03 2005

Par teza o Umetniku kao Vladi

Ivana Momcilovic

Drzava i umetnost

DIE REGIERUNG ALS KÜNSTLER

1
Für den Bau von Palästen und Stadien
Wird viel Geld ausgegeben. Die Regierung
Gleicht darin einem jungen Künstler, der
Den Hunger nicht scheut, wenn es gilt,
Seinen Namen berühmt zu machen. Allterdings
Ist der Hunger, den die Regierung nicht scheut
Der Hunger der andern, nämlich
Des Volkes.

2
Gleich dem Künstler
Verfügt die Regierung über allerhand übernatürliche Kräfte
Ohne daß man ihr etwas sagt
Weiß sie alles. Was sie kann
Hat sie nicht gelernt. Sie hat
Nichts gelernt. Ihre Bildung
Ist eher mangelhaft, jedoch zauberhafterweise

Ist die fähig, bei allem mitzureden, alles zu bestimmen
Auch was sie nicht versteht.

3.
Ein Künstler kann bekanntlich dumm sein und doch
Ein großer Künstler sein. Auch darin
Gleicht die Regierung dem Künstler. Wie man von Rembrandt sagt
Daß er nicht anders gemalt hätte, ohne Hände geboren, so kann man
Auch von der Regierung sagen, sie würde
Ohne Kopf geboren, nicht anders regieren.

4
Erstaunlich beim Künstler
Ist die Erfindungsgabe. Wenn man der Regierung zuhört
Bei ihren Schilderungen der Zustände, sagt man
Wie sie erfindet! Für die Wirtschaft
Hat der Künstler nur Verachtung übrig, ganz so auch
Verachtet die Regierung bekanntlich die Wirtschaft. Natürlich
Hat sie einige reiche Gönner. Und wie jeder Künstler
Lebt sie davon, daß sie
Sich Geld pumpt.

Bertolt Brecht, aus: *Deutsche Satiren*[1]

[1.
Za gradnju palata i stadiona
Trosi se mnogo novaca. Vlada je
U tome nalik na mladog slikara koji se
Ne boji gladi, ako treba
Svoje ime da proslavi. U svakom slucaju,

Glad koje se vlada ne boji
Jeste glad drugih, odnosno
Naroda.

2.
Slicno slikaru,
Vlada raspolaze svakojakim natprirodnim mocima.
I ako joj se nista ne kaze,
Ona sve zna. Ono sto ume
Nije naucila. Nista
Nije naucila. Njeno je obrazovanje
Zapravo nedovoljno, ali je zacudo
Sposobna da u svakom razgovoru ucestvuje, da sve
odredjuje.
I ono u sta se ne razume.

3.
Umetnik, kao sto je poznato, moze da bude glup,
a ipak
Veliki umetnik. I u tome
Vlada nalikuje umetniku. Kao sto se za Rembranta
kaze
Da ne bi drugacije slikao i da je rodjen bez ruku,
tako se
I za vladu moze reci da ne bi drugacije vladala
I da je bez glave rodjena.

4.
Zaprepascujuca je u umetnika
Masta. Kad cujemo kako vlada
Opisuje trenutno stanje, prosto kazemo
Da ima maste ! Umetnik prema privredi
Samo prezir pokazuje, a poznato je

Da i vlada isto tako prezire privredu. Naravno,
Vlada ima nekoliko bogatih pokrovitelja. I kao
svaki umetnik
grebe se za novac.

B. Breht, *iz Nemackih satira]*

Taj novi Lenjin treba tek da se uchi na Istoku- sa engleskog naravno i u istom paketu sa Lacanom, Badiou-om, Negrijem, Dokumentom, Manifestom i svim tim Bijenalima.

Boris Buden, *Ponovno citanje Benjaminovog « Pisca kao prozivodjacha » u post-komunistickom svetu*

Pre nekoliko godina desila mi se tipicna zapadno-istocna anegdota: na zaprepascenje mojih levo orijentisanih belgijskih prijatelja sto su se u Socijalistickoj Federativnoj Republici Jugoslaviji knjige prodavale na meru, odnosno sto su radni ljudi mogli da kupuju preko trgovackih predstavnika metar ili vishe plavih, zutih, zelenih , dakle nijansu koja se najbolje slagala sa ostatkom tepiha i zavesa, belgijski prijatelj je kao iz topa zakljucio «*U pitanju su , naravno bili govori Tita i Partije ?* ». Morala sam da ga razuverim :*« U pitanju su ,naravno, bili Dostojevski, Stendal, Zola ».*

Sve se desava, razume se, pre (post-hladnoratovske) ere « cultural studies » i izlozbi vizeulne umetnosti posvecenih Karlu Marksu, Karlu Djulijaniju i Titovim partizanima o kojoj govori Boris Buden u svom poslednjem izuzetno duhovitom tekstu[2], i moj mladi progresisticki orijentisani belgijski prijatelj nije jos uvek imao prilike da se sretne sa Lenjinom : « *Da bi pobeda bila definitivna i*

konacna, bice nam potrebno preuzeti iz kapitalizma sve ono sto je jos u njemu dragoceno :citavu nauku i citavu kulturu. Kako? Tako sto cemo izuciti njihovu skolu, skolu nasih neprijtalja ».
Lenjin T XXIX str 66-72[3]

Doslovce, poslednja knjiga koju je Vladimir Ilich procitao dva dana pred smrt, januara 1924, bila je zbirka pripovedaka Dzeka Londona nazvana po istoimenoj prici*: « Ljubav njegovog zivota »* . Nadezda Krupskaja , posthumno opisuje intersovanje umiruceg Lenjina za « predivnu pricu o coveku i vuku u ledenoj pustinji u kojoj covek na samrti pokusavajuci da stigne do reke, uvucen u borbu na zivot i smrt, pobedjuje izgladnelog vuka, pobedjuje sopstvenu smrt « . Iznuren i u ritama , polu-obnevideo covek stize na cilj. Odusevljen, Vladimir Ilic je Nadezdu molio za dodatak. Ali, vec sledeca Londonova novela iz iste zbirke , adekvatnog naziva *« Smestaj za jedan dan »* , smesa burzoaskog morala i trivijalnog zapleta o vrucem trouglu (muz –zena – ljubavnik) koji trazi skloniste pod satorom ledene pustinje, « zasluzila je samo mrstenje i odmahivanje rukom nezadovoljnog Iiicha ». Bio je to ujedno njegov poslednji kontakt sa « kulturom ».

Iako gotovo 100 godina kasnije i u veoma promenjenom globalnom politickom kontekstu, pomenuta beleska moze biti zanimljiva iz 2 razloga. Prvi je da potreba jednog prekaljenog revolucionara za citanjem (burzuaske) literature reflektuje uvek aktuelno i intrigantno pitanje odnosa umetnosti (ideologije) *i* politike. Drugi razlog je pitanje, kojim ce narocito pokusati da se pozabavi ovaj tekst Naime, u vreme galopirajuceg trijumfa burzoaske ideologije i kapitalistickih prozivodnih odnosa i sa druge strane umnozavanja « radikalnih, angazovanih, politickih praksi umetnosti « da li je uopste moguce proizvoditi umetnost kao akt pobune , nepristajanja , raskida i prekida? I ako jeste , o kojoj vrsti umetnosti je zapravo rec? Ostanimo za cas na metafori Lenjinove omiljene

knjige. Dakle, umetnost ciji je size portret buduceg revolucionara, (prica o coveku i vuku) cija snaga volje golim rukama pobedjuje surovu stvarnost i cini « nemoguce » ili , nasuprot, surovom stvarnoscu ophrvana escape umetnost novog nomadizma (1001 fikcija namenjena savremenom ekspoloatisanom subjektu spremnom na utesni samozaborav : etno i no border mitologija, rejv, ekologija, gender, alter turizam, alter mondijazlizam : sve vrste partikularistickog transgresivnog realizma)? Podjimo od pretpostavke da bi ovaj drugi tip umetnosti, umetnost koja prozvodi efekat odmahivanja umiruce ruke (oca revolucije) na suvisni gest, bila upravo ona umetnost koje bi se progresivni umetnici (okupljeni u sferi tzv. « angazovane ili radikalne umetnosti ») gnusali.

