

UMETNOST I REVOLUCIJA

Gerald Raunig, *Umetnost i revolucija*
– *umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*
(preveo Relja Dražić), Novi Sad, Futura, 2005.

Delo „Umetnost i revolucija“ (Gerald Raunig, *Kunst und Revolution – Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Turia+Kant, Wien 2005), čini filozofski i istorijski projekat analize i problematizovanja pitanja preplitanja revolucionarnih mašina i umetničkih mašina. Kroz devet poglavlja sa trideset dva pod-poglavlja, autor donosi izuzetno brojne podatke i hronološkim redom ispituje ove fenomene. Naslov knjige je dvostruki citat i u uvodnom poglavlju autor upoređuje i razvija teze pomenute u značajnim spisima sa istim nazivom. Vagnerov (Richard Wagner) tekst iz 1849. godine i članak Anatolija Lunačarskog iz 1920. godine bave se prepletima i različitim smerovima uzročno-posledičnih odnosa umetnosti i revolucije, funkcijom umetnika u revoluciji, nužnim finansiranjem umetnosti od strane društva i totalizujućeg uklanjanja granica između života i umetnosti.

Tek posle uporednog analiziranja ovih pojmova kod Vagnera i Lunačarskog, Raunig definiše cilj knjige kao istraživanje drugačijih, netotalizujućih praksi, kratkotrajnijih i višedimenzionalnijih primera relacija mašine umetnosti i mašine revolucije.

Autor u drugom poglavlju otkriva kako je revolucija više od požudnog osvajanja vlasti u državi, posebno u vremenu globalizacije, kada nacionalne države gube globalni značaj, ali i dalje ostaju cilj revolucionarnih praksi. On navodi brojna značenja revolucionarne mašine i raznovrsnost akcija koje po preuzimanju vlasti treba ili ne treba učiniti. Time on otvara jedno kritičko i nedogmatsko posmatranje revolucije ne kao ponavljanje prethodnih revolucija, već kreiranje novih modela na iskustvima uspeha i grešaka prethodnika. Dalje Raunig analizira pojam i praksu konstitutivne moći, gde demonstrira nužnost

novih i drugačijih oblika post-revolucionarnog organizovanja, koji menjaju iskustvo društvenog života. Bez tih promena, svaka revolucija je puko preuzimanje vlasti, a ne kvalitativna promena zajednice. Najviše se pozivajući na Fukoa (Michel Foucault), autor prepoznaje i definiše otpor kao neodvojiv od moći i zaključuje da difuzija centara moći u globalizujućem društvu menja načine otpora. Protivljenje u revolucijama uvek teži insurekcijama kao provalama akcije, žustrim, čak i agresivnim događajima. Kako je masa neophodna da bi se izvela društvena revolucija, Raunig izučava brojne definicije mase kroz istoriju, uvodeći, u post-strukturalističkom ključu, masu kao strukturu i masu kao mašinu. Izrazom „masa kao mašina“ on označava nekonformnu masu, onu koja nije pasivna i bezoblična, već revolucionarno sposobna da se samoorganizuje. Posle istorijske analize pojma konstitutivne moći, Raunig bira revolucionarišuće tumačenje kojim svaka generacija mora da se izbori za konstituisanje sopstvenih pravila. Razvijajući ideje ustavotvorstva i ustavnosti na primerima američke, francuske i bolivarske revolucije, dolazi do negrijevskog (Antonio Negri) modela napredne konstitutivne republike u kojoj se izvan državnog aparata eksperimentiše sa organizacionim modelima, kolektivnim formama i načinima subjektivizacije koji se, čak i nužno, suprotstavljaju strukturalizaciji.

U uvodnim pod-poglavljima trećeg poglavlja, posle definisanja revolucionarne mašine, autor daje primer proučavanja revolucionarne mašine u slučaju Pariske komune. Posle analize istorijata dve decenije koje su postepenom liberalizacijom i slabljenjem državnih institucija dovele do Pariske komune, Raunig ispituje na koji način revolucije postaju neodvojive od svetkovine, najjasnijeg oblika ljudskog samoorganizovanja. U kasnijim pod-poglavljima definiše orgijski (za razliku od organskog) državni aparat Komune, kao permanentno potresanje zastupničkog sistema i njegovo iznova-oblikovanje. U poslednjem pod-poglavlju demonstrira da postoji i samoorganizovanje stanovništva bez zastupanja, čemu su u Pariskoj komuni najviše doprinosile žene, sa značajnim istorijskim rezultatima.

Četvrto poglavlje posvećeno je Kurbeu (Gustave Courbet), ne kao primeru preklapanja umetnosti i revolucije, već kao čoveku koji je igrao uloge i umetnika i revolucionara – ne baš uspešnog i omiljenog političkog učesnika, ali stvaraoca čija je umetnost mogla da revolucionariše samu umetnost. Zanimljivo je saznati koje je sve

poslove umetnik morao da obavlja u ulozi revolucionara: da čuva umetnička blaga, na primer, što mu je posle sloma Komune pred sudom uzeto za olakšavajuću okolnost i spasilo ga od smrtne kazne, ali ne i od progonstva i zaplene celokupne imovine. Iz brojnih istorijskih izvora Raunig uspeva da prenese duh vremena i duhovitost koliko i istinski uznemirujuću (po svrgnute klase) moć ikonoklastičnih simboličkih praksi. Kurbe je autoru knjige poslužio kao primer slepe ulice umetnika koji veruje u univerzalnost mašina umetnosti, ali se nađe u revolucionarnoj mašini sa svešću o svom pozivu.

U sledećem poglavlju o nemačkom aktivizmu devetstodesetih, Raunig na primeru Valtera Benjamina (Walter Benjamin) analizira moguće pozicije i strategije intelektualca (kao specifične individualističke profesije) u revolucionarišućem (masovno pomamnom) sistemu koji teži dogmatizaciji. Benjamin već tridesetih godina prošlog veka uveliko analizira različite aktivističke strategije i dolazi do nužnosti da intelektualac ne samo snabdeva proizvodni aparat revolucionarnim sadržajima, već da taj aparat menja i time pokazuje dejstvujuću kreativnost. Autor prati kontinuitet pojma intelektualca od Benjamina, preko Fukoa do Deleza (Gilles Deleuze) i Guatarija (Félix Guattari) kroz proces nepristajanja, menjanja poretka proizvodnje istine i ukidanja sebe kao specifičnosti intelektualca.

Omome je posvećeno najobimnije, šesto poglavlje (petina knjige), u kome autor prati genezu pojma situacije od Hegela do Situacionističke internacionale, paralelno sa pojmom mašine od Marksa (Karl Marx) do Guatarija. Raunig opisuje i analizira rad Sergeja Ejzenštajna i Sergeja Tretjakova u kreiranju situacija putem teatra. Njihovi eksperimenti sa prevazilaženjem predstavljanja i linearne narativnosti, naučnim proučavanjem relacija publike i atrakcije, te uključivanjem publike u mašinu predstave, dugo godina ostaju najrazvijenija praksa i teorija nepredstavljачke umetničke mašine, ali zanemarene u istoriji umetnosti zbog brojnih kontrarevolucionarnih razloga same sovjetske (kontra-)revolucije. Značajan odeljak čini popis aktivnosti Sergeja Tretjakova u kolhozu, iz koga saznajemo koje društvene obaveze i prakse (istorijski neumetničke) umetnik čini i kako menja društvene okvire oko sebe, napuštajući medije i institucije umetnosti.

Situacionizam koji Raunig nastavlja da proučava u ovom poglavlju pokušava da se odrekne samog pojma umetnosti i da ga

ukine. To je omogućilo situacionističkim aktivnostima i modelima da studentsku pobunu 1968. godine u Francuskoj učine ne samo estetskom, već efikasnom i internacionalnom, vešto kombinujući subverzivne prakse, tehnike precizno usmerenog bunta i slobodnog korišćenja svih raspoloživih medija i disciplina (čak i umetničkih), na taj način prelazeći put od avangardističkog (anti-)umetničkog pokreta do političke agitacione grupe. Konstrukcija situacija nije oblast umetnosti, već revolucionarna praksa preoblikovanja životnih okolnosti u viši kvalitet strasti, na kome treba zasnovati narednu civilizaciju. Utopistički i (slobodo)voljno, Situacionistička Internacionala od umetničke mašine postaje revolucionarna mašina čija umetnička praksa postaje praksa organizovanja kolektivnosti.

U sedmom poglavlju upoznajemo se sa situacijom suprotnom kratkotrajnom uspehu situacionizma. Kroz različite istorijske verzije ovog skandaloznog prepleta umetnosti i revolucije, uz detaljne opise akcija bečkih akcionista, sagledavamo susret negativno orijentisane umetničke mašine i slabo organizovane revolucionarne mašine. Polemišući sa različitim verzijama ovih događaja, Raunig prepoznaje posledice prepleta umetnosti i revolucije u Beču 1968. u ostajanju akcionista samo u istoriji umetnosti i u izostanku promene društvenog poretka.

U osmom poglavlju autor analizira estetizacije revolucionarnih praksi skvotiranja kao najčešćih u društvima zapadne Evrope u poslednjoj deceniji dvadesetog veka. Kako je istorijska distanca od opisanih događaja kraća, faktografija je bogatija u odnosu na teorijsku analizu, što knjigu pred sam kraj čini atraktivnom, a ne samo informativnom i analitičnom.

Prihvatajući izazov najsloženijeg umetničkog oblika (opere), ali u revolucionarnom nehijerarhizovanom modelu produkcije (svