moguća. Klub, škola ili ulica nisu „bolja mesta“, već su prosto druga mesta.

Šire gledajući, postalo nam je teško da društveno telo razmatramo kao organsku celinu. Mi ga shvatamo kao skup struktura odvojivih jedna od druge, u slici savremenog tela nadograđenog protezama i po želji promenjivog. Za umetnike kasnog dvadesetog veka društvo je postalo kako telo izdeljeno na lobije, kvote i zajednice, tako i široki katalog narativnih okvira.

Ono što obično nazivamo realnošću jeste montaža. Ali da li je ona u kojoj živimo jedina moguća? Od istog materijala (svakodnevice) mi možemo da napravimo različite verzije stvarnosti. Stoga se savremena umetnost predstavlja kao alternativni sto za montažu koji prodrmava društvene forme, reorganizuje ih i ubacuje u originalne scenarije. Umetnik razmontira nešto u nameri da ga ponovo sklopi, sugerišući da postoje druge moguće upotrebe tehnika i alatki koji nam stoje na raspolaganju.

Džilijan Viring kao i Pjer Uig napravili su video-radove koji se zasnivaju na sistemima kamera za nadgledanje. Kristin Hil kreirala je putničku agenciju u Njujorku koja je funkcionisala kao bilo koja druga putnička agencija. Mihael Elmgrin i Ingar Dragset otvorili su umetničku galeriju u muzeju tokom Manifeste 2000. u Sloveniji. Aleksander Gjorfi koristio je forme iz studija i sa pozorišne scene, Karsten Holer forme iz laboratorijskih eksperimenata. Očigledna zajednička tačka među ovim umetnicima i mnogima od danas najkreativnijih leži u ovom kapacitetu da se koriste postojeći društveni oblici.

Sve kulturne i društvene strukture ne predstavljaju ništa više nego komade odeće koji mogu da se navuku, predmete koji mogu da se dožive i isprobaju. Aliks Lambert je upravo to učinila u *Komadu Venčanje*, radu koji dokumentuje njenih pet venčanja u jednom danu. Matje Loret koristi novinske male oglase, programe televizijskih igara i marketinške kampanje kao medije u svom radu. Nejvin Ravančaikul radi na sistemu taksija kao što drugi crtaju na papiru. Kada je Fabris Iber osnovao svoju kompaniju, UR, on je izjavio da želi „da napravi umetničku upotrebu ekonomije“. Džozef Grigeli izlaže poruke i komadiće papira koje, zbog svoje gluvoće, koristi da bi komunicirao sa drugima: on pretvara fizički hendikep u proizvodni proces. Pokazujući na svojim izložbama konkretnu realnost njegove dnevne komunikacije, Grigeli uzima za medijum svog rada međusubjektivnu sferu i daje oblik ovom relacionom univerzumu. Mi „čujemo glasove“ njegove pratnje. Umetnik naslovljava primedbe. On reorganizuje ljudske reči, fragmente govora i pisane tragove razgovora u neku vrstu intimnog *semplovanja*, domaće ekologije. Pisana beleška je društveni oblik kome se posvećuje malo pažnje, uglavnom namenjen za kućnu ili kancelarijsku upotrebu. U Grigelijevom radu ona je oslobođena potčinjenog statusa i poprima egzistencijalnu dimenziju vitalne alatke komunikacije: uključena u njegove kompozicije, ona učestvuje u polifoniji koja je rođena iz *diverzije/deturnementa* [*détournement*].

Na ovaj način su društveni objekti, od navika do institucija preko najbanalnijih struktura, izbačeni iz njihove inercije. Skliznuvši u funkcionalni univerzum, umetnost oživljava te objekte ili otkriva njihovu apsurdnost.

FILIP PARENO I ...

Originalnost grupe *Opšta ideja (General Idea)*, koja je formirana ranih sedamdesetih, bila je u radu sa društvenim formatiranjem: korporacija, televizije, magazina, reklama, fikcije. „Po mom viđenju“, kaže Filip Pareno, „oni su prvi mislili o izložbi ne u terminima oblika ili objekata, već formata. Formati predstavljanja, čitanja sveta. Pitanje koje moj rad postavlja moglo bi biti sledeće: koje su to alatke koje nekome dozvoljavaju da razume svet?“[[31]](#footnote-32)

Parenoov rad započinje od principa da je stvarnost strukturisana kao jezik i da umetnost dozvoljava čoveku da artikuliše ovaj jezik. On takođe pokazuje da je sva kritika društva osuđena na propast ako se umetnik zadovolji da prelepi njegov ili njen jezik preko jezika kojim govori vlast. Osuditi ili „kritikovati“ svet? Čovek ništa ne može da osudi spolja; on prvo mora da naseli formu onoga što hoće da kritikuje. *Imitacija* je subverzivna, mnogo više nego diskursi frontalnog suprotstavljanja koji čine samo formalne gestove subverzije. Upravo ova nepokornost prema kritičkim stavovima u savremenoj umetnosti navodi Parenoa da usvoji stav koji može da se uporedi sa lakanovskom psihoanalizom. Upravo nesvesno, kaže Žak Lakan, tumači simptome i to čini mnogo bolje nego analitičar. Lui Altiser rekao je nešto slično iz marksističke perspektive: stvarna kritika je kritika postojećih realnosti koju upućuje sama postojeća realnost. Tumačenje sveta nije dovoljno; ono mora da se transformiše. Pareno pokušava da se upusti upravo u ovaj proces, počevši od sveta slika, za koje on veruje da igraju istu ulogu u stvarnosti kao što to čine simptomi u podsvesti pojedinca. Pitanje koje je postavila frojdijanska analiza je sledeće: kako su organizovani događaji u životu? Koji je red njihovog ponavljanja? Pareno ispituje stvarnost na sličan način, preduzimajući titlovanje društvenih oblika i sistematično istražujući veze koje ujedinjuju individue, grupe i slike.

Nije slučajno što je Pareno ugradio dimenziju saradnje kao glavnu osu svog rada: nesvesno, po Lakanu, nije ni individualno ni kolektivno; ono postoji u sredini, u susretu, koji je začetak svih narativa. Tema „Pareno i“ (Žozef, Katelan, Gilik, Holer, Uig, da imenujemo nekoliko njegovih saradništva), izvedena je kroz izložbe koje su često predstavljene kao relacioni modeli, u kojim je paralelno prisustvo različitih protagonista dogovarano putem konstrukcije scenarija ili priče.

Na ovaj način u Parenoovom radu često komentar proizvodi forme, pre nego obrnuto: scenario je rastavljen tako da može da se konstruiše novi, budući da je interpretacija sveta simptom kao i bilo koji drugi. U njegovom videu *Ou (Ili*, 1997), očigledno banalna scena (mlada žena skida svoju Dizni majicu) generiše potragu za uslovima njenog pojavljivanja. Mi na ekranu vidimo, u dugom premotavanju unazad, izložene knjige, filmove i razgovore koji su doveli do produkcije slike koja je trajala samo trideset sekundi. Ovde, kao u psihoanalitičkom procesu ili u beskrajnim raspravama Talmuda, komentar proizvodi narativ. Umetnik ne sme da ostavi odgovornost hvatanja njegovih slika drugima, jer su ti uhvaćeni momenti takođe slike, *ad infinitum*.