Preostaje na m da ispitamo drugu mogucnost , onu umetnost koju bi Alen Badju u svojih 15 teza o savremenoj umetnosti nazvao , bez straha od tendencija, « ne-imperijalistickom « . Ne-imperijalisticka umetnost kaze Badju, « ne treba da bude demokratska, ako demokratska znaci: u skladu sa imperijalistickom idejom o politickoj slobodi » , « mora biti « iznenadjujuca kao napad i uzdignuta kao neka zvezda » ; « neoboriva kao teorema » ; sposobna da « ucini vidljivim za sve ljude ono sto, za Imperiju, pa, dakle, i za sve , ljude,ali sa drugih pozicija, ne postoji... » ..

Petnaesta teza, ujedno i zavrsna, je neka vrsta generalne direktive Badjuovog manifesta afirmacionizma (nove) umetnosti : « Bolje je nista ne raditi nego raditi formalno na vidljivosti onoga sto, za Imperiju, vec postoji. »

Slazuci se sa hitnom potrebom ustupanja mesta novim praksama (re)prezentacije, makar one bile i u umetnosti, pokusajmo da na konkretnom primeru uocimo prakticna ogranicenja pomenutog manifesta.

UMETNOST I DRZAVA

« Predstava Rupe ili kada nismo bili svrstani » u cijoj je kreaciji ucestvovao potpisnik ovog teksta i cija je premijera odrzana nedavno u Beogradu i u Briselu, radjena je izmedju 2001 i 2005. godine u saradnji jednog kolektiva, jedne kompanije iz Brisela , 2 belgijska Nacionalna Teatra i jednog Narodnog pozorista (Opere/ Baleta) iz Beogada. Zamisljena kao radikalni teatarski akt okupila je izbeglice, privremeno raseljena lica, Rome (Rome cistace ulica , bez srednje skole i Rome koji pokusavaju da nastave skolovanje), deportovane civile, predstavnike komiteta kidnapovanih i nestalih lica , bivsa vojna lica i mobilisane vojnike ucesnike u ex-Jugoslovenskim ratovima, izbeglice , nezaposlene dakle *nevidljive*, izbrisane, jednog drustva kao i profesionalne glumce, pevace, igrace, dizajnere. Radu na predstavi prethodilo je precizno lociranje subjekta ugrozenosti koji predstavljaju simptom ugrozenosti SVIH (drzava i drustava), a ne logika kastinga. Na ovaj nacin izbegnuta je « kompeticija u bedi » , koja nuzno vodi estetizaciji iste. Slogan nepostojeceg kastinga (sto se nevidljivih tice) bio je : *bilo ko , odnosno svako ko* ... ». Metodologija se otkrivala u hodu, i sto se tice potpisnika ovih redova[4] bazirala se na sledecim nacelima :

- rad *sa* nevidljivima a ne *u ime* njih

- subjekti govore sa mesta sa kojeg uvek drugi govore o njima (prostor javnih reprezentacija, *scena*)

- transformacija dokumentarnog kroz poetizaciju

- poetizacija kao preduslov univerzalizacije

- poetizacija kao preduslov uspostavljanja distance subjekata naspram sopstvenog partikularnog « privatnog » slucaja» i otvaranja situacije sopstvene iskljucenost u narativnu situaciju za sve (koji se u istoj situaciji nalaze)

- pokusaj rigorozne univerzalnosti kao osnove emancipacije za sve (zasnovane na stejtmentima koje doslovce svako moze da sacini ili potvrdi)

- propitivanje limita konsenzusa i komunikacije

- svesno propitivanje limita scengenske eksluzivne politike (imajuci u vidu da je briselska premijera predstavlja mozda jedinu mogucnost mnogim ucesnicima predstave da dobiju za svog zivota sengensku vizu, tj. pravo da se nadju sa druge strane sengenskih barikada)

- svesno propitivanje limita same reprezentacije (pokusaj predstavljanja nepredstavljivog, pokazivanja nesagledljivog..)

