
**“ČUVAJTE SE
UMETNIKA, ONI SE
POZNAJU SA SVIM
KLASAMA!”**

BRANISLAV DIMITRIJEVIĆ

Koncept autonomije umetnosti je u krizi. Pojavom studija vizuelne kulture, negde tokom sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka, fokus onih koji su se ranije bavili pojmom umetnosti, istorijom umetnosti, teorijom umetnosti, pomera se na heteronomne oblike vizuelne reprezentacije. To vodi ka preispitivanju vrednosnih i klasifikacionih sudova koji prave razliku između neke vizuelne predstave koja se određuje kao umetnička i neke druge koja je neumetnička. Teorija umetnosti prerasta u interdisciplinarnu teoriju reprezentacije. Počinjemo da se bavimo onim što bismo mogli nazvati *čitanjem slike*, odnosno razmatranjem šireg polja vizuelne komunikacije.

U odnosu na to, hteo bih da ovde učinimo i jedan korak dalje ili zapravo jedan korak unazad da pokušamo da shvatimo gde nastaju problemi – da li je kraj autonomije umetnosti toliko izvestan da više o umetnosti i ne možemo govoriti drugačije nego kao o formi vizuelne kulture i vizuelne komunikacije u prostoru heteronomije koja ili pojam umetnosti čini izlišnim ili ga multiplikuje do te mere da se on raspršuje u mnoštvu? S obzirom na to da se pojam umetnosti stalno regeneriše posle svake pretpostavke njenoga kraja – od Hegela naovamo – da li se može ponovo govoriti o autonomiji umetnosti kako bi se pružio otpor snažnom podređivanju umetnosti koje produkuje savremeni ekonomski i politički sistem? Kako govoriti o pojmu vizuelne kulture, o vizuelnom obrazovanju, a ponovo ne uključiti temu umetnosti i njene autonomije, ponovo ne vratiti u igru pitanje šta je umetnost kao specifično mesto gde se može proizvesti određena forma mišljenja, a ne samo mesto sticanja kreativnih veština?

Umetničko obrazovanje se uglavnom određuje kao još jedna forma ekspertskeg znanja. Znači, vi želite da postanete umetnik i vama obrazovanje treba da dâ nekakav *know-how*, neku vrstu veštine, kako biste u

okviru kulturnih ili kreativnih industrija mogli da pronađete uhleblje. To je obrt koji se dogodio pre dvadesetak godina. Sada ću parafrazirati nešto što sam pročitao u tekstu jednog kustosa: "Više nije važno pitanje šta je umetnost; pravo je pitanje šta možemo učiniti s umetnošću." Tu se odustaje od bilo kakve nužnosti ontologije, odustaje se od tog nemogućeg pitanja, njega odlažemo u *robotarnicu povesti*, a zanima nas isključivo umetnost kao neka vrsta primenjenog znanja koje omogućava umetniku da participira na tržištu, da participira u društvenim odnosima, u odnosima kapitala. Marksistički rečeno, govorimo o nekoj vrsti *supsumpcije*, supsumpcije umetnosti logici kapitala, ali i supsumpcije umetnosti drugim vidovima instrumentalnosti, uključujući čak i onu progresivnu političku instrumentalizaciju pojma – takozvani *artivizam*.

194 Kao što znamo, živimo u vremenu koje karakterišu *aplikacije*. Od aplikacija na mobilnom telefonu, do vrednosnih kategorija koje neko mišljenje isključivo mere njegovom neposrednom primenom, njegovom aplikabilnošću, nekom manifestnom učinkovitošću tog mišljenja. Umetnost, pak, ima kapacitet da nudi drugačiju formu mišljenja, za koju se, mislim, vredi boriti. Pre svega za ono mišljenje koje nije disciplinarno, već je metadisciplinarno i operiše iz osećaja vlastite nemogućnosti i nepostojanosti, kroz ideju oslobođenog rada, a pre svega kroz odbacivanje zatvaranja umetnosti u zlatnu krletku estetske sublimnosti, kao i povinovanja pragmatičnim idejama o društvenoj efikasnosti.

Moja generacija je bila veoma neprijemčiva za pojam *autonomije* umetnosti, jer je autonomija umetnosti značila za nas neku vrstu praznog formalizma, ono što je ostalo kao ritualizacija pozne modernističke estetike. Zato smo smatrali da umetnost treba pre svega da se bavi pitanjima reprezentacije, ideologijama predstavljanja, onim što u određenom kontekstu neko umetničko delo znači, dakle pitanjem na koji način, zavisno od niza društveno-ekonomskih okolnosti, razumemo vizuelne označitelje koji su pred nama. Pitanje autonomije umetnosti smatralo se na neki način politički konzervativnim, zato što je bilo povezano sa sve praznijim diskursima modernizma. Čuveni američki kritičar modernističke umetnosti Klement Grinberg bio je primer za aklamaciju formalizma koja je vodila u politički konzervativizam. U krajnjoj liniji, u našem, jugoslovenskom kontekstu ideja autonomnosti umetnosti bila je vezana za pojam *socijalističkog esteticizma*, za tu praznu formalnu strukturu koja se ni na koji način ne dotiče društvenih procesa, već se zasniva na fetišizmu individualnog umetničkog gesta. Zato pravim ovaj uvod: na neki način danas pokušavam da preispitam i taj stava, pa evo – koristim priliku da to uradim pred vama.

Naslov ovog predavanja dolazi iz jednog pisma (Sl. 1) koje je belgijski kralj Leopold sredinom 19. veka napisao svojoj nećaci Viktoriji, britanskoj kraljici, čiji je muž Albert, kao što možda znate, bio veliki ljubitelj i podržavalac umetnosti.

The King of the Belgians to Queen Victoria.

St Cloud, 10th October 1845.

MY DEAREST VICTORIA, — . . . All you say about our dear Albert, whom I love like my own child, is perfectly true. The attacks, however unjust, have but one advantage, that of showing the points the enemy thinks *weakest* and best calculated to hurt. This, being the case, Anson, without boring A. with *daily* accounts which in the end become very irksome, should pay attention to these very points, and contribute to avoid what may be turned to account by the enemy. To hope to *escape* censure and calumny is next to impossible, but whatever is considered by the enemy as a fit subject for attack is better modified or avoided. The dealings with artists, for instance, require great prudence; they are acquainted with all classes of society, and for that very reason dangerous; they are hardly *ever satisfied*, and when you have too much to do with them, you are sure to have *des ennuis*. . . .
Your devoted Uncle, LEOPOLD R.

Slika 1: Pismo belgijskog kralja Leopolda britanskoj kraljici Viktoriji od 10. oktobra 1845.

195

Viktoriji dakle piše ujak i upozorava je na umetnike, imajući pre svega na umu Albertovu “slabost” prema njima. Između ostalog, na kraju tog pisma on kaže: “Bavljenje umetnicima i uopšte odnos sa umetnicima treba da podrazumeva veliki oprez, treba da budete oprezni jer se oni poznaju sa svim klasama društva, i zbog tog razloga su veoma opasni.” “Oni skoro nikad nisu zadovoljni i kada se suviše s njima petljate, sigurno ćete steći”, piše Leopold, “jednu vrstu depresivnog stanja”. Leopold kaže *ennui* – što bi bilo stanje letargičnog nezadovoljstva koje proističe iz manjka aktivnosti ili uzbuđenja.

Šta Leopold hoće da kaže Viktoriji? Hoće da kaže nešto što je i tada i danas relevantno za umetnost, kako za njenu autonomiju tako i za njenu društvenu ulogu. Mislim da od toga treba poći kad govorimo o društvenom habitusu umetnosti: umetnici u stvari pripadaju svim klasama, to jest – bavljenje umetnošću nije *a priori* klasno određeno, nema klasni identitet. Vi imate danas umetnike koji su praktično milioneri: oni svojom umetnošću zarađuju ogromne pare i pripadaju najužoj eliti; a imate i umetnike koji ako baš ne žive pod mostom, onda vode vrlo težak, prekaran život. Ali i jedni i drugi su umetnici ili bar oni sebe tako vide, pozivajući se na *auto-nomiju*, samo-imen-

vanje umetnosti. Njihova ovakva ili onakva klasna pripadnost ih ne čini više ili manje umetnicima. I naravno, još više je karakteristično za savremenu umetnost to što se veza s različitim klasama može videti i u samoj produkciji i kupoprodaji umetnosti: uočljiva je tendencija da umetnici proizvode umetnost u prekarnim okolnostima osiromašenih klasa, da ih inspirišu teme i društveni odnosi u vezi sa siromaštvom i neravnopravnošću, dok se “potrošnja” umetnosti i dalje vezuje isključivo za imućne slojeve. I u jednom i u drugom slučaju imate onu vrstu specifične forme, na koju Leopold upozorava Viktoriju – upozorava je na nešto što će postati jedan od stereotipa kada govorimo o umetnosti i umetnicima: stereotip po kome su umetnici uvek neki lukavi, prepredeni ljudi, koji stalno pokušavaju da se zbog vlastite koristi približe onima koji su moćni. Pripadnici elite dakle upozoravaju da se prema umetniku otuda mora uspostaviti distanca jer je on, kako kaže Leopold, “hardly ever satisfied”.

196



Slika 2: Karikatura iz štampe.

Ova savremena karikatura (Sl. 2) dobro prikazuje taj stereotip. Umetnik se obraća svom donatoru pitanjem: “Mogu li da dobijem grant da bih završio svoje umetničko delo?” A umetničko delo je upravo portret tog donatora ispod koga stoji nezavršena uvredljiva rečenica na njegov račun. Umetničko buntovništvo je tako prikazano kao licemerni ritual, a umetnički sistem kao mesto normalizacije klasnog antagonizma kroz zajednički interes. Pozicija moći se pokazuje kao liberalna i tolerantna prema umetniku koji da bi živeo treba da prihvati grant i da istovremeno sebe pokaže, da se predstavi, kao neko ko preispituje te odnose.

Ova vrsta umetničke prakse ima dugu i značajnu istoriju. Ona ima svoje manifestacije i u epohi moderne umetnosti (od sredine 19. veka do sredine 20. veka), ali svoju punu materijalnu artikulaciju zadobija u epohi “savremene umetnosti”, dakle negde od šezdesetih godina prošlog veka naovamo. S ontološkim “skokom u prazno” – koji se događa kada prezentnost umetničkog dela, njegova materijalna i auratska specifičnost i jedinstvenost, prestaje da bude jedini kriterijum samoprepoznavanja (autonomije) umetničkog dela – umetničko delo prestaje da bude medijski definisana forma koju umetnik pod određenim okolnostima predaje dalje: muzeju, kupcu, galeriji. Umetničko delo sada postaje heteronomna artikulacija telesnog i mentalnog procesa kao autonomnog umetničkog procesa u kontekstu koji nije više isključivo umetnički (autonoman) već je heteronoman jer je neposredno povezan s drugim praksama kontra-kulture od kraja šezdesetih.

Pojam “institucionalne kritike” kao jedan od ključnih za formiranje nove epohe umetnosti (konceptualne umetnosti kao prvobitne artikulacije savremene umetnosti) proizveo je i jednu novu vrstu “političke odgovornosti” umetnika: on ne sme biti u “zabludi” da su institucije umetničkog sistema *neutralne*; naprotiv, mora ih stalno preispitivati i podrivati, ulaziti u neku vrstu produktivno-destruktivnog odnosa s njima. Umetnost možda više neće ništa novo otkriti o sistemu umetnosti, ali će one materijalne prakse koje čine ideologiju tog sistema postati manifestni materijal umetnosti, a ne samo njegov reprezentovani siže – kao na primer u umetnosti kritičkog realizma koji takođe proizvodi svoj imperativ politički odgovornog umetnika.



Slika 3: Hans Haacke, sa izložbe *Information*, Muzej moderne umetnosti, Njujork, 1970.

Ovo je jedan od kapitalnih radova (Sl. 3) koji nam prikazuju takvu poziciju umetnika naspram/unutar institucija. Izložba na kojoj se pojavljuje ovaj rad Hansa Hakea zvala se "Information", održana je 1970. godine, i može se smatrati prvom izložbom u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku na kojoj je nova konceptualna umetnička praksa bila institucionalno predstavljena. Hakeov rad su dve kutije za glasanje i iznad njih pitanje koje se odnosi na guvernera Nelsona Rokfelera, koji je tada bio predsednik upravnog odbora i najveći finansijer Muzeja. Pitanje je dakle upućeno publici koja glasanjem treba da kaže šta misli o tome što se Rokfeler nije ogradio od Niksonove politike u Indokini.

Dakle na izložbi u Muzeju koji Rokfeler zdušno finansira imate umetnika koji tog finansijera provocira svojim delom. Umetnik izvodi, u vidu neposredne participacije publike – kakvu danas imate veoma mnogo na izložbama – rad koji muzej pretvara u mesto političkog sučeljavanja, političkog antagonizma, u mesto gde se artikuliše političko mišljenje. Međutim Hake ne pretvara umetnički gest u politički gest, kako bi se moglo na prvi pogled zaključiti – da na mesto umetnosti sada stupa politika. Naprotiv, ovde se pre svega radi o pitanju umetničke forme u kojoj takva pretpostavka može biti artikulisana. Kada govorimo ovde o formi, ne mislim na nešto što nastaje na osnovu unapred zadatog cilja – politizacije umetnosti – već na nešto što svojim materijalnim postajanjem artikuliše i realizuje vlastitu političnost. Umetnost je mesto na kome se određene forme pojavljuju, razumeju, afirmišu. Mesto gde forme mogu postati nove i specifične, pa čak i takve da se u njima određeno političko mišljenje može artikulirati i realizovati. Radi se dakle o **materijalnom potencijalu forme**, a ne o formalizaciji ili **realizaciji ideje**.

Na primer, Hakeove glasačke kutije izgledaju kao minimalističke skulpture, one promišljaju ideološku specifičnost takve forme u umetnosti koja je tada bila posebno aktuelna; one se ne odnose na pitanje predstave (ako hoćete – simulacije) glasačkih kutija – one jesu glasačke kutije ali njihova forma jeste forma minimalističke skulpture. Dakle, to je veoma važna operacija, karakteristična za drugačiji odnos umetničkog i političnog, za umetnost koja prevazilazi pitanje reprezentacije (ikoničke ili simboličke).

Danas ovakva forma kritičke umetnosti više nije neuobičajena, imate na pretek upravo ovakvih radova, koji na sličan način ponavljaju istu vrstu gesta: umetnička galerija više ne treba da bude mesto gde se prikazuju umetnička dela, ona treba da postane mesto produkcije dijaloga, ona treba, dakle, da bude mesto gde se političke ideje generišu i artikulišu. Ali sve to se događa u formi koja je postala normalizovana, pa sama ta forma zapravo sprečava da se takvo obećanje dogodi.

Evo jednog primera: Berlinsko bijenale, 2012. godine. Od sredine devedesetih dolazi do umnožavanja velikih bijenalnih izložbi i one postaju glavna mesta za lansiranje umetničkih trendova. Tako je ovo izdanje Berlinskog bijenala bilo zamišljeno i najavljeno kao političkije od svih pređašnjih – bijenale koje se na neki način više ne bavi umetničkim delima, nego se bavi političkim pozicijama, okuplja oko sebe političke aktiviste, različite društvene organizacije i tako dalje. Tu se dakle jedna umetnička platforma koristi kao politička platforma gde se promišljaju alternative sadašnjem društvenom poretku. To je bilo vreme i protesta Occupy. Jedan od eksponata na toj izložbi (Sl. 4) bilo je to da su u jednom od najvećih galerijskih prostora bukvalno useljeni ljudi koji su organizovali i učestvovali u Occupy protestima. I sada ste tu dobili razne debate, bila je dokumentacija sa Occupy protesta, čitav vizuelni materijal koji se tiče formi društvenog aktivizma. Sve je dakle osmišljeno da bude mesto gde će se posediti, diskutovati.

200



Slika 4: Postavka sa 7. Bijenala u Berlinu, 2012.

E sad, namera je svakako zanimljiva, ali se ispostavljaju sledeći problemi. Kada ga smestite izvan svog konteksta, u neki galerijski prostor i u umetnički sistem, samim tim to postaje eksponat. Publika počinje da se prema tome ponaša na drugačiji način. I umesto da uđe u to i na neki način učestvuje u tome, publika zapravo boravi na obodima ovakve instalacije, dolazi i gleda u to kao u kakav zoološki vrt. To znamo: kad odemo na neku izložbu, postajemo voajeri. Pa tako i u ovom slučaju, kada ljudi dođu, vide to kao neku postavku, i to je sve. I dalje se ne može tek tako preći ta granica. Odnosno, svaka stvar iz života, kada se postavi u galeriju ili muzejski prostor, postaje kontekstualizovana institucijom umetnosti. Iako je ovde cilj da umetnički kontekst postane prostor političkog aktivizma i dalje je formalizacija tog prostora ono što je specifično za umetnički kontekst i to se ni u ovakvim slučajevima ne može izbeći

Postoje, dakle, dva naizgled suprotstavljena oblika instrumentalizacije umetnosti: onaj po kome je umetnost kao i svaka druga roba predmet tržišnih odnosa ponude i potražnje; ali i onaj koji ima svoje poreklo u ideji da umetnost mora nužno imati određenu progresivnu političku ulogu i delovati u skladu s unapred zacrtanom, zamišljenom političkom koncepcijom. Takvi odnosi najčešće zamagljuju pitanje šta političnost umetnosti zapravo jeste, jer političnost umetnosti se nalazi u autonomnoj situiranosti u kojoj se može produkovati nešto neizvesno, a ne nešto izvesno. Dakle mesto same produkcije mišljenja, političkog mišljenja, mesto gde političko može nastati, a ne mesto gde će neki politički iskaz, koliko god progresivan on bio, steći svoju umetničku formu. Ja mogu da delim politički stav kustosa ovoga bijenala, ali s druge strane imam nelagodu prema ovakvoj formi, jer smatram da ta forma promašuje. Ako umetnost prestane da proizvodi nesporazume, ako postane unapred određena značajem, plemenitošću, progresivnošću svoje pozicije, ona gubi upravo svoje političke potencijale. Njeni politički potencijali se nalaze u toj proizvodnji neprikladnog.

201



Slika 5: Raša Todosijević, *Odluka kao umetnost*, performans, 1973.

Ovo je fotografija (Sl. 5) snimljena tokom jednog performansa umetnika Raše Todosijevića u beogradskom SKC-u početkom sedamdesetih. On je tu na sto postavio jedan akvarijum sa šaranom koji je plivao u njemu. Tokom performansa šarana je izvadio iz akvarijuma, stavio ga na sto, i dok taj šaran lipsava izvan vode, Todosijević pokušava da ispije svu vodu iz akvarijuma. I onda on pije tu vodu, ne može više, pa povraća, pa onda pije, pa se ispovraća, i tako dalje – dok nije svu vodu popio i dok šaran nije uginuo. I reći ćete – pa to je nešto potpuno besmisleno, nešto toliko neprirodno, dvostruko sumanuto. Tu vodu neophodnu za život šarana umetnik ispija da bi sam sebi naškodio. Znači umetnost je jedan neprirodni, kontra-prirodni akt. Ovaj rad je negacija humanističkog fantazma o umetničkom gestu – njegova političnost leži upravo u demistifikaciji humanizma kao ideologije poznog modernizma, lažne harmonije odnosa prirode i umetnosti. Todosijević pokušava da kaže: da bi umetnost bila autonomna i politična, ona na neki način mora da čini tu vrstu gesta razlike koji će se opirati idealima humanističke ideologije.

Hajde da se vratimo unazad 150 godina. Ovo je slika Eduarda Manea (Sl. 6).



203

Slika 6: Édouard Manet, *Streljanje cara Maksimilijana*, 1867.

Na slici vidimo streljanje meksičkog cara Maksimilijana 1867. godine. Car Maksimilijan je bio marioneta evropskih sila, bio je iz porodice Habzburga i njega su velike evropske sile postavile za vladara Meksika. Meksički republikanci su na zgražavanje “civilizovane Evrope” likvidirali Maksimilijana i još dvojicu njemu bliskih ljudi, što gledamo i na ovoj slici. Mane, jedan od prvih modernih slikara, “slikar modernog života” o kom su pisali Bodler i Zola, na slici se pozabavio jednim događajem o kom je tada brujala čitava Evropa, i naravno Francuska posebno, imajući na umu da su se Francuske trupe povukle iz Meksika malo ranije i time na neki način ostavile Maksimilijana na cedilu. I ovlašno poznavanje istorije umetnosti pomoći će nam da prepoznamo sličnost između ove slike i jedne još poznatije, nastale 50 godina ranije – slike Franciska Goje “3. maj 1808”, na kojoj su prikazane Napoleonove trupe kako streljaju goloruke Špance prilikom osvajanja Madrida.

Mane, iako slikar svakodnevnog života, veoma je mnogo vremena provodio u muzeju Luvr. Tamo je kopirao dela starih majstora, i mnoge njegove slike pozivaju se na kompozicije starih slika: on stavlja savremene teme u prepoznatljive konfiguracije dela iz istorije umetnosti. Tako je, na primer, njegova “Olimpija” verzija Ticianove “Urbinske Venere”, a “Doručak na travi” Đorđoneovog “Koncerta”.

204 U slučaju Maneovog prikazivanja streljanja Maksimilijana, asocijacija na Gojinu sliku je ujedno i njen izraziti kontrapunkt – dok Gojina slika slavi i romantizuje herojstvo španskih civila, na Maneovoj slici od nečeg sličnog nema ni traga. Ali i kada ne znamo ovu paralelu iz istorije umetnosti, ako samo pažljivije pogledamo sliku, uočićemo da s njom kao da nešto nije u redu. Pre svega gestovi figura su vrlo nedostojni njenog dramatičnog sižea. Streljani kao da su i sami blazirano iznenađeni događajem, nema nikakve heroike, nikakvog patosa stradanja. Streljački vod, za razliku od ubilačke mašine Napoleonove vojske na Gojinoj slici, deluje prilično nonšalantno. Ali pre svega, utisak da je nešto pogrešno na Maneovoj slici nastaje zato što primećujemo da nešto nije u redu s onom konstruktivnom formom na kojoj je zapadno slikarstvo počivalo od 15. veka nadalje – na slici nešto nije u redu s perspektivom. Kako je svojevremeno zaključio čuveni istoričar umetnosti Ervin Panovski, perspektiva je “simbolična forma”, ona nije neki neutralni prostor slike, već nosi samo simboličko značenje određenog tipa vizuelnog predstavljanja koje povezujemo sa zapadnom umetnošću od renesanse do romantizma. E sad ovde, vidite, sa tom perspektivom nešto nije u redu. I onda kao da nešto sa samom slikom nije u redu, u njenoj osnovnoj formi, a ne samo u identifikovanim detaljima koji deromantizuju prizor.

Mane je dakle hteo da uradi nešto neprikladno sa samom formom slike i on to ne krije. I to bez obzira na ono što je savremeni posmatrač ove slike tada morao da uoči, a što mi danas možda ne možemo da primetimo. A to je da vojnici koji streljaju Maksimilijana nisu meksički republikanci. Mane je vojnike obukao u uniforme francuske vojske – pa ispada tako da ovde Francuzi streljaju Maksimilijana, što istorijski nije tačno. Ali ovom namernom greškom Mane kao da hoće da kaže: mi, Francuzi, mi smo ubili Maksimilijana, tako što smo ga poslali u Meksiko sa našim sumanutim kolonijalnim ambicijama, a onda smo se povukli. Mi smo zapravo odgovorni za Maksimilijanovu smrt.

Dakle tu nema činjenične istine, ali ima političke istine. Političnost ove slike se pre svega ogleda u tome što ono što nas povezuje sa slikom nije neka njena unutrašnja harmonija ili koherentnost. Kao što se vidi iz Maneovog, ali i Todosijevićevog, primera – ovakva negacija harmoničnih i koherentnih odnosa

nije i afirmacija neke ideje koja bi bila unapred prepoznata kao vrednost, odnosno kao kontra-vrednost onoj umetnosti koju Mane ili Todosijević, svako u svoje vreme, podrivaju. Otuda umetnik ne može biti pravednički zastupnik potlačenih ili obespravljenih, odnosno nekakav društveni akter koji, budući osetljiv na ideološke konstante u umetnosti (akademizam, humanizam), sada stoji kao vesnik nekih drugačijih društvenih odnosa.

Hoću da kažem da umetnost nema nikakve veze s afirmacijom, već upravo sa negacijom. To je jedina konstanta koju znamo iz istorije umetnosti, da umetnost uvek predstavlja negaciju forme neke prethodne umetnosti, ali ne tako što je u potpunosti odbacuje ili anulira, već tako što prepoznaje i reformatizuje njene topose, topose norme – i te topose normalizacije manifestno denuncira. I upravo se u tome nalazi klasni karakter umetnosti i njena paradoksalna uloga u klasnoj borbi. Ona se ne legitimiše kroz svoj humanistički progresivizam – i tako supsumira kao forma društvenog aktivizma – već tako što obavlja neku vrstu zabune unutar očekivanog, nešto što se opire litigacijama i ustanovljenim procedurama. Umetnost zato ne može da bude društvena kritika koja afirmiše ideje – koliko god te ideje bile progresivne ili revolucionarne – već ona uvek ostaje forma neposredne materijalne prakse, prakse artikulisane kao događaj s one strane proračuna i predviđanja, što bi rekao Alen Badiju.

205

To zna i kralj Leopold. On ne skreće pažnju Viktoriji na umetnike kao na neke revolucionare koji se konfrontiraju poretku. On ih, naprotiv, vidi kao opasne zbog njihove društvene pokretljivosti, zbog njihove sposobnosti neposedovanja artikulisane klasne svesti koja održava status kvo. Jer nije ni kapitalisti danas problem to što postoji neka radnička klasa koja je nezadovoljna, on uostalom u potpunosti zavisi od te klase proizvođača jer on i vidi klasnu podelu kao prirodnu i koherentnu i kao nešto što se ne sme destabilizovati. U tom smislu njemu ne može ni da smeta afirmacija radničke klase ili radničkog identiteta sve dok je taj identitet unapred definisan, pa makar i kao identitet bunta, nezadovoljstva. Iz pozicije kapitaliste sasvim je normalno ako je radnik nezadovoljan jer je upravo on sam i najviše svestan načina na koji ga eksploatiše. Iz pozicije moći nepodnošljiv je onaj koji nema svoj unapred definisan identitet unutar podele rada. Umetnik je taj koji uznemirava podelu rada time što nije jasno kojoj klasi pripada. Upravo ta nemogućnost ili pak ekscenost uključivanja umetnika u uspostavljenju podelu rada jeste ono što čini političnost umetnosti, a ne njena aplikacija u prostoru afirmativnih političkih vrednosti. To je pretpostavka od koje bi trebalo da polazimo prilikom dalje refleksije nekih radova savremene umetnosti, radova Ahmeta Oguta, Milice Tomić, grupe Inventory, Mateha Gavule i Milena Titela.