Jedan od prvih Parenoovih radova, *Nema više realnosti* (1991), već je postavio ovaj problem povezujući pojmove scenarija i protesta. Izmišljena sekvenca prikazuje demonstraciju koja se sastoji od veoma mlade dece naoružane zastavama i transparentima, skandirajući „Ukinite stvarnost“. Pitanje je bilo: šta su slogani ili zaglavlja slika koji se danas javljaju? Cilj demonstracije je pravljenje kolektivne slike koja skicira političke scenarije za budućnost. Instalacija *Govorni oblačići[[32]](#footnote-33)* (1997), grozd balona napunjenih helijumom u obliku oblačića za reči iz stripova, predstavljena je kao kolekcija „protestnih alatki koje dozvoljavaju svakoj osobi da napiše svoje slogane i istakne se u okviru grupe, a time i u okviru slike koja bi bila njegova reprezentacija.“[[33]](#footnote-34)

Pareno ovde radi u međuprostoru koji odvaja sliku od njenog zaglavlja, rad od njegovog proizvoda, produkciju od konzumacije. Poput reportaže o individualnoj slobodi, Parenoovi radovi teže tome da ponište prostor koji razdvaja proizvodnju predmeta i ljudska bića, rad i razonodu. Sa *Werk–tische/L’établi (Radna klupa,* 1995), Pareno je učinio pomak od oblika fabričke pokretne trake ka hobijima kojima neko može da se bavi nedeljom; projektom *Bez duhova, samo ljuštura (No Ghost, Just a Shell*, 2000), ostvarenim u saradnji sa Pjerom Uigom, on je otkupio prava za An Li, japanski lik iz *mange*, i napravio je kako govori o svojoj karijeri animiranog lika; u skupu intervencija okupljenim pod naslovom *L’Homme public (Javni čovek),* Pareno je obezbedio francuskom imitatoru Ivu Lekoku tekstove koje je on izgovarao glasovima poznatih ljudi, od Silvestera Stalonea do Pape. Ova tri rada funkcionišu na način sličan trbuhozborcu i maskama: stavljajući društvene oblike (hobije, TV emisije), slike (sećanja iz detinjstva, lik *mange*) i svakodnevne predmete u položaj da otkrivaju svoje poreklo i proces proizvodnje, Pareno izlaže ono nesvesno ljudske proizvodnje.

HAKERISANJE, RAD I SLOBODNO VREME

Prakse postprodukcije generišu radove koji preispituju upotrebu rada. Šta postaje od rada kada umetnici dupliraju profesionalne aktivnosti?

Vang Du izjavljuje: „I ja hoću da budem u medijima. Ja hoću da budem novinar posle novinara“. On pravi skulpture koje se baziraju na medijskim slikama koje on ponovo kadrira ili čiju originalnu veličinu i centriranje verno reprodukuje. Njegova instalacija *Stratégie en chambre* (Strategija u sobi, 1999), je gigantska, voluminozna slika koja tera posmatrača da prelazi preko ogromne gomile novina objavljenih tokom konflikta na Kosovu, bezoblične mase na čijem vrhu se pojavljuju modelovani portreti Bila Klintona, Borisa Jeljcina i drugih likova sa novinskih fotografija iz tog perioda, kao i čitav roj aviončića napravljenih od novina. Snaga Vang Duovog rada proizilazi iz njegove sposobnosti da daje težinu skrivenim medijskim slikama: on uveličava ono što bi se sakrilo od materijalnosti, obnavlja zapreminu i težinu događaja i ručno boji opšte informacije. Vang Du prodaje informacije na kilogram. Njegovo skladište skulpturalnih slika osmišlja zalihe komunikacije koje udvostručavaju rad novinskih agencija tako što nas podsećaju da su činjenice takođe objekti oko kojih moramo kružiti. Njegov metod rada može se definisati kao „korporativno senčenje“, tj. podražavanje ili udvostručavanje profesionalnih struktura, njihovo držanje pod prismotrom i praćenje.

Kada Danijel Pflum radi sa logotipima velikih kompanija kao što je AT&T, on izvršava iste zadatke kao i agencija za komunikaciju. On otuđuje i razobličuje ove akronime „oslobađajući njihove forme“ u animiranim filmovima za koje pravi zvučne zapise. Njegov rad je nalik na onaj u kompaniji za grafički dizajn kada izloži još prepoznatljive oblike robne marke mineralne vode ili prehrambeni proizvod u obliku apstraktnih svetlećih kutija koje dočaravaju istoriju piktoralnog modernizma. „Sve je reklama“, objašnjava Pflum, „od planiranja do proizvodnje preko svih mogućih posrednika, to je kompromis i apsolutno neshvatljiva gomila radnih koraka“.[[34]](#footnote-35)

Po njegovim rečima, „pravi đavo“ je mušterija koja reklamiranje čini podređenom i otuđenom aktivnošću, ne dozvoljavajući nikakve inovacije. „Duplirajući“ rad reklamnih agencija svojim piratskim video-snimcima i apstraktnim znakovima, Pflum pravi predmete koji izgledaju kao da su izvađeni iz konteksta i plutaju u prostoru koji istovremeno deluje na polju umetnosti, dizajna i marketinga. Njegova produkcija je upisana u svet rada, čiji sistem on duplira ne vodeći računa o rezultatima ili o zavisnosti od njegovih metoda. On je umetnik kao fantomski službenik.

Godine 1999. Svetlana Heger i Plamen Dejanov odlučili su da posvete svoje izložbe tokom jedne godine ugovornom odnosu sa BMW: oni su iznajmili svoju radnu snagu i svoj potencijal za uočljivost (izložbe na koje su bili pozvani), stvarajući „piratski“ medijum za automobilsku kompaniju. Pamfleti, posteri, brošure, nova vozila i aksesoari: Heger i Dejanov su koristili sve predmete i materijale koje proizvodi nemački proizvođač u kontekstu izložbi. Stranice u katalozima sa grupnih izložbi koje su bile rezervisane za njih ispunjene su reklamama za BMW. Da li umetnik može namerno da založi svoj rad robnoj marci? Mauricio Katelan se zadovoljio da radi kao posrednik kada je iznajmio prostor za svoju izložbu proizvođaču kozmetike tokom Aperta na Venecijanskom bijenalu. Rad koji je tom prilikom nastao nazvan je *Lavorare e un brutto mestiere* („Rad je prljav posao“, 1993). Za svoju prvu izložbu u Beču Heger i Dejanov napravili su istovetan potez kada su zatvorili galeriju tokom trajanja njihove postavke, dozvolivši osoblju da ode na odmor. Predmet njihovog rada je sam rad po sebi: na koji način vreme odmora jedne osobe proizvodi posao za drugu osobu, kako rad može da se finansira na druge načine osim onih tradicionalno kapitalističkih. Sa projektom sa BMW pokazali su kako se sâm rad može remiksovati, stavivši sumnjive slike – budući da su one očigledno oslobođene od svih tržišnih imperativa – preko zvanične slike robne marke. U oba slučaja, svet rada, čije oblike Heger i Dejanov reorganizuju, postaje predmet postprodukcije.

Ipak, odnosi koje su Heger i Dejanov napravili sa BMW dobili su oblik ugovora, saveza. Pflumova neukroćena praksa smeštena je na margine profesionalnih krugova, van bilo kog odnosa klijent–nabavljač. Njegov rad o robnim markama definiše svet u kome zaposlenje nije raspodeljeno shodno zakonu razmene i vođeno ugovorima koji povezuju različite ekonomske entitete, već u kome je ono prepušteno slobodnoj volji svake strane, u stalnom *potlaču*[[35]](#footnote-36) koji ne dozvoljava dar zauzvrat. Rad redefinisan na ovaj način zamućuje granice koje ga odvajaju od odmora, jer izvođenje zadatka, a da vas niko ne zamoli da to učinite, jeste čin koji sebi može da priušti jedino razonoda. Ponekad ova ograničenja pređu i same kompanije, kao što je Lijam Gilik zapazio sa Sonijem: „Suočeni smo sa odvajanjem profesionalnog od kućnog, što su napravile elektronske kompanije... Snimanje na trake je, na primer, tokom četrdesetih postojalo samo u profesionalnom polju i ljudi nisu zapravo znali za šta bi mogli da ih koriste u svakodnevnom životu. Soni je pomutio profesionalno i kućno.“[[36]](#footnote-37)

Godine 1979, Rank Kseroks je zamislio premeštanje sveta kancelarije u grafički interfejs malih kompjutera, što je rezultiralo ikonicama za „đubre“, „dokumenta“ i „radna površina“. Stiv Džobs, osnivač Epla, preuzeo je ovaj sistem prezentacije za Mekintoš pet godina kasnije. Procesiranje reči će od sada nadalje biti indeksirano prema formalnom protokolu uslužne industrije, a slikovni sistem kućnih kompjutera biće u samom početku informisan i kolonizovan svetom rada. U današnje vreme rasprostranjivanje kućnih kancelarija tera umetničku ekonomiju da se podloži obrnutoj smeni: profesionalni svet se uliva u domaći svet, zato što podela na posao i slobodno vreme stvara prepreku za vrstu radnika kakvu kompanije zahtevaju, onoga ko je fleksibilan i dostupan u svakom trenutku.

Godina 1994: Rirkrit Tiravanit je u Dižonu, u Francuskoj, organizovao foaje za učesnike izložbe *Surfaces de réparation* („Kaznena zona“), koji je obuhvatao stolice, stoni fudbal, umetničke radove Endija Vorhola i frižider, dopuštajući umetnicima da se opuste tokom priprema za izložbu. Rad je nestao kada je izložba otvorena za javnost, a bio je obrnuta slika umetničkog radnog rasporeda.

Pjer Uig suprotnost između zabave i umetnosti rešava aktivnošću. Umesto da sebe definiše u odnosu na posao („kako zarađujete za život?“), na njegovim izložbama pojedinac se utvrđuje njegovom ili njenom upotrebom vremena („šta radite sa svojim životom?“). *Ellipse* (Elipsa), iz 1999. godine, predstavlja nemačkog glumca Bruna Ganca kako radi na prelaznom kadru između dve scene u filmu Vima Vendersa *Moj američki prijatelj*, koji je snimljen dvadeset godina ranije. Ganc hoda stazom koja je bila samo predložena u Vendersovom filmu: on ispunjava elipsu. Ali, kada Bruno Ganz radi, a kada je slobodan? Iako je bio angažovan kao glumac u *Mom američkom prijatelju*, da li on i dalje radi dvadeset jednu godinu kasnije kada snima prelazni kadar između dve scene u Vendersovom filmu? Zar nije elipsa, na kraju krajeva, samo slika razonode, negativ prostora rada? Dok slobodno vreme označava „vreme za bagatelisanje“ ili vreme za organizovanu konzumaciju, zar nije i ono samo prelaz između dve sekvence?

*Posteri* (1994), Uigove serije fotografija u boji, predstavljaju čoveka koji popunjava rupu na trotoaru i zaliva biljke na javnom trgu. Da li danas zaista postoji javni prostor? Ovi krhki, izolovani činovi uvlače pojam odgovornosti: ako postoji rupa na trotoaru, zašto ga gradski službenik popunjava, a ne ti ili ja? Mi tvrdimo da delimo opšti prostor, ali da li njime zapravo upravljaju privatni preduzetnci: mi smo isključeni iz tog scenarija pogrešnim titlovanjem, koje se pojavljuje ispod slika političke zajednice.

Pflumove slike su proizvodi analogne mikroutopije, u kojoj su ponuda i potražnja narušene pojedinačnim inicijativama, svet u kome slobodno vreme stvara rad *et* *vice versa*, svet u kome se rad susreće sa kompjuterskim hakerisanjem. Mi znamo da neki hakeri provaljuju u hard diskove i dekodiraju sisteme kompanija ili institucija kako bi ih srušili, ali ponekad i u nadi da će biti unajmljeni da poboljšaju sistem obezbeđenja: oni prvo pokazuju da su sposobni da ometaju, a zatim nude svoje usluge organizmu koji su upravo napali. Tretman kojem Pflum podvrgava sliku multinacionalnih kompanija u javnosti proističe iz istih pobuda: rad više ne plaća klijent, nasuprot reklamiranju, već je distribuiran u koncentričnim krugovima koji nude finansijske izvore i potpuno drugačiju vidljivost. Dok Heger i Dejanov pozicioniraju sebe kao lažne snabdevače usluga za realnu ekonomiju, Pflum vizuelno ucenjuje ekonomiju na kojoj parazitira. Logotipi su uzeti kao taoci, zatim su delimično oslobođeni, kao besplatni proizvodi koje korisnici treba da poboljšaju tokom same upotrebe. Heger i Dejanov prodali su program aplikacije sa greškom kompaniji čiji su imidž propagirali; Pflum pušta u promet slike zajedno sa „pilotom“, kodom izvora koji im dozvoljava da se kopiraju.

Kada Pflum pravi video koristeći slike uzete sa CNN (*CNN, Pitanja i odgovori*, 1999), on menja posao i postaje programer – oblik produkcije koji mu je blizak jer se bavio muzikom i radio kao di-džej.

Estetika uslužne industrije uključuje ponovnu obradu kulturne produkcije, izgradnju putanje kroz već postojeće tokove; pružanje usluge, plana puta, u okviru kulturnih protokola. Pflum se produktivno posvećuje podržavanju haosa. Iako koristi ovaj izraz da opiše svoje video-projekte u tehno klubovima, on takođe može da se primeni na celokupan njegov rad, koji doseže formalne ostatke i komadiće koda preuzetog iz svakodnevnog života u svom obliku masovnih medija, da bi napravio formalni univerzum u kome modernistički raster spaja odlomke sa CNN na ujednačenom nivou, nivou opšte piraterije znakova.

Pflum ide dalje od ideje piraterije: on pravi montaže velikog formalnog bogatstava. Suptilno konstruktivistički, njegovi radovi su oblikovani traganjem za tenzijom između ikonografskih izvora i apstraktnog oblika. Kompleksnost njegovih referenci (istorijske apstrakcije, pop-art, ikonografija letaka, muzičkih videa, korporativne kulture) ide ruku podruku sa velikim tehničkim majstorstvom: njegovi filmovi su bliži standardu industrijskih videa nego prosečnoj video-umetnosti. Pflumov rad trenutno predstavlja jedan od najboljih istraživačkih primera između sveta umetnosti i tehno muzike.

*Tehno nacija* je dugo razobličavala poznate logotipe na majicama: postoje nebrojene varijacije Koka-Kole ili Sonija ispunjene subverzivnim porukama ili pozivima na pušenje sinsemilje. Mi živimo u svetu u kome su oblici neograničeno dostupni za svaku vrstu manipulacije, za dobro ili za loše, u kome kompanija Soni i Danijel Pflum prelaze put u prostoru zasićenom idolima i slikama.

Kao što to radi Pflum, miks je stav, etička pozicija više nego recept. Postprodukcija rada dopušta umetniku da izbegne tumačenje. Umesto da se angažujemo u kritičkom komentarisanju mi moramo da eksperimentišemo, kao što je Žil Delez zahtevao od psihoanalize: da prestane da tumači simptome i da nađe bolja rešenja.

KAKO NASELITI GLOBALNU KULTURU

(ESTETIKA POSLE MP3 FORMATA)

UMETNIČKI RAD KAO POVRŠINA ZA SKLADIŠTENJE PODATAKA

Od pop-arta do minimalističke i konceptualne umetnosti, umetnost šezdesetih odgovara vrhuncu para koji su činile industrijska tehnologija i masovna potrošnja. Materijali koji su korišćeni u minimalističkoj skulpturi (anodni aluminijum, čelik, galvanizovano gvožđe, pleksiglas, neon i tako dalje) odnose se na industrijsku tehnologiju i posebno na arhitekturu gigantskih fabrika i skladišta. Ikonografija pop-arta se, međutim, odnosi na doba potrošnje i posebno na pojavu supermarketa i novih oblika marketinga u vezi sa njim: vizuelne frontalnosti, serijalnosti, izobilja.

Ugovorna i administrativna estetika konceptualne umetnosti označila je početak uslužne ekonomije. Bitno je zabeležiti da je konceptualna umetnost bila savremenik odlučnoj prednosti kompjuterskih istraživanja u ranim sedamdesetim: dok se mikrokompjuter pojavio 1975, a Epl II 1977, prvi mikroprocesor datira iz 1971. godine. Upravo te godine je Stenli Braun izložio metalne kutije sa karticama koje su dokumentovale i ispratile njegovu putanju (*40 koraka i 1000 koraka*), a *Art & Language* napravili su *Indeks 01*, skup fajlova sa karticama predstavljenim u obliku minimalističke skulpture. On Kavara već je bio ustanovio svoj sistem označavanja u kartoteci (njegovi susreti, putovanja i materijali za čitanje), a 1971. godine napravio je *Milion godina*, deset fascikli sa proračunom koji je zadirao daleko izvan ljudskih granica i tako se približio kolosalnim količinama procesiranja koje su zahtevali kompjuteri.

Ovim radovima uvedeno je skladištenje podataka – suva klasifikacija indeksnim karticama i pojam popunjavanja samog plakara datoteke – u umetničku praksu: konceptualna umetnost koristila je kompjuterski protokol, koji je još bio u začetku (proizvodi o kojima se govori neće se istinski pojaviti u javnosti do naredne decenije). Krajem šezdesetih, IBM se pojavio kao preteča u oblasti dematerijalizacije: kontrolišući sedamdeset posto kompjuterskog tržišta, Međunarodna poslovna mašina (International Business Machine) prekrstila je sebe u IBM Svetsku trgovinsku korporaciju (IBM World Trade Corporation) i razvila je prvu svesnu multinacionalnu strategiju prilagođenu globalnoj civilizaciji koja je tek trebalo da se pojavi. Preduzeće begunac, njegov produktivni aparatus bilo je bukvalno nemoguće lokalizovati, poput konceptualnog rada čija fizička pojava jedva da ima uticaja i može da se materijalizuje bilo gde. Zar rad Lorensa Vinera, koji bilo ko može da napravi ili ne napravi, ne imitira modus proizvodnje flaše koka-kole? Jedino što je bitno je formula, ne mesto u kome je napravljeno ili identitet osobe koja ga pravi.

Konfiguracija znanja koju je IBM uveo bila je otelotvorena *Crnom kutijom* (1963–1965) Tonija Smita: neprozirni blok značio je procesiranje društvene stvarnosti pretvorene u bitove, kroz ulaze i izlaze. U svojoj fascikli sa prezentacijom, on je istakao da IBM 3750, silikonski Veliki brat, dozvoljava ograncima jedne kompanije u istoj oblasti da centraliziraju sve podatke koji ukazuju na to ko je ušao ili izašao u koju i iz koje zgrade kompanije, kroz koja vrata, u koliko sati...

AUTOR, TAJ LEGALNI ENTITET

*Shareware*[[37]](#footnote-38) nema autora već prigodno ime. Muzička praksa *semplovanja* takođe je doprinela uništenju figure Autora, na praktičan način koji nadilazi teorijsku dekonstrukciju (čuvena „smrt autora“ po Bartu i Fukou). „I dalje sam prilično skeptičan u vezi sa konceptom autora“, kaže Daglas Gordon, „i zadovoljan sam što mogu da ostanem u pozadini rada kao što je *Dvadesetčetvoročasovni Psiho*, gde je Hičkok dominantna figura. Na sličan način ja delim odgovornost za *Dugometražni film* kako sa dirigentom Džejmsom Konlonom tako i sa i muzičarem Bernardom Hermanom. ... Prisvajajući odlomke iz filmova ili muzike mogli bismo zapravo reći da mi stvaramo vremenske *redimejde*, ne više od svakodnevnih predmeta već od predmeta koji su deo naše kulture.“[[38]](#footnote-39)

Svet muzike banalizovao je eksploziju protokola autorskih prava, posebno onih sa „belim etiketama“, na 45 obrtaja tipičnim za di-džej kulturu, napravljenih u ograničenim tiražima i distribuiranih u anonimnim omotima za ploče izbegavajući tako industrijsku kontrolu. Muzičar-programer ostvaruje ideal kolektivnog intelektualca menjajući imena za svaki od svojih projekta, jer većina di-džejeva ima po nekoliko imena. Više od same osobe, ime sada označava način pojavljivanja ili produkcije, liniju, fikciju. Ovom logikom se rukovode i multinacionalne kompanije, koje predstavljaju proizvodne linije kao da su one potekle iz autonomnih firmi: baziran na prirodi svojih proizvoda, muzičar kao što je Roni Sajz će sebe zvati „Brejkbit doba“ ili „Reprazent“, isto kao što su Koka-Kola ili Vivendi Univerzal vlasnici tuceta ili više različitih robnih marki koje javnost i ne pomišlja da poveže.

Umetnost osamdesetih kritikovala je pojmove autorskog prava i potpisa, ipak ih ne ukidajući. Ako je kupovina umetnost, potpis umetnika – trgovačkog posrednika koji je izneo transakcije zadržao je svu svoju vrednost, zaista garantujući uspešnu i profitabilnu razmenu. Predstavljanje potrošačkih proizvoda bilo je organizovano u stilizovanim konfiguracijama: *Usisivači* Džefa Kunsa mogli su se odmah razlikovati od polica Haima Stajnbaha, onako kako se dva butika koji prodaju slične proizvode razlikuju međusobno po svom umeću izlaganja.

Među umetnicima koji su direktno preispitivali pojam potpisa su Majk Bidlo, Ilejn Sturtevant i Šeri Levin, čiji se radovi oslanjaju na opšti metod reprodukovanja radova iz prošlosti, ali preko veoma različitih strategija. Kada je izložio istovetnu kopiju Vorholove slike, Bidlo joj je dao naziv *Nije Dišan (Točak od bicikla, 1913)*. Kada je Sturtevant izložila kopiju Vorholove slike, ona je zadržala originalni naziv: *Duchamp, coin de chasteté*, (1967). Levin se, u međuvremenu, otarasila naziva u korist upućivanja na vremenski pomak u seriji „*Bez naziva (Po Marselu Dišanu)“.* Za ova tri umetnika pitanje nije da li imaju koristi od ovih radova, već kako da ih iznova izlože, kako da ih postave prema ličnim principima, tako da svako od njih kreira „novu ideju“ za objekte koje reprodukuje, zasnovano na Dišanovskom principu recipročnog *redimejda*. Bidlo gradi idealni muzej, Sturtevant gradi narativ tako što reprodukuje radove koji prikazuju radikalne momente u istoriji, dok rad imitatorke Levin, inspirisan Rolanom Bartom, tvrdi da je kultura beskrajni palimpsest. Smatrajući da se svaka knjiga sastoji od „brojnih tekstova koje potiču iz nekoliko kultura i ulaze u dijaloge, u parodiju, u protest“, Bart pridaje piscu status vajara, intertekstualnog operatera: jedino mesto gde ovo se mnoštvo izvora sliva u jedno je mozak čitaoca-postproducenta.[[39]](#footnote-40) Početkom dvadesetoh veka, Pol Valeri mislio je da će neko biti sposoban da napiše „istoriju uma dok stvara ili konzumira književnost... nikada ne izgovorivši ime pisca.“[[40]](#footnote-41)

Pošto mi pišemo dok čitamo i pravimo umetnički rad kao posmatrači, primalac postaje centralna figura kulture do gubitka kulta autora.

Šezdesetih godina prošlog veka, pojam „otvorenog rada“ (Umberto Eko) suprotstavljao se klasičnoj šemi komunikacije koja je podrazumevala predajnika i pasivnog prijemnika. Ipak, dok otvoreni rad (kao što je interaktivni hepening Alana Kaprova ili hepening u kome je trebalo da se učestvuje) nudi primaocu određenu širinu, on mu samo dozvoljava da reaguje na početne impulse predajnika: učestvovati znači završiti predloženu šemu. Drugim rečima, „učešće posmatrača“ sastoji se od započinjanja estetskog ugovora, koji umetnik zadržava pravo da potpiše. To je razlog što otvoreni rad, za Pjera Levija, „još uvek ostaje uhvaćen u hermeneutičku paradigmu: budući da je primalac pozvan da samo „popuni praznine, da izabere između mogućih značenja“. Levi se suprotstavlja ovoj „mekoj“ koncepciji interaktivnosti enormnim mogućnostima koje sada nudi kibernetički prostor: „tehno-kulturna okolina koja se upravo pojavljuje ohrabruje razvoj novih vrsta umetnosti koje ignorišu razdvajanje između odašiljanja i primanja, kompozicije i interpretacije.“[[41]](#footnote-42)

EKLEKTICIZAM I POSTPRODUKCIJA

Zapadni svet – kroz svoje muzejske sisteme i njegove istorijske aparate, kao i svoju potrebu za novim proizvodima i novim atmosferama – stigao je dotle da prepoznaje tradicije osuđene na nestajanje u naprednom industrijskom modernizmu kao zasebne kulture, prihvatajući kao umetnost ono što je nekada bilo smatrano folklorom ili divljaštvom. Setite se da je za građanina sa početka veka istorija skulpture trajala od antičke Grčke do renesanse i bila ograničena na evropska imena. Danas je globalna kultura jedno gigantsko sećanje, enormna mešavina čiji se principi selekcije veoma teško identifikuju.

Kako možemo sprečiti da ovo teleskopiranje kultura i stilova završe u kič eklekticizmu, šmekerskom helenizmu koji isključuje celokupno kritičko prosuđivanje? Mi uopšteno opisujemo ukus kao „eklektički“ kada je nesiguran ili mu nedostaju kriterijumi, intelektualni proces bez duha, skup izbora koji ne ustanovljavaju koherentnu viziju. Smatrajući pridev „eklektičan“ pogrdnim, običan govor osnažuje ideju da čovek mora polagati pravo na određenu vrstu umetnosti, književnosti ili muzike, ili će se izgubiti u kiču, pošto nije uspeo da nametne dovoljno jak – ili, sasvim prosto, prisutan – lični identitet. Ovaj sramni kvalitet eklekticizma nerazdvojiv je od ideje da je individua društveno asimilovana prema sopstvenim kulturnim izborima: ja bih morao da budem ono što čitam, ono što slušam, ono što gledam. Mi smo identifikovani našom strategijom znakovne konzumacije, a kič predstavlja spoljni ukus, neku vrstu difuznog i bezličnog mišljenja koje zamenjuje pojedinačni izbor. Naš društveni univerzum, u kome je najgora mana nemogućnost pozicioniranja u odnosu na kulturne norme, požuruje nas da materijalizujemo sebe. Prema ovoj viziji kulture, nije bitno šta svaka osoba može da uradi sa onim što konzumira; što umetniku pruža mogućnost da vrlo dobro iskoristi užasne sapunske serije i oblikuje izuzetno interesantan projekat.

Antieklektički diskurs je zbog toga postao diskurs prianjanja, želja za kulturom obeleženom tako da su svi njeni proizvodi uredno poređani i mogu se jasno identifikovati, poput bedževa ili reli-znakova vizije kulture. Povezan je sa konstitucijom modernističkog diskursa kao što je izloženo u teorijskim spisima Klementa Grinberga, za koga istorija umetnosti konstituiše linearni, teleološki narativ u kome je svaki rad definisan njegovim relacijama prema onima koji su mu prethodili i prema onima koji slede. Po Grinbergu, istorija moderne umetnosti može da se čita kao postepeno „pročišćenje“ od slike i skulpture i sabijanje njihove teme na njihova formalna svojstva. Pit Mondrijan je tako objasnio da je neoplasticizam bio logična posledica – i gušenje – sve umetnosti koja joj je prethodila. Ova teorija, koja predočava istoriju umetnosti kao dupliranje naučnog istraživanja, dodala je efekat isključivanja neevropskih zemalja, koje su smatrane „neistorijskim“ i nenaučnim. Upravo ovu opsesiju „novim“ (koju je stvorila ova vizija istorizovane umetnosti centralizovane na Zapadu) jedan od protagonista pokreta Fluksus, Džordž Breht, ismevao je, objašnjavajući da je mnogo teže biti deveta osoba koja nešto radi nego prva, jer onda morate to nešto da uradite veoma dobro.

U Grinbergovoj i mnogim zapadnim istorijama umetnosti, kultura je povezana sa ovom monomanijom koja smatra eklekticizam (tj. bilo kakav pokušaj da se iskorači iz ovog purističkog narativa) kardinalnim grehom. Istorija *mora da ima smisla*. A taj smisao mora da se organizuje u linearnom narativu.

U eseju koji je objavljen 1987. godine, „*Historisation ou intention: le retour d’un vieux débat*“ (Istorizacija ili namera: povratak staroj debati), Iv-Alan Boa učestvovao je u kritičkoj analizi postmodernog eklekticizma kao što je to bilo pokazano u radovima evropskih neoekspresionista i slikara poput Džulijana Šnabela i Dejvida Sala. Boa je sumirao ove umetničke pozicije na sledeći način: oslobođeni od istorije, oni joj možda mogu pribeći kao nekoj vrsti zabave, tretirajući je kao prostor čiste neodgovornosti. Sve od tada nadalje imalo je za njih isto značenje, istu vrednost. Ranih osamdesetih, transavangarda se borila sa logikom džidža-bidža i poravnavanjem kulturnih vrednosti u neku vrstu međunarodnog stila koji je spajao Đorđa de Kirika i Jozefa Bojsa, Džeksona Poloka i Alberta Savinija, potpuno indiferentan prema sadržaju njihovih radova i njihovim odgovarajućim istorijskim pozicijama. Otprilike u isto vreme, Ahile Bonito Oliva podržao je transavangardne umetnike u ime „cinične ideologije izdajnika“, prema kojoj bi umetnik bio nomad koji se kreće kroz sve periode i stilove kako mu se sviđa, kao skitnica koja rovari po đubrištu u potrazi za nečim što će poneti sa sobom. Upravo ovo je problem: pod četkom Šnabela ili Enca Kukija, istorija umetnosti je poput gigantske kante za đubre šupljih oblika, odsečenih od svog značenja u korist kulta umetnika/demijurga/spasioca pod zaštitničkom figurom Pikasa. U ovom ogromnom poduhvatu opredmećivanja oblika, preobražaj bogova otkriva sličnost sa muzejom bez zidova. Takva umetnost citiranja, koju su praktikovali neofovisti, svodi istoriju na vrednost robe. Mi smo onda veoma blizu „ekvivalenta svega, dobrog i lošeg, lepog i ružnog, beznačajnog i posebnog“, koji je Flober uzeo za temu svog poslednjeg romana, i čijeg približavanja se bojao u *Scénarios pour Bouvard et Pécuchet.*

Žan-Fransoa Liotar nije mogao da podnese pometnju između postmodernog stanja onako kako ga je on teoretizovao i takozvane postmodernističke umetnosti osamdesetih: mešanje neo ili hiperrealističkih motiva na istoj površini sa apstraktnim, lirskim ili konceptualnim motivima značilo je da je sve jednako zato što se sve može konzumirati. On je smatrao da eklekticizam brani navike čitaoca magazina, potrebe potrošača masovno proizvedenih slika, um kupca u supermarketima.[[42]](#footnote-43)

Prema Iv-Alanu Bou, samo istorizacija oblika može da nas sačuva od cinizma i izjednačavanja svega. Za Liotara, eklekticizam udaljava umetnike od pitanja šta je „nepredstavljivo“, glavne brige, budući je ona garancija tenzije između čina slikanja i suštine slikanja: ako se umetnici predaju eklekticizmu konzumacije, oni služe interesima tehno-naučnog i postindustrijskog sveta i sužavaju svoje kritičke obaveze.

Ali zar ne može ovaj eklekticizam, ovaj banalizujući i potrošački eklekticizam koji propoveda ciničnu ravnodušnost prema istoriji i briše političke implikacije avangardi, da se suprotstavi nečemu drugačijem od Grinbergove darvinističke teorije, ili čisto istorizovane verzije umetnosti? Rešenje ove dileme je u uspostavljanju postupaka i navika koje nam dozvoljavaju da pređemo iz potrošačke kulture u kulturu aktivnosti, iz pasivnosti prema dostupnim gestovima za vežbanje odgovornosti. Svaka osoba, a posebno svaki umetnik, budući da se razvija među gestovima, mora preuzeti odgovornost za oblike i njihovo društveno funkcionisanje: za pojavu „građanske potrošnje“, kolektivne svesti o neljudskim radnim uslovima u proizvodnji sportskih patika, na primer, ili ekoloških razaranja usled različitih vrsta industrijskih aktivnosti, svaka je sastavni deo ovog pojma odgovornosti. Bojkoti, *diverzije/deturnement* [*détournement*] i piraterija pripadaju ovoj kulturi aktivnosti. Kada je Alen Rupersberg prekopirao *Portret Dorijana Greja* Oskara Vajlda na platnu (1974), on je uzeo književni tekst i smatrao se odgovornim za njega: ponovo ga je napisao. Kada je Luiz Louler izložila običnu sliku konja Henrija Stulmana (pozajmljenu od njujorške Trkačke asocijacije) i postavila pod reflektore, ona je izjavila da je oživljavanje slikarstva, u punom zamahu u tom trenutku (1978), veštački običaj inspirisan interesima tržišta.

Ponovo napisati modernost je istorijski zadatak ovog ranog dvadeset prvog veka: ne početi od nule niti se obreti natovaren skladištem istorije, već popisati i izabrati, koristiti i *daunloudovati*.

Brzo premotavanje u 2001: kolaži danskog umetnika Jakoba Koldinga prepisuju konstruktivističke radove Dade, Ela Lisickog i Džona Hartfilda dok uzimaju savremenu društvenu realnost za svoju početnu tačku. U video-radovima i fotografijama, Fatima Tugar meša američke reklame iz pedesetih sa scenama iz svakodnevnog života u Africi, a Gunila Klingberg reorganizuje logotipe švedskih supermarketa u enigmatične mandale. Nils Norman i Šon Snajder prave kataloge gradskih znakova, iznova sagledavajući modernost počevši od njene uobičajene upotrebe u arhitektonskom jeziku. Svaka od ovih praksi potvrđuje značaj održavanja aktivnosti suočavajući se sa masovnom produkcijom. Svi njeni elementi su upotrebljivi. Nijedna javna slika ne treba da ima koristi od nekažnjenosti, iz bilo kog razloga: logo pripada javnom prostoru, pošto postoji na ulicama i pojavljuje se na predmetima koje koristimo. U toku je legalna bitka koja umetnike postavlja na čelo: nijedan znak ne sme da ostane inertan, nijedna slika ne sme da ostane netaknuta. Umetnost predstavlja drugu stranu moći. Nije da se zadatak umetnika sastoji od neodobravanja, regrutovanja ili protestovanja: sva umetnost je angažovana, bez obzira na njenu prirodu ili ciljeve. Danas postoji spor oko predstave u kojoj su umetnost i zvanična slika stvarnosti sučeljene; nju propagira reklamni diskurs koji se emituje u medijima, u organizaciji ultralake ideologije potrošnje i društvene konkurencije. U našim svakodnevnim životima mi se susrećemo sa fikcijama, reprezentacijama i oblicima koji podržavaju ovu kolektivnu fantaziju čije sadržaje diktira moć. Umetnost nas stavlja u prisustvo kontraslika, oblika koji preispituju društvene forme. U liku ekonomske apstrakcije koja čini naš svakodnevni život nerealnim, ili apsolutnim oružjem tehno-tržišne moći, umetnici ponovo aktiviraju oblike nastanjujući ih, piratizujući privatno vlasništvo i autorska prava, robne marke i proizvode, oblike vezane za muzeje i potpise. Ako *daunloadovanje* formi (ovih *semplova* i *rimejkova*) predstavlja današnju važnu brigu, onda je to zato što nas ovi oblici požuruju da razmotrimo globalnu kulturu kao kutiju za alat, prostor otvorenog narativa pre nego jednoglasni narativ i proizvodnu traku. Umesto da se klanjamo radovima iz prošlosti, mi možemo da ih iskoristimo. Kao što je Rirkrit Tiravanit upisao svoj rad u arhitekturu Filipa Džonsona, kao što je Pjer Uig ponovo snimio Pjera Paola Pazolinija, radovi mogu da predlože scenarije, a umetnost može da bude oblik upotrebe sveta, beskrajno pregovaranje između tačaka gledanja.

Na nama je kao nosiocima umetnosti da izvedemo ove odnose na svetlo dana. Na nama je da sudimo umetničkim radovima u smislu odnosa koje oni proizvode u specifičnim kontekstima koje nastanjuju. Zato što je umetnost aktivnost koja proizvodi odnose prema svetu i u jednom ili drugom obliku čini materijalnim svoje odnose prema prostoru i vremenu.

Indeks imena

Adeagbo, Žorž [George Adéagbo]

Akonči, Vito [Vito Acconci]

Altiser, Lui [Louis Althusser]

Alto, Alvar [Alvar Aalto]

Andre, Karl [Carl Andre]

Anz, Rejmon [Raymond Hains]

Arčimboldo [Arcimboldo]

Arman [Arman]

Armleder, Džon [John Armleder]

Ašer, Majkl [Michael Asher]

Atiko [Attico]

Bag, Aleks [Alex Bag]

Bart, Rolan [Roland Barthes]

Beg, Aleks [Alex Bag]

Benglis, Linda [Lynda Benglis]

Beri, Robert [Robert Barry]

Bidlo, Majk [Mike Bidlo]

Bife, Bernar [Bernard Buffet]

Bikerton, Ešli [Ashley Bickerton]

Bikroft, Vanesa [Vanessa Beekroft]

Biren, Danijel [Daniel Buren]

Boa, Iv-Alan [Yve-Alain Bois]

Boeti, Aligiero [Alighiero Boetti]

Bojs, Jozef [Joseph Beuys]

Brajc, Kendis [Candice Breitz]

Braun, Gavin [Gavin Brown]

Braun, Stenli [Stanley Brouwn]

Breht, Džordž [George Brecht]

Broders, Marsel [Marcel Broodthaers]

Bulok, Endžela [Angela Bulloch]

Burden, Kris [Chris Burden]

Citel, Andrea [Andrea Zittel]

Dane, Serž [Serge Daney]

Darvin, Erazmus [Erasmus Darwin]

Debor, Gi [Guy Debord]

Dega, Edgar [Edgar Degas]

Dejanov, Plamen [Plamen Dejanov]

Dejvis, Stjuart [Stuart Davis]

Delakroa, Ežen [Eugène Delacroix]

Delez, Žil [Gilles Deleuze]

Deluni, Rober [Robert Delaunay]

Dišan, Marsel [Marcel Duchamp]

Dolen, Lusi [Lucie Doléne]

Dragset, Ingar [Ingar Dragset]

Du, Vang [Wang Du]

Džad, Donald [Donald Judd]

Džons, Džasper [Jasper Johns]

Džonson, Filip [Philip Johnson]

Đorno, Džon [John Giorno]

Eko, Umberto [Umberto Eco]

Elmgrin, Mihael [Michael Elmgreen]

Enošberg, Mišel [Michel Henochsberg]

Ernst, Maks [Max Ernst]

Evans, Voker [Walker Evans]

Fasbinder, Rajner Verner [Rainer Werner Fassbinder]

Fluri, Silvi [Silvie Fleury]

Fontana, Lučio [Lucio Fontana]

Fotrije, Žan [Jean Fautrier]

Fuko, Mišel [Michel Foucault]

Ganc, Bruno [Bruno Ganz]

Gilik, Lijam [Liam Gillick]

Girs, Kendel [Kendell Geers]

Gjorfi, Aleksander [Alexander Györfi]

Godar, Žan-Lik [Jean-Luc Godard]

Gonzales-Ferster, Dominik [Dominique Gonzales–Foerster]

Gonzales-Tores, Feliks [Felix Gonzalez–Torres]

Gordon, Daglas [Douglas Gordon]

Grejem, Dan [Dan Graham]

Grejem, Marta [Martha Graham]

Grigeli, Džozef [Joseph Grigely]

Grinberg, Klement [Clement Greenberg]

Hake, Hans [Hans Haake]

Haning, Jens [Jens Haaning]

Harlov [Harlow]

Hartfild, Džon [John Heartfield]

Heger, Svetlana [Swetlana Heger]

Henohsberg, Majkl [Michel Henochsberg]

Herman, Bernard [Bernard Herrmann]

Hičkok, Alfred [Alfred Hitchcock]

Hil, Kristin [Christine Hill]

Hiršhorn, Tomas [Thomas Hirschhorn]

Hjubler, Daglas [Douglas Huebler]

Holer, Karsten [Carsten Höller]

Iber, Fabris [Fabrice Hybert]

Ibuka, Masaru [Masaru Ibuka]

Iši, Ken [Ken Ishii]

Jakoba Koldinga [Jakob Kolding]

Jakobsen, Arne [Arne Jakobsen]

Jape, Anzelm [Anselm Jappe]

Jeljcin, Boris [Бори́с Никола́евич Е́льцин]

Jorn, Asger [Asger Jorn]

Kajtel, Harvi [Harvey Keitel]

Kalcolari, Pjer Paolo [Pier Paolo Calzolari]

Kameron, Den [Dan Cameron]

Kaprov, Alan [Allan Kaprow]

Karlo, Masimo de [Massimo de Carlo]

Kastelo di Rivara [Castello di Rivara]

Katelan, Mauricio [Maurizio Cattelan]

Kavara, On [On Kawara]

Keli, Majk [Mike Kelley]

Kiriko, Đorđo de [Giorgio de Chirico]

Kjubrik, Stenli [Stanley Kubrick]

Klajn, Iv [Yves Klein]

Klajv Kembel [Clive Campbell]

Klingberg, Gunila [Gunilla Klingberg]

Klinton, Bil [Bill Clinton]

Konlon, Džejms [James Conlon]

Kruger, Barbara [Barbara Kruger]

Kuki, Enco [Enzo Cucchi]

Kunelis, Janis [Jannis Kounellis]

Kuns, Džef [Jeff Koons]

Kusolvong, Surasi [Surasi Kusolwong]

Lakan, Žak [Jacques Lacan]

Lamber, Aliks [Alix Lambert]

Lamber, Ivon [Yvon Lambert]

Lapik, Šarl [Charles Lapicque]

Lavije, Bertran [Bertrand Lavier]

Lekok, Iv [Yves Lecoq]

Levensberg [Lewensberg]

Levi, Pjer [Pierre Lévy]

Levin, Šeri [Sherrie Levine]

Levi-Stros, Klod [Claude Lévi–Strauss]

Li, An [Ann Lee]

Liotar, Žan-Fransoa [Jean-François Lyotard]

Lisicki, El [El Lissitzky]

Loret, Matje [Matthieu Laurette]

Louler, Luiz [Louise Lawler]

Lum, Ken [Ken Lum]

Lumet, Sidni [Sidney Lumet]

Mai, Čiang [Chiang Mai]

Majerus, Mišel [Michel Majerus]

Makartni, Pol [Paul McCartney]

Makolum, Alan [Allan McCollum]

Manetas, Miltos [Miltos Manetas]

Marfi, Džerald [Gerald Murphy]

Markoni, Đio [Gio Markoni]

Mata-Klark, Gordon [Gordon Matta-Clark]

Mekas, Jonas [Jonas Mekas]

Meknamara, Robert [Robert McNamara]

Melvil, Žan-Pjer [Jean-Pierre Melville]

Miler, Džon [John Miller]

Miro, Žuan [Joan Miró]

Moholji-Nađ, Laslo [László Moholy-Nagy]

Mondrijan, Pit [Piet Mondrian]

Moris, Robert [Robert Morris]

Moris, Sara [Sarah Morris]

Moset, Olivije [Olivier Mosset]

Najt, Džon [Jon Knight]

Nanuči, Mauricio [Maurizio Nannucci]

Nikolai, Karsten [Carsten Nicolai]

Noguči, Isamu [Isamu Noguchi]

Norman, Nils [Nils Norman]

Njutn, Helmut [Helmut Newton]

Ojticika, Elio [Helio Oiticica]

Oldenburg, Klez [Claes Oldenburg]

Oliva, Ahile Bonito [Achille Bonito Oliva]

Paćino, Al [Al Pacino]

Paolini, Đulio [Giulio Paolini]

Pardo, Horhe [Jorge Pardo]

Pareno, Filip [Philippe Parreno]

Pazolini, Pjer Paolo [Pier Paolo Pasolini]

Penone, Đuzepe [Giuseppe Penone]

Perin, Filip [Philippe Perrin]

Pflum, Danijel [Daniel Pflumm]

Polok, Džekson [Jackson Pollock]

Prins, Ričard [Richard Prince]

Puns, Lari [Larry Poons]

Rajs, Martijal [Martial Raysse]

Ravančaikul, Nejvin [Navin Rawanchaikul]

Rehberger, Tobias [Tobias Rehberger]

Rembrant [Rembrandt]

Roudes, Džejson [Jason Rhoades]

Rozenkvist, Džejms [James Rosenquist]

Rupersberg, Alen [Allen Ruppersberg]

Sajz, Roni [Roni Size]

Sal, Dejvid [David Salle]

Savinio, Alberto [Alberto Savinio]

Sera, Žorž [Georges Seurat]

Serto, Mišel de [Michel de Certeau]

Sezar [César]

Sigel, Don [Don Siegel]

Smit, Toni [Tony Smith]

Smitson, Robert [Robert Smithson]

Snajder, Šon [Sean Snyder]

Soto, Hesus [Jesús Soto]

Stajnbah, Haim [Haim Steinbach]

Stela, Nikola de [Nicolas De Stael]

Stuki, Sidni [Sidney Stucki]

Stulman, Henri [Henry Stullmann]

Sturtevant, Ilejn [Elaine Sturtevant]

Šiper & Krom [Schipper & Krome]

Šiper, Ester [Esther Schipper]

Šnabel, Džulian [Julian Schnabel]

Šperi, Danijel [Daniel Spoerri]

Tarantino, Kventin [Quentin Tarantino]

Tarkovski, Andrej [Андре́й Арсе́ньевич Тарко́вский]

Tati, Žak [Jacques Tati]

Tiravanit, Rirkrit [Rirkrit Tiravanija]

Tomas, Filip [Philippe Thomas]

Tugar, Fatima [Fatimah Tuggar]

Uig, Pjer [Pierre Huyghe]

Vajld, Oskar [Oscar Wilde]

Valeri, Pol [Paul Valéry]

Vejan, Ksavijer [Xavier Veilhan]

Venders, Vim [Wim Wenders]

Verkrojze, Jan [Jan Vercruysse]

Verno, Marion [Marion Vernoux]

Vijegle, Žak de la [Jacques de la Villeglé]

Viner, Lorens [Lawrence Weiner]

Viring, Džilijan [Gillian Wearing]

Vitgenštajn, Ludvig [Ludwig Wittgenstein]

Volman, Žil [Gil Wolman]

Vorhol, Endi [Andy Warhol]

Vu, Džon [John Woo]

Zigelaub, Set [Seth Siegelaub]

Žoasten, Bernar [Bernard Joisten]

Žozef, Pjer [Pierre Joseph]

1. Žil Delez, Pregovori: 1972-1990; prev. Andrija Filipović, Karpos, Loznica, 2015, str.200 [↑](#footnote-ref-2)
2. Uzorak – prim. prev. [↑](#footnote-ref-3)
3. Dominique Gonzalez-Foerster, „Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe and Philippe Parreno in Conversation with Jean-Christophe Royoux“ u katalogu *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe and Philippe Parreno*, Musee D’Art Moderne de la ville de Paris, Pariz, 1998, str. 82. [↑](#footnote-ref-4)
4. Karl Marks, *Prilog kritici političke ekonomije*, prev. Moša Pijade, Mara Fran, Miloš Sofrenović, Svjetlost, Sarajevo, 1976. [↑](#footnote-ref-5)
5. Videti Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, prev. Steven Rendell, University of California Press, Berkeley, 1984. [↑](#footnote-ref-6)
6. Jeff Koons, Iz intervjua sa Giancarlo Politi u *Flash Art*u, No 132, februar–mart 1987, citirala Ann Goldstein u *A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation*, ur. Catherine Gudis, Museum of Contemporary Art and Cambridge, MA: The MIT Press, LA, 1989.), str. 39. [↑](#footnote-ref-7)
7. Videti Liam Gillick u *No Man’s Time*, katalog izložbe Cnac Villa Arson, Nizza, 1991. [↑](#footnote-ref-8)
8. Jason Rhoades, *Perfect World*, katalog izložbe Oktagon / Deichtorhallen Hamburg, Cologne 2000, str. 15. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Ibid,* str. 22. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Ibid*, str. 53. [↑](#footnote-ref-11)
11. Michel Henochsberg, Nous nous sentionscomme une sale espéce: sur la commerce et l’économie, Denoël, Pariz, 1999, str. 239. [↑](#footnote-ref-12)
12. Gi Debor i Žil Volman, *Uputstvo za primenu diverzije*, prev. Miodrag Marković, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2017, str.1 i 3 [↑](#footnote-ref-13)
13. U *Društvu spektakla*, Deborov prevodilac, Donald Nicholson-Smith, ostavlja *Détournement* na francuskom, povremeno ga menjajući sa „preusmeravanje“.

    *Détournement* Aleksa Golijanin prevodi kao diverziju, a može takođe da znači kidnapovanje, proneveru i korupciju – prim. prev. [↑](#footnote-ref-14)
14. Anselm Jappe, *Guy Debord*, prev. Donald Nicholson-Smith, University of California Press, Berkley, 1999, str. 70. [↑](#footnote-ref-15)
15. Gi Debor, Društvo spektakla, prev. Aleksa Golijanin, A. Golijanin, Beograd, 2003, str. 57 [↑](#footnote-ref-16)
16. Guillaume Bara, *La Techno*, Librio, Paris, 1999, str. 60. [↑](#footnote-ref-17)
17. S. H. Fernando Jr., *The New Beats: Exploring the Music, culture and Attitudes of Hip-Hop* , Anchor Book/Doubleday, New York, 1994, str. 246 (Francusko izdanje je u Parizu objavio Kargo, 2000.) [↑](#footnote-ref-18)
18. Mike Kelly, „The Meaning is Confused Spatiality, Framed“ u katalogu *Mike Kelly*, Le Magasin, Grenobl, 1999, str. 62. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Ibid*, str. 64 [↑](#footnote-ref-20)
20. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-21)
21. *Détourage* je proces blokiranja pozadine (profila, i sl.) u fotografiji ili grafici – prim. prev. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Mike Kelly*, op. cit. [↑](#footnote-ref-23)
23. John Armleder u razgovoru sa Nicolas Bourriaud i Eric Troncy, *Documents sur l’art*, No 6, Jesen 1994. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-25)
25. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-26)
26. Liam Gillick, „Should the Future Help the Past?“ in *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno*, str. 17, ponovo odštampano u *Five or Six*, Lukas & Sternberg, New York, 1999, str. 40. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Ibid*, str. 9. [↑](#footnote-ref-28)
28. Jean-Luc Godard, Godard par Godard, Des années mao aux années 80, Flammarion, Paris, 1991. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-30)
30. Dominique Gonzalez-Foerster, „Tropicality“ u Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, str. 122. [↑](#footnote-ref-31)
31. Philippe Parreno, *Documents sur l’art*, “General Idea“, No 4, October 1993, str. 21–26. [↑](#footnote-ref-32)
32. U stripovima – prim. prev. [↑](#footnote-ref-33)
33. Philippe Parreno, „Speech Bubbles“, intevju Philippe Vegne, *Art Press*, No. 264, January 2001, str. 22–28. [↑](#footnote-ref-34)
34. Daniel Pflumm, „Art as Innovative Advertising“, interview by Wolf –Gunter Thiel, *Flash Art*, No 209, November–December 1999, str. 78–91. [↑](#footnote-ref-35)
35. Ritualno darivanje među određenim indijanskim narodima severozapadne obale Pacifika, npr. na venčanju, kada domaćin deli poklone prema rangu ili statusu svakog gosta. – prim. prev. [↑](#footnote-ref-36)
36. Liam Gillick, „Were People As Stupid Before TV?“, interview by Eric Troncy, *Documents sur l’art*, No 11, Fall-Winter 1997–1998, str. 115–121. [↑](#footnote-ref-37)
37. Besplatno razmenjivani i rasprostranjivani kompjuterski programi – prim. prev. [↑](#footnote-ref-38)
38. Douglas Gordon, „A New Generation of Readymades“, intervju Christine van Assche, *Art Press*, No 255, March 2000, str. 27–32. [↑](#footnote-ref-39)
39. Roland Barthes, „The Death Of The Author“ in *The Rustle of Language*, prev. Richard Howard, Hill and Wang, Njujork, 1986, str. 54. [↑](#footnote-ref-40)
40. Dostupan prevod: Pol Valeri, Sveske, prir. i prev. Kolja Mićević i Svetlana Spaić, Svjetlost, Sarajevo, 1988/1991. [↑](#footnote-ref-41)
41. Pierre Lévy, L’intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace, La Découverte, Paris, 1994, str. 123. [↑](#footnote-ref-42)
42. Videti Jean-François Lyotard, *The Postmodern Explained*, prev. Don Barry, et al., University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993. [↑](#footnote-ref-43)