I bez potrebe za velikom racionalizacijom, nastala u vreme sve vecih restrikcija za ma koji pokusaj razmisljanja izvan logike « ljudskih prava » i apstraktnog multi-kulturalizma , pomenuta predstava bila je dakle zamisljena kao pokusaj emancipatorskog akta par excellence u kojem se za razliku od epohe reprezentativnih , parlamentarnih demokratija « zrtve same izrazavaju », rech i slika se daje NEVIDLJIVIMA, onima koji u racunu Drzave (Imperije) ne postoje. Njima « profesionalci » (u Lenjinovskoj terminologiji specijalisti) pomazu u (re)prezentaciji onoga sto se ne da reprezentovati, dakle sopstvenih traumaticnih drustvenih iskljucenja , dopustajuci glumcima da dok ih reprezentuju na sceni , odnosno dok ih « glume » , cine ih vidljivim, da budu « poduceni », tu, pred svima , od strane bas tih istih nevidljivih kao jedinih

« specijalista » za davanje indikacija o sopstvenim « zivotnim ulogama » .

Tako u sceni gde glulmica glumi izbeglicu u gradskom autobusu ,a izbeglica glumi *neprijatan pogled* koji je svakodnevno u istom tom autobusu podseca na vlastiti (izbeglicki) status, glumica (zatecena u nemogucoj situaciji, pokusavajuci da odigra *izbeglici izbeglicu*) u jednom trenutku kaze : *« Ne mogu, hocu napolje iz ove uloge »* . Hor, tj ono sto je u grckoj tragediji imalo status istine, a u Rupama status univerzalnog, grupnog spajanja razlicitih partikularnih iskustava iskljucenja , odgovara : *« Izaci iz uloge je lako, ali kako izaci iz uloge koju ti Drzava neprestano dodeljuje ? ».*

Na ovo pitanje, nazalost, potpisnik ovih redova ni posle « radikalnog umetnickog akta », nije nasao odgovor.

DRZAVNA UMETNOST

Veoma brzo, prenosenje praksi konsenzualnih « demokratskih » procesa na sam proces rada (koji znace :o sustinskim stvarima se nikad ne dogovoriti !), pokusaj egalitarizacije statusa « profesionalnih » i « neprofesionalnih » ucesnicika na sceni (u uslovima gde van scene ovaj zahtev cak i u svom elementarnom obliku, dakle bazicne egalitarnosti de facto, ali i de iure ni izbliza nije resen !) i kao proizvod ogromna teskoca u funkcionalsnosti , ekonomicnosti , odabiru prioriteta i mesta iskaza jednog i drugog « egalitarnog » partnera (« vidljivih i nevidljivih »), projekat je naisao na vlastite nepremostive unutrasnje kontradikacije.

Razliciti konteksti ucesnika, ali i samih brojnih i razlicitih « mecena » : kompleksna, masivna i u pitanje nedovodljiva logika velikih (drzavnih) institucija naspram mobilnih, manevarskih, « za

svaki teren » prilagodjenih , ali (za ovakav projekat) nefukcionalno siromasnih dispozitiva autorskog tima , dodatni su cinioci pomenutih nastalih protivrecnosti. Za kraj , ali ne svakako kao najmanje vazno, treba pomenuti riskantnu cinjenicu odustva mogucnosti ma kakvog (institucionalnog) kontinuiteta u radu sa obespravljenima, posle odrzanih premijera.

No predmet nase analize, kako je vec receno, nije ispitivanje funkcionalnostI jednog umetnickog « radikalnog (pozorisnog) » akta », vec propitivanje efekta umetnickog akta generalno , narocito samozvane « angazovane , radikalne « umetnosti u danasnjem duhu vremena.[5]

Osim ekskluzivnog polozaja pozorista koje u svojoj dubokoj prirodi direktno zavisi od Drzave (svog istorijskog mecene), predmet analize su , takodje, danasnji beskonacni pokusaji da se kroz « nezavisnu » filmsku , video umetnost (u radu sa « neprofesionalcima »), happeninge , instalacije, navale izlozbi « socijalnih » fotografija ili primere socilogizovane « zabrinute literature » , direktno podrzi « stvar iskljucenih ».

A ovde, upravo dolazimo do mesta sa koga najbolje puca pogled na problem na koji pokusavamo da ukazemo. Nije li SVAKO bavljenje umetnoscu, a narocito bavljenje iskljucenima , nevidljivima, onih koji za Imperiju i Drzavu ne postoje, kroz umetnost, zapravo potvrdjivanje tog istog nepostojanja , sa drugih pozicija, sa pozicija ovoga puta drzavnog ideoloskog aparata (umetnosti) ?

Pokusajmo jos jednom da, na poznatom primeru Marsela Dusana, proverimo tezu po kojoj umetnost duguje materijalnost svog statusa (nasa je teza *ma koja umetnost, « angazovana , takodje*) *upravo Drzavi.*

Polazeci od pretpostavke da umetnicko delo nema supstancu po sebi, tj. da duguje vlastitu supstancu jednoj drugoj materijalnosti, tj. supstanci i materijalnosti ideoloskog aparata, Dusan izlaze pisaor u galeriji i « dokazuje » da sve moze da bude umetnicko delo.

Ili, ono sto Dusan pokazuje, drugim recima je da istina umetnickog dela nije u njemu samom , odnosno da umetnicko delo *ne postoji* bez materijalnosti ideoloskog aparata (ovoga puta galerije). Sirova prisutnost predmeta (raedy-made-a) je zapravo dokaz odsustva umetnickog dela, dokaz realnosti privida.

U tom smislu postaje jasno sagledljivo da supstanca umetnosti , odnosno ono sto umetnicko delo cini umetnickim delom , u nasem primeru ono sto pisoar cini umetnoscu, jeste efekat drzavnog ideoloskog aparata u njegovoj matérijalnosti. Ili nesto sto se naziva umetnickim delom zadobija tu materijalnost *tek* u drzavnom ideoloskom aparatu, onim sto bi Altuser nazvao « kulturnim drzavnim ideoloskim aparatom , DIA (knjizevnost, umetnost , sportovi itd) » .

Okrenuvisi tezu naglavacke, nije li rec o tome da zapravo ne da nije pîsoaru mesto u galeriji, odnosno da pisoar nije na svom mestu, vec da sama galerija nije na svom mestu.

Pisoar dovodi u pitanje, dakle, mesto same galerije, a ne svoje mesto u njoj.

Ovim, ne dokazuje li Dusanova demonstracija da ideologija ima materijalnu egzistenciju,a da strogo govoreci , drzava odredjuje bitak umetnickog dela, da umetnost duguje svoj bitak drzavi, **odnosno da nema umetnosti van drzave.** [6]

Kao krajnja konsekvenca Dusanove demonstracije ne nalazi li se upravo formula : Svaka je umetnost drzavna umetnost, a svaki je umetnik drzavni umetnik.[7]

Zakljucak u ovom stenografskom razmisljanju koje svakako upucuje na sire analize , namece se u tvrdnji da je radikalni politicki akt koji uspostavlja novo stanje potpuno oprecan tradicionalnom aktu umetnosti.

Jer ponovimo ovoga puta zajedno sa Badjuom « Nije sigurno da postoji cisto umetnicko resenje, niti da je ono ikada postojalo, za problem umetnosti. Odnosno, jedan od razloga teskoce umetnosti danas je neverovatna slabost invencije savremene politike... »

