
ПОЛИТИКЕ ВИДЉИВОСТИ: УМЕТНОСТ У ЈАВНОМ ПРОСТОРУ

УДК 316.7+7.01

Оригинални научни рад

Јован Чекић

Факултет за медије и комуникације,
Универзитет Сингидунум

Маја Станковић

Факултет за медије и комуникације,
Универзитет Сингидунум

Сажетак

Ако се пође од Бењаминове тезе да су документи културе истовремено и документи варварства, чини се да то најдиректније показују управо споменици у јавном простору. Јавни простор представља конститутивни моменат политике видљивости иза којег стоји држава. Следећи бењаминовску линију, ова теза се може даље проблематизовати, пре свега, постављањем питања како документи варварства постају документи културе и које су то стратегије маскирања насиља инхерентне оваквом обрту што је полазиште овог текста. Полазећи од схватања W. J. T. Мичела да је насиље “укодирано” у концепт и праксе уметности у јавном простору теза овог текста је да је то насиље заправо системско, “нормализација” објективног насиља у процесу конституисања традиције, односно једне политике видљивости унутар доминантне реалности неке историјске формације. У прилог овој тези, у тексту су анализирани радови Бенксија, Мауриција Кателана и Ханса Хакеа у јавном простору који се баве мапирањем трагова системског насиља.

Кључне речи: савремена уметност, јавни простор, системско насиље, стари фашизам, нови фажизам, уживљавање, ретериторијализација, анксиозни објект, Бенкси, Маурицио Кателан, Ханс Хаке

Јавни простор је традиционално повезан са споменичким скулптурама. Оне имају меморијални карактер, што је наглашено њиховим постављањем на одређеном месту које је у симболичкој релацији са прослављањем одређеног догађаја или личности. Функција постамента је у том контексту не пратећа, већ кључна, јер представља спону између физичког и симболичког, односно, места и онога што оно представља, а то је у функцији одређене политике видљивости и репрезентације самог друштва у официјалним оквирима државе. То је, истовремено, полазиште за Бењаминову тезу о документима културе као документима варварства. Бењамин реферира на културне артефакте у најширем смислу, мада би се могло рећи да то најдиректије показују управо споменици у јавном простору.

У модерној уметности излагање у јавни простор повезано је са, пре свега, критиком институција: излагачких - идејом да уметност може бити изложена само у одређеном, омеђеном и затвореном простору (као што су то галерија и музеј) - и критиком уметничког тржишта које уметничко дело изједначава са робом. Дестабилизовање ексклузивности затворених простора одвијало се у различитим фазама које су доводиле у питање одређене конвенције повезане са начином њиховог функционисања, а могу се пратити од авангарде. На авангардном искуству уводе се различите стратегије које, ретроактивно гледано, представљају прелазне модела између затвореног/уметничког и отвореног/јавног простора. На пример, увођење неуметничких предмета у галерије, предмета који реферирају на оно споља, вануметничко, свакодневно; затим, додавање неизлагачких функција галеријском простору, такође с циљем децентраирања затвореног простора и његово отварање ка споља, па тако галерија добија функцију спаваће собе (Олденбург), радне собе (Самарас) или болничке собе (Кинхолц); најзад, излазак из специфичног уметничког простора у неинституционални простор као што су складишта, магацини, продавнице, приватне куће и улица - јавни простор. Најрадикалнији одмак од затвореног, просторно дефинисаног излагачког простора представља излазак не само у вангалеријски простор, већ у изванградски, ненасељен простор, што је једна од стратегија ленд арта.

Један од кључних догађаја који представља рез између традиционалног и модерног схватања уметности директно је у вези са простором, тачније, разликом између јавног и затвореног простора, а то је оснивање првог музеја. Показало се да кључну

улогу у промени симболичких, идеолошких и друштвених конотација владарских споменика има њихово измештање из јавног простора. Реч је о догађају у постреволуционарној Француској, када су сви споменици и предмети повезани са краљем и краљевском породицом - тачније они који још увек нису били уништени - премештени у Лувр на предлог једног од посланика у скупштини.¹⁾ Самим чином измештања у затворени простор њихова симболичка улога - прослављање краља и монархије - избрисана је и сведена на уметничку, естетску. Сам догађај потврђује да је постављање у јавном простору конститутивни моменат политике видљивости иза којег стоји држава (или како би Бењамин рекао: победник) што се задржано до данас, јер је за свако постављање уметничких дела у јавном простору неопходна дозвола “надлежних” органа.

У савременој уметности управо то је полазиште за рад у јавном простору: реферирање на оно што у датим околностима, одређеном контексту може – или не може – бити видљиво. Свако деловање у јавном простору, а то не мора нужно да буде постављање одређеног објекта, већ и интервенција или перформанс, а које није уз дозволу (државе, односно органа у њеној надлежности) истовремено је политичко односно субверзивно - чин деструкције у односу на оно што је официјелно - у симболичком, а понекад и у дословном смислу. Иако је излагачки простор одавно изгубио ексклузивност у презентовању уметности, тако да, на почетку 21. века уметност може да буде готово свуда – на улици, згради, у природи, *hoteraгеu* или у виртуелној реалности - излагање у галерији/музеју и даље има ауру заштићености, издвојености као “простор уметности” који не мора нужно да тангира оно споља. Насупрот томе, рад у јавном простору, не само да успоставља различите везе са “оним споља”, већ директно оцртава простор дефинисан актуелним политикама видљивости.

Радови који се данас подводе под одређења као што је “уметност у јавном простору” несумњиво би за Бењамина били тек неки од докумената културе који, без обзира ком медију или времену припадају, на емфатички начин осветљавају неки повесни догађај. Попут јавне слике мишљења или, бењаминовски речено, дијалектичке слике, у тим радовима догађај се криста-

1) “Оног тренутка када се нађу у музеју, краљевски споменици ће изгубити своју свету моћ, престаће да буду симболи који указују на нешто изван себе самих и биће сведени на пуку уметност.” Л. Шинер, *Откривање уметности*, Адреса, Нови Сад 2007, 213.

лизује у једној констелацији која повезује хетерогене фрагменте или честице догађаја. Самим тим што је доступан јавном погледу, документ културе је истовремено и конститутивни моменат једне политике видљивости која учествује у конституисању доминантне реалности. За историјског материјалисту, свако размишљање о ономе што се назива културним добрима није могуће без “ужасавања”. Разлог због чега је за такав поглед конститутиван моменат “ужаса”, лежи у томе што тај поглед укључује њихово порекло као плена. Управо због тога је за свако промишљање уметности у јавном простору незаобилазна она Бењаминова опаска из седме *Историјско-филозофске тезе*: “...нема документа културе који истовремено не би био и документ варварства”²⁾. Исто тако не треба превидети да ни сам процес традиције, у коме су та добра прелазила са једног на друго, није ослобођен тих момената варварског. Није ли онда, следећи ову бењаминовску линију, неопходно другачије поставити питање: како документ варварства постаје документ културе, тачније, које су то стратегије маскирања насиља инхерентне оваквом обрту?

На тај начин постаје јасна Мичелова (W. J. T. Mitchell) констатација по којој је насиље у неком смислу «укодирано»³⁾ у самом концепту и пракси уметности у јавном простору, док је специфична улога коју има, политички или етички статус и форма у којој се манифестује повезана са одређеним историјским околностима. То укодирано насиље Славој Жижек назива системским и симболичким, односно објективним насиљем и сматра да га је много теже детектовати од субјективног. По његовом суду, субјективно и објективно насиље није могуће посматрати са исте позиције, јер се субјективно насиље доживљава као нарушавање “нормалног”, мирног стања ствари, док је објективно насиље инхерентно “нормалном” поретку ствари. Објективно насиље је невидљиво јер подржава, “нормализује” такво стање ствари: оно је нешто попут “тамне материје” у физици, друга страна сувише видљивог субјективног насиља. Тако је бењаминовски ужас који историјски материјалиста препознаје у документима културе као моменат варварског, заправо “нормализација” објективног насиља у процесу конституисања традиције, односно једне политике видљивости унутар доминантне реалности неке историјске формације.

2) В. Бењамин, *Есеји*, Нолит, Београд 1974, 82.

3) W. J. T. Mitchell, *Art and the Public Sphere*, University of Chicago Press, Chicago and London 1992, 37.

Документ културе, захваљујући различитим политикама видљивости, пре свега маскирању, нормализује системско и симболичко насиље, како у прошлим историјским формацијама тако и у савременим. Функционисање таквог маскирања Бењамин прецизно оцртава у седмој филозофско-историјској тези наводећи *Fustel de Coulanges* препоруке историчару. Да би доживео неку епоху историчар би, наиме, требало да заборави или остави по страни све што зна о даљем току историје и препусти се једном поступку “уживљавања”. Сам појам *Einführung* има дугу историју у естетици и психологији уметности, међутим, оно што Бењамин у овом случају има у виду је могућност да се овакви појмови користе за потребе прераде чињеничног материјала у фашистичком смислу. Он шансу фашизма види у томе да га противници дочекују, па дакле и прихватају и толеришу, у име напретка као историјске норме. Проблем је, међутим, у томе што се често догађа да овај напредак само маскира назадовање друштва.

Где Бењамин види естетско-политички проблем у оваквој стратегији *Einführung*? Пре свега у његовом прећутном захтеву за фокусирањем на једно, затечено стање ствари, на актуелни догађај, згоду, који елиминише сваку могућност да се сагледа констелација у којој се кристализира неки повесни догађај. Могло би се рећи да је у основи оваквог приступа прихватање ретериторијализације у којој се хоризонт догађаја изједначава са границом неке сцене, што је први корак сваког симболичког насиља, односно предуслов за свако даље симболичко насиље. Ретериторијализација тако ограничава видљивост на селективна повезивања фрагмената односно честица догађаја који иду у прилог постојећој констелацији моћи.

За Бењамина је одговор на питање у кога се то, у ствари, уживљава историчар који припада школи историзма, недвосмислен: у победника. Тако се емфатички оцртава историјска линија победника која за собом, као што је то обичај, вуче и плен кога су пуни западњачки музеји и многи јавни простори. Због чега Бењамин сматра да “историјски материјалиста” мора остати на позицији дистанцираног посматрача? Пре свега зато, јер је уживљавању инхерентна једна логика искључења која настоји “прекинути” све везе неког културног артефакта како са властитом епохом, тако и са било којом каснијом или претходном историјском формацијом. По Бењаминовом суду, заборавља се да сва културна добра настају, не само на муци генија који су их створили, већ и безименом тлачењу њихових савременика. Маргина-

лизација или чак заборав “безименог тлачења” је конститутивни моменат “нормализације” системског и симболичког насиља које је неодвојиво од кретања капитала.

Са уживљавањем се успоставља асиметрија када документ културе сведочи о некој генијалности или културној и расној доминацији, али истовремено маргинализује или чак у потпуности суспендује моменат варварства. Интензитет уживљавања се мери степеном суспензије системског и симболичког насиља, како према онима споља тако и према оним потлаченим унутра. Тај моменат варварства временом нормализује објективно насиље које отимачину (плена) представља као бригу о култури, а властиту интерпретацију као једино валидно разумевање. Тако је логика искључења истовремено и постављање границе у повезивању различитих честица догађаја, која за ефекат има успостављање и стабилизовање неког стања ствари или сцене. На изванредан начин, “нормализација” је непрекидни рат за постављањем границе, односно прихватање неког затеченог стања ствари као “нормалног” исхода једног историјског следа догађаја.

Логика искључења није ништа мање укодирана и у савремене документе културе који на различите начине конституишу јавни простор. Због тога свако уживљавање у победника иде на руку тренутној констелацији моћи или како би то Бењамин рекао - властодршцима. Моћ се у овом случају маскира у зависности од степена искључења или пресецања оних веза које неки уметнички артефакт као документ културе има, како са актуелиним тако и са виртуелним варварским честицама-знацима-догађаја. Уживљавање је само друго име за промену рада машина видљивости, које за ефекат има суспензију кластера оних варварских честица-знакова-догађаја које су попут друге стране истог новчића, уписане у сваком документу како прошле, тако и савремене културе. Логика искључења тако је конститутивни моменат у процесу “нормализације” системског и симболичког насиља и у савременој продукцији артефаката који унутар капиталистичке машине функционишу као документи културе.

Могло би се рећи да код овог Бењаминовог приступа постоје две линије успостављања уметности у јавном простору. Прва линија неодвојива је од различитих стратегија репрезентације моћи, од тога да маскира и тако чини невидљивим најчешће неко објективно насиље и варваризам представљајући поједине артефакте уметности у јавном простору као документе цивилизацијских достигнућа. Таква репрезентација претпоставља *Einfühlung*,

са његовом логиком искључења, као политички несвесно које је иманентно свим, па и савременим интервенцијама у јавном простору. У том случају *Einfühlung* је за Беџамина својеврсна симболичка ретериторијализација, затварање која се успоставља захваљујући исецању оних линија које је могуће повући изван поља датог стања ствари што као ефекат има заборав “безимених тлачења”. Оваква промена политике видљивости је услов за могућност будућих најфантастичнијих ретериторијализација, у којима се стање духа и стање ствари преклапају. У том случају естетизација политике је у функцији успостављања различитих микрофашизама.

Друга линија, насупротив првој, доводи у питање *Einfühlung* заједно са његовом логиком искључивања као предуслова за промену рада машина видљивости и успостављања фантастичних ретериторијализација различитих интензитета. Не-уживљавање предпоставља најразличитије уметничке стратегије де-маскирања маргинализације и заборава оних склопова варварских фрагмената који припадају некој епохи, не скривајући насиље или игре моћи које су јој инхерентне. Код таквог приступа уметнички артефакти ре-конструирају констелације тако што настоје да мапирају честице-знаке-догађаја и тако учине видљивим моменте системског или симболичког насиља. Не-уживљавање претпоставља једну уметност-мапирање која непрекидно умножава различите линије повезивања хетерогених ентитета, који гравитирају око неког документа културе. На тај начин, уметници картографишу честице-знаке-догађаја изван било ког актуелног стања ствари, које је тек ефекат уживљавања у победника, настојећи да мапирају саме догађаје. Уметност-мапирање суспендује логику искључења тако што полазећи од неког стања ствари, не остаје унутар његових граница, већ повезује хетерогене честице догађаја и успоставља другачију политику видљивости. Свака епоха у оном фукоовском кључу чини све видљивим и изрецивим. Захваљујући различитим техникама моћи, нешто од тога бива маргинализовано до невидљивог или чак заборављено. Свака политика видљивости је различити склоп машина видљивости и режима исказивости који је неодвојив од техника моћи, али и од стратегија опирања и измицања које се супротављају оваквим политикама.

Ова друга линија је прилично дисперзивна у свом преиспитивању неког повесног догађаја. На једној страни би се могло рећи да минимална уметност, ленд арт или различите инсталације настоје да преиспитају догађај губитка вере у свет који је

настао након ужаса два светска рата. Унутар ове линије, међутим, развија се и приступ који тежиште ставља на не-уживљавање тако што посредно или непосредно указује на логику искључења и износи на видело варварске моменте системског и симболичког насиља позног капитализма. Критички потенцијал овакав приступ се развија у радовима многих уметника од Ханса Хакеа (Hans Haacke), преко Мауриција Кателана (Maurizio Cattelan) све до Бенксија (Banksy). Радови ових уметника често емфатички ре-активирају оне линије које су логиком искључења суспендоване како би указали на постојање различитих фантастичних ретери-торијализација.

Како разумети неку фантастичну ретериторијализацију? Шта је конститутивно за тај моменат фантастичног унутар овакве ретериторијализације? За Делеза и Гатарија фашизам је најфантастичнија економска и политичка ретериторијализација унутар капитализма, а могућност његовог поновног појављивања унутар савремене капиталистичке формације оцртава обресе новог фашизма. Позивајући се на Вилхелма Рајха, они констатују како масе нису невино преварене. Напротив, под одређеним условима, оне су желеле фашизам и та перверзна жеља маса конститутивни је моменат оваквих затварања. Исто тако, фашизам је неодвојив од чворишта која се множе у различитим тачкама, која су у непрекидној интеракцији „прије него што ће одјекнути сва заједно у националсоцијалистичкој држави“⁴⁾. Могући су најразличитији фашизми: рурални фашизам, фашизам града, четврти, фашизам младих, фашизам пара, породице, школе или канцеларије... Сваком од тих фашизама одговара нека црна микрорупа која је самостална и комуницира с другим пре него што почне резонирати у великој средишњој црној рупи. Сви ови микрофашизми могу се кристалисати у макрофашизам, али исто тако могу плутати сами, често занемарени или неопажени, унутар друштвеног поља.

Оно што фашистичку ретериторијализацију чини најфантастичнијом јесте таква промена у раду капиталистичке машине која тежи да се стање духа и стање ствари у потпуности преклопе у неку доминантну реалност. Отуда дегенерисана уметност и еугеника, које у сваком од тих регистара треба да укажу на оно девијантно, аномалије, на све ненормално што треба одстранити. Управо се са идеалним преклапањем та два стања успоставља доминантна реалност као апсолутно чиста изнутра и

4) G. Deleuze i F. Guattari, *Tisuće platoa*, Sandorf & Mizantrop, Zagreb 2013, 238.

затворена према споља, према свему што достигнути степен чистоте може на било који начин довести у питање. У том смислу, фашизам успоставља референтни оквир оног најфантастичнијег, према којем се одређује степен затварања свих других, мање или више фантастичних ретериторијализација унутар капиталистичке машине. Културна еугеника која функционише као контрола дистрибуције блокова чулних утисака претпоставља два корака која се надопуњују. На једној страни, чишћење од дегенерисане уметности: у исказивом преко спаљивања књига, а у машинама видљивог преко избацавања авангардних и модернистичких дела из музеја, до забране рада појединим уметницима. На другој, преко сакупљања уметничких дела која припадају тако очишћеној култури на свим освојеним територијама.

Свака фантастична ретериторијализација именује се или преименује у зависности од свог интензитета у односу на ту најфантастичнију – фашистичку. Свака у неком повесном тренутку, у неком сплету околности може да имплодира у црну рупу, с јасно оцртаним хоризонтом догађаја – границом. Што је ретериторијализација мањег интензитета, њене границе су нејасније и замућеније, као и могућност њеног одређења. Најзад, овакве ретериторијализације варирају у интензитету у зависности од околности, нестају и поново се враћају, некада снажније, а некад слабије. Чини се да је капитализму иманентно то непрекидно осцилирање интензитета, тако да је код ових фантастичних ретериторијализација основно питање: колико фашизама?

По Делезовом суду стварни проблем са којим се данас суочавамо је настајање новог фашизма⁵⁾ у односу на који фашизам старог стила изгледа старомодан, скоро фолклорни. Тај нови фашизам који нам се спрема није политика и економија рата, већ је то глобални споразум о сигурности, о одржавању “мира”, који је исто тако стравичан као и рат. Сви наши мали страхови ће бити организовано усаглашени, све наше ситне анксиозности биће хармонизоване да начине од нас микрофашисту: бићемо позвани да угушимо сваку малу ствар, свако сумњиво лице, сваки дисонантан глас, у нашим улицама, у нашем комшилуку, у нашим локалним позориштима. Овај “нови фашизам је много више пригушен, прерушен (маскиран)”⁶⁾ у односу на фашизам старог сти-

5) B. Evans and J. Reid, *Deleuze & Fascism: Security: War: Aesthetics*, Routledge 2015, 39.

6) G. Deleuze, *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975-1995*, Semiotext(e) / Foreign Agents) 2007, 137.

ла и утолико је те нове фантастичне ретериторијализације теже детектовати унутар топологије друштвеног поља.

Док Бењаминаова естетизација политике свој врхунац достиже у фашизму старог стила и рату као највишој тачки овог кретања, дотле нови фашизам пробија у различитим формама естетизације капитала, а своје тачке интензитета достиже у перманентном рату против тероризма. Рат против тероризма, као оно што се никада не завршава, само упућује на то да је интензитет естетизације капитала расут по читавом друштвеном пољу, да је нови микрофашизам инхерентан новом режиму рада капиталистичке машине. На једној страни, он је провоциран односом сила унутар неког ограниченог поља - нека локална паравојна формација или банда терорише становништво; на другој, спољашњим упадима као што је интервенција великих сила у неком региону. Тероризам постаје ствар интензитета, а не сукоба непомирљивих блокова. Због тога он избија у различитим регистрима и на различитим местима унутар умреженог света.

Савремена уметност са својим стратегијама не-уживљавања на различите начине детектује те фантастичне ретериторијализације, било да укључују естетизацију политике и фашизам старог стила (Хаке) или естетизацију капитала и нови фашизам (Кателан и Бенкси).

Ханс Хаке

Рад Ханса Хакеа *UND IHR HABT DOCH GESIEGT - And you were victorious after all* на Штајерским јесенима 1988., поводом прославе шездесетогодишњице *Anschlussa*, припајања Аустрије Трећем рајху од стране нациста, није тек пуко подсећање на тај тренутак. Нацисти су 25. јула 1938. организовали велику прославу у најпрометнијој улици у Грацу, на тргу са спомеником из 17. века *Mariensäule* (Стуб девице Марије) посвећеном победи над Турцима. За потребе прославе, нацисти су постојећи споменик маскирали енормним наци-обелиском, једном привременом конструкцијом од црвене тканине која је саграђена преко постојећег артефакта. На обелиску се налазила нацистичка инсигнија и натпис “UND IHR HABT DOCH GESIEGT”. Хакеов рад се састојао у реконструкцији овог обелиска на основу документарне фотографије из 1938. са једним минималним додатком, бројем “по-

беђених” у Штајерској: убијено је 300 Рома, 2.500 Јевреја, 8.000 политичких затвореника, 9.000 цивила, 27.900 војника и несталих 1.200. Управо се овим навођењем “побеђених” оцртава онај кластер варварских честица, “ужас” о којем говори Бењамин, када указујује како је “уживљавање” тек један од момената “нормализације” објективног насиља.

Недељу дана пре затварања изложбе, на ову реконструкцију бачена је запаљива бомба која је уништила највећи део тканине и озбиљно оштетила статуу. Повезивањем варварских честица догађаја Хакеова реконструкција је наново детектовала кластер тих честица које су још увек присутне у послератној историјској формацији, ма колико се фашизам чинио побеђеним. Ова реконструкција недвосмислено упућује на притајено присуство нових микрофашизама који у одређеним околностима могу наново преузети читаво друштвено поље. Радови који настају из стратегија неуживљавања су реконструкције оних веза које документи културе имају са моментима варварског које настоје да прикрију. Управо захваљујући тим реконструкцијама маскираних и маргинализованих веза са објективним насиљем они постају анксиозни објекти, јер чине видљивим “малу прљаву тајну”, онај “ужас” који се унутар неке културе или историјске формације жели заборавити.

Хакеов рад *Германија* на 45. Венецијанском бијеналу (1993), необична је реконструкција анксиозности која раскривава ону “прећутну присутност” фашистичке историјске формације у савремености. Ова интервенција је неодвојива од необичне историје немачког павиљона на венецијанском бијеналу који је оригинално пројектовао Данијел Донги (Daniele Donghi) 1909. Павиљон је био затворен за време Првог светског рата и наново је отворен 1922. када су у њему излагани радови уметника тадашње Немачке Републике. Немачка влада 1938. преузима павиљон од венецијанског градског већа (концила) и по Хитлеровом наређењу Ернест Хаигер реновира павиљон у стилу *new sachlichkeit* класицизма тридесетих година. Све до Хакеове интервенције - осим што је 1945. године изнад улазних врата скинут фашистички орао са свастиком - павиљон је остао нетакнут од реконструкције из 1938.

Хаке ће на месту где се налазио фашистички орао са свастиком поставити огроман (пластични) новчић од једне *deutschemark*, док ће се на самом улазу налазити црвени зид, конструкција која заклања поглед на унутрашњост павиљона. На том зиду се налазила Хитлерова фотографија од 14. јуна 1934. године за време

његове посете бијеналу. Посетилац је морао да обиђе ову конструкцију како би ушао у павиљон чији је под био смрскан, а остаци мермерних плоча и крхотина су остали недирнути док је на великом зиду било исписано GERMANIA. Мермерни под у павиљону био је разбијен, па је због акустике простора, кретање посматрача производило звук који је подсећао на аплауз масе. “Аплауз” је постајао све интензивнији са повећавањем броја посматрача подсећајући на ону Рајхову констатацију да су масе желеле фашизам. Хакеов рад, готово делезовски, показује да је политика много мање ствар веровања, а више ствар жеље, оних несвесних инвестирања жеље у друштвено поље. Због тога се сасвим “неутрални” и незаинтересовани посматрач, који “само шета” кроз изложбу трансформише у учесника, онога који партиципира, чак и ако не верује у читаву причу. Анксиозност настаје када се посматрач нађе у таквој ситуацији да више не може да задржи своје веровање у неутралну позицију и суочава се са својом властитом жељом.

L.O.V.E.

Уобичајене реакције на Кателанову скулптуру *L.O.V.E.* (2010) крећу се од тога да је у питању увредљив стејтмент уметника, до тога да је у питању одговор на бика који се налази испред Волстрит, дакле; “Why Not? Wall Street Has a Bull”. Скулптура бика позната као *Charging Bull*, *Wall Street Bull* или *Bowling Green Bull*, рад је герила арт уметника Артура Ди Модика (Artura Di Modica). Овај рад се најчешће интерпретира као величање моћи капитала да преброди сваку кризу, па се и његово постављање повезује са “црним понедељком” 19. октобра 1987., када је дошло до глобалног пада тржишта деоница. Насупрот оваквом приступу, Кателанова огромна мермерна скулптура на тргу Афари, на месту где се налази средиште миланске берзе, реакција је на финансијску кризу из 2008. Скулптура рађена у маниру старих ренесансних мајстора, састоји се само од уздигнутог средњег прста који је окренут према згради. Остали прсти, међутим, нису савијени, већ одсечени, што указује на то да уколико би статуа имала све прсте онда би се добио фашистички поздрав. Сам назив рада *L.O.V.E.* - скраћеница од «Либерта, Одио, Вендета, Етернита», односно «Liberta, Odio, Vendeta, Eternita» - упућује на

готово циничну “љубав” која се може очекивати са новим духом капитализма. Али, слично Хакеовој *Германији* и *L.O.V.E.* отвара питање партиципације и инвестирања у друштвену машину капиталистичког реализма.

Читав се Кателанов рад креће око те немогућности уживљавања у неку ситуацију или стање ствари. Код њега се та немогућност структурира као неки анксиозни склоп комичног и језивог (*unheimlich*) из којег настаје нелагодност и узнемиреност. Комично готово тренутно пробије, када посматрач схвати да је средњи прст окренут према средишту миланске берзе, али и нешто језиво када се схвати да прсти нису савијени већ одсечени или поломљени. Анксиозност је ефекат неке врсте “кратког споја”, који настаје у пресеку две линије хумора и језе чији ефекат је немогућност затварања у неко одређено стање ствари. Напротив, посматрач је измештен из јасног разумевања стања ствари у неку нејасну ситуацију, нелагоду, јер више не постоје јасне координате и след догађаја. Најпре се средњи прст види као знак протеста, као потез који би могао да значи да се неко ипак извукао из неке опасне ситуације, неки зез, оно што се показује када се слабији провуче или измакне притиску јачег. Али се врло брзо схвата да је то оно што остаје од фашистичког поздрава када су прсти одсечени, да је тај поздрав ипак претходио показивању средњег прста. Нелагодност је тада продукт препознавања ухваћености субјекта у ону најфантастичнију политичку и економску ретериторијализацију капитализма, у неки микрофашизам за који је веровао да га се не тиче. За Кателана једини начин да се одупре најфантастичнијим ретериторијализацијама, које су у капитализму завршавале фашистичким поздравом јесте да му се покаже средњи прст, али тада остаје отворено питање, оно које открива језу: како су поломљени остали прсти да би дошло до показивања средњег прста?

Бенкси

Једна серија Бенксијевих радова оцртава линију постајања-пацовима, као оно што упркос свим токсичним творевинама капитала још увек опстаје у урбаним просторима мегалополиса. Његове интервенције показују да оно ”*Noting lasts forever*» непрекидно, попут дима, лебди изнад читавог устројства капиталистичког система, као потенцијал који се у сваком тренутку може

актуелизовати. То, донекле, подсећа на оне документарне емисије о свету без људи, где највеће шансе за опстанак имају управо животиње попут пацова. Својим пацовима Бенкси маркира урбане тачке, једну топологију поништавања и маргинализовања људскости. Његови пацови су понекад готово неприметни на појединим местима или пак грандиозни на неким фасадама. То постајање-пацовом грађанина ефекат је капиталистичке машине у којој свако, без обзира на занимање, живи један пацовски живот јер је гурнут у свет пуког опстанка и размножавања. Из угла система, он је заморче над којим се непрекидно врше најразличитији опити, од културних и економских до генетских и информацијских. Човек-пацов је непрекидни објект једног погледа моћи, чак и онда када поверује да је сигуран или слободан. Бенксијеви пацови реферирају на данашњу популацију: једна аморфна биомаса коју систем непрекидно претвара у хорде пацова као огледне животиње, над којима је могуће вршити најразличитије опите социјалног или генетског инжињеринга. На другој страни, пацов је интелигентна, жилава, ризомска животиња која непрекидно измиче том погледу, појављује се на неочекиваним местима, преживљава у готово немогућим условима и непрекидно изналази путеве да побегне.

Чини се да за Бенксија читав систем функционише на оном обрасцу догађаја које је Хана Арент назвала «баналношћу зла». Сliku *The Banality of the Banality of Evil*, Бенкси је 2013., за време свог «боравка» у Њујорку, донирао организацији *Housing Works Charity*; продата је за 615.000\$ на добротворној аукцији и сада се налази у приватној колекцији. Слика је, наравно, сасвим банална: на једноставној дрвеној клупи на обали језера, фашистички официр, окружен брезама, ужива посматрајући планински предео под снегом. На овом кич пејзажу набављеном за 50 долара, Бенкси је досликао клупу са немачким војником који ужива у пределу. Поза коју фигура заузима на слици готово се нимало не разликује од позе коју има неки од посматрача у великом музеју, док седи на клупи и посматра неку од монументалних слика. Начин на који је слика урађена најближи је академском кичу који се продаје по европским туристичким центрима, али и “еминентним” галеријама.

У називу слике се два пута појављује баналност - *Баналност баналности зла* - као да је Бенкси желео да нагласи да баналност зла није могућа као нешто аутономно и самостално, већ да се та баналност увек умножава са сваким следећем посматрачем и тако формира мрежу. Уживање у неком псеудоалпском пејзажу је баналност, али када у томе ужива неки мали фашиста,

који је само оличење баналног, онда је то баналност баналности зла. Имајући у виду да је слика продата приватном колекционару, нагласак се ставља на то како се баналност умножава попут вируса или одраза у насрамним огледалима. Тако ће власник слике, који можда на сличан начин седи у својој библиотеци или салону неке виле, продужити ту серију посматрача која започиње са фашистом на клупи, а онда се наставља са сваким следећим. Но, управо чињеница да је слика продата на добротворној аукцији *Housing Works Charity*, оцртава се линија функционисања баналности зла. На једној страни, то је контемплативно уживљавање/уживање у слици, као не-мишљење, не-постојање никаквог афекта нити честица-знака-догађаја које присиљавају на мишљење. На другој страни, «charity» је оно што непрекидно маскира баналну и свакодневну продукцију зла која је инхеретна измењеном режиму рада капиталистичке машине, а чија промена управо убрзава са настанком фашизма. Баналност зла се репродукује са сваким следећим посматрачем као што се, попут оверене копије, понавља у сваком следећем “револуционисању производње”. Због тога, није толико у питању фашизам других, колико фашизам нас самих, као што у Зиберберговом филму није у питању Хитлер, већ је то питање о Хитлеру у нама, о некој мање или више успелој копији јер, ако је веровати Рајху, масе су желеле фашизам.

Није ли баналост зла управо мрежни концепт, феномен чији се обриси оцртавају тек из повезивања и умрежавања копија? То би донекле објаснило зашто Хана Арент није успела да га развије као концепт. Са Бенксијевом интервенцијом, овај феномен задобија тај смисао копије зла, али и зла које је инхерентно копији, које је у основи арборесцентних пре-цртавања. Зло пробија и у оном насиљу над прављењем карата малог Ханса, Ричарда и хиљаде деце, како би их вратило у слике-копије - тате, маме, учитеља, шефа, капиталисте... Баналност зла је образац догађаја који непрекидно умрежава и повезује копије, чији је алгоритам уписан у свако контемплирање као опуштајуће не-мишљење које суспендује све честице-знаке-догађаја које терају на мишљење, на продукцију карти које прелазе оквире неког стања ствари и измештају реалативни хоризонт догађаја.

Због тога је неопходно продуковати знаке-пацове, на неочекиваним местима у граду, на зараћеним подручјима, на платнима као најкласичније слике, било где, јер они су честице-знаци-догађаја, који оп/стоје насупрот баналности зла. Они чине једну подземну мрежу која се опире тој баналности чак и када су при-

сиљени да је живе и подносе, јер ипак «noting lasts forever». Онда је баш због тога, у самом центру глобалне уметности - ако је Њујорк то још увек - неопходно још једном размислити о баналности зла, јер систем својим машинама апропријације и сликама-копијама, непрекидно банализује, чак и само промишљање баналности зла.

Анксиозни објекти

У интервенцијама које не прихватају уживљавање, већ настоје да ре-конструишу читаво поље сила и игре моћи, документи културе придодају неки вишак смисла оним уметничким делима које је Харолд Розенберг називао анксиозним објектима. По његовом суду, дела модерне уметности код посматрача изазивају анксиозност, пре свега, у погледу извесности онога што виде: да ли се ради о уметничком делу уопште? Стварајући тензију, нејасну, конфузну и неизвесну ситуацију, анксиозни објекти постављају питања о томе шта посматрач перципира, посебно што се перцепција не везује само за оно што посматрамо, већ исто тако и за то како интерпретирамо оно што видимо. Са стратегијом не-уживљавања које тежиште измештају управо на тај интерпретативни моменат, сваки артефакт који доминантна реалност конституише као документ културе постаје анксиозним објектом, јер истовремено чини видљивим онај бењаминовски “ужас” као моменат варварског: системско и симболичко насиље. Еманципаторске политике видљивог најпре дестабилизују “важеће” интерпретације које успоставља доминантна реалности, а потом чине видљивим оне моменте системског и симболичког насиља на многим тачкама одвијања “нормалног” историјског следа ствари. Ре-конструкција инхерентна стратегијама не-уживљавања заправо је ре-конекција која урачунава суспензију логике искључивања и наново успоставља оне веза које су маргинализовале или чак сасвим искључили фрагменте системског и симболичког насиља. Овим поступком, уметнички артефакти постају анксиозни објекти јер линије које упућују на склоњене или маскиране честице догађаја, конститутивне за документе варварства, чине поново видљивим.

Ако се са промењеним режимом рада капиталистичке машине на почетку 21. века успоставља култура страха, онда је, за разлику од страха, анксиозност оно што тера на мишљење, на другачија повезивања изван доминантних интерпретативних

оквира које успостављају победници унутар неке историјске формације. Ови анксиозни објекти означавају одбијање да се било који облик насиља “нормализује”, да се прихвати као део уобичајеног, објашњивог и урачунљивог протока ствари, да се интегрише у “конзистентну и смислену животну приповест”⁷⁾. Отуда анксиозни објекти указују на пукотине унутар плана конзистенције догађаја, односно конзистенције света, оних наратива које су исплели победници као ткања која чини потку као услов за продукцију смисла унутар доминантне реалности.

Анксиозност и nelaгода долазе отуда што непрекидно упућују на опасност од затварања у неку од фантастичних ретериторијализација у име “борбе за одржање мира”. Анксиозни објекти оцртавају прве обресе новог фашизма и њима инхерентне различите степене фантастичних затварања, у име безбедности, смањења неизвесности и повећања сигурности уопште. Доминантна реалност непрекидно маргинализује појаву анксиозних објеката у култури како би “нормализовала” системско и симболичко насиље које се оцртава у њиховим кластерима хетерогених честица догађаја. У духу оне рансијеровске поделе, полицијска политика видљивости пробија у сваком хијерархском разврставању степена видљивости и начина повезивања честица догађаја. Насупрот таквом приступу еманципацијска политика видљивости је могућа као непрестана продукција анксиозних објеката. Ти артефакти више нису документи културе већ документи непростајања на било какве “нормализације” системског и симболичког насиља у име успостављања доминантне реалности која маскира настајање нове културе страха.

Литература:

Benjamin V., *Eseji*, Nolit, Beograd 1974.

Deleuze G. i Guattari F., *Tisuće platoa*, Sandorf & Mizantrop, Zagreb 2013.

Deleuze G., *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975-1995*, Semiotext(e)/Foreign Agents) 2007.

Evans B. and Reid J., *Deleuze & Fascism: Security: War: Aesthetics*, Routledge 2015.

Šiner L., *Otkrivanje umetnosti*, Adresa, Novi Sad 2007.

W. J. T Mitchell, *Art and the Public Sphere*, University of Chicago Press, Chicago and London 1992.

Žižek, S., *O nasilju. Šest pogleda sa strane*, Naklada Ljevak, Zagreb 2008.

7) S. Žižek, *O nasilju. Šest pogleda sa strane*, Naklada Ljevak, Zagreb 2008, 157.

Jovan Čekić, Maja Stanković

ПОЛИТИКЕ ВИДЉИВОСТИ:
УМЕТНОСТ У ЈАВНОМ
ПРОСТОРУ

Resume

The famous sentence from Benjamin's seventh thesis on the philosophy of history describing documents of culture as documents of barbarism appears in the context of a reflection on culture as the plunder of history's victors. This is particularly applicable to the art in the public sphere. Public space is the constitutive moment of politics of visibility, backed by the state. Benjamin's thesis could be problematized further by questioning in what way documents of barbarism become documents of culture and what are the strategies of masking the violence inherent in such a shift.

This could be connected to W. J. T. Mitchell's statement that the violence associated with public art is not simply an undifferentiated abstraction, any more than is the public sphere it addresses, but it is "encoded" in the concept and practice of public art. Slavoj Žižek also calls this "encoded" violence systematic, symbolic and objective violence – inherent in "normal" state of affairs. In that matter Benjamin's violence which he recognized in cultural artefacts is normalization of the tradition, and a policy of visibility within the dominant reality of some historical formation. Systematic and symbolic violence and difference between old fascism and new fascism are discussed and analyzed in relation to some contemporary artworks in public space: Banksy, Maurizio Cattelan and Hans Haacke.

Key words: contemporary art, public space, systematic violence, old fascism, new fascism, Einfühlung, reterritorialization, anxious object, Banksy, Maurizio Cattelan, Hans Haacke

* Овај рад је примљен 24. марта 2016. године, а прихваћен за штампу на састанку Редакције 13. јуна 2016. године.