Opasnost da iskljuceni, nevidljivi postanu *ready-made subjekti* koje savremena angazovana umetnost u vremenu trajanja zivota jedne izlozbe, filma, ukljucuje u svoj aparat, posto su se drugi drzavni ideoloski aprati pobrinuli da ih iskljuce, je jedna strana novcica istog problema. Ona druga strana , kao sto smo to vec gore pokazali, ukazuje da nije u pitanju to sto ready –made/u, u ovom primeru, nevidljivima nije mesto u pozoristu vec sto pozoriste nije na « svom mestu ». Pravo mesto « kulture » odredio je Lenjin iz uvoda u ovo izlaganje. Ona je na drugoj interesnoj strani, iz nje ucimo, u njoj ucestvujemo sa idejom limita i ogranicenja.. Bez pretenzije radikalizovanja onoga sto se ne moze radikalizovati.[8]

Pitanje nije dakle da ili ne umetnost, vec gde je mesto borbe koju (angazovana) umetnost najavljuje ili druge umetnosti ignorisu ?

Ako je Cehov pokusavao da pronadje novi kraj u literaturi (osim onih koji zavrsavaju smrcu, odlaskom ili brakom), mi kazemo da je pitanje pocetka, danas osnovno pitanje promene. Ali ne pocetka nove umetnosti, vec pocetka borbe obespravljenih i borbe sa njima. Invencija novih oblika solidarnosti sa iskljucenima, novih mesta za

politiku emancipacije i politiku sa strane ljudi, pitanje je umetnosti van umetnosti, van Drzave, dakle za razliku od samodefinicije parlamentarizma (koji se definise kao « umetnost moguceg ») pitanje je « umetnosti nemoguceg ».

[1] Bertolt Brecht, *Svendborger Gedichte*, V. Deutsche Satiren, in: ders, *Werke*, Bd. 12, Berlin/Frankfurt a.M. 1988, S. 77/78

[2] Boris Buden, *Ponovno citanje Benjaminovog « Pisca kao prozivodjaca » u post-komunistickom svetu*

[3] Editions du Progrès - Moscou
Konsekventan komentar Lenjinove politike danas u eri « levo orijentisane umetnosti» mogao bi da bude : Ne samo da je nas neprijatelj , burzoaska ideologija, izucila nasu skolu nego je nasu poltiku uvuklu u svoju (umetnicku) skolu.

[4] Potpisnik testa zajedno sa rediteljem predstave pripada autorskom timu projekta.

[5] Tekst Politickog kombinata « O Drzavi i umetnosti » ciji su delovi ovde preuzeti bavi se pitanjem odnosa umetnosti i u drugim rezimima, van parlamentarizma , u rezimu socijalisticke drzave i fasizma.

[6] Nase istrazivanje, pokazalo je da u drugim rezimima, van parlamentarizma , dakle u socijalizmu, umetnost takodje ne inovira (ne moze da inovira) vec ponavlja drzavne patente po mnogim pitanjima. Kompleksno mesto Bertolda Brehta, odnosno njegove umetnosti, u okviru istog pitanja, predmet je naseg trenutnog zasebnog istrazivanja . No, nase parafraziranje Brehta, sa pocetka

izlaganja, imalo je za cilj da ukaze na analognu problematiku i u rezimu socijalisticke Drzave Brehtovog vremena.

[7] Jedna od teza naseg testa « O Drzavi i umetnosti « glasi : Drzava je istina umetnosti. Ili, umetnost je laz drzave. U onom smislu u kom drzava porice svoje prisiustvo u umetnickom delu.To je posebno evidentno tamo gde drzava ostavlja « slobodu »umetniku.

[8] Na ovom mestu navescemo razmisljanja velike francuske knjizevnice savremenog ,« politickog romana », Natache Misel, koja kaze : « Zivimo u vreme jezivog opskurantistickog ignorantizma cija je zapovest : budimo egalitarni u neznanju. Kontra-revolucionarni opskurantizam je toliki da ako pominjes bili sta sto se desilo pre pada Zida, a o tome govorim nadugacko u mojoj poslednjoj knjizi, ljudi nemaju pojma o cemu se radi. Opsada zimskog dvorca je setanje po klizalistu, rat u Spaniji mora da se tacno odredi datumom, inace odosmo u srednji vek. No i pored svega toga, ako je size tvog romana politicki u smislu da pripada njegovoj unutrasnjosti, on je samo deo romana ali ne i deo politike. **Politika nije roman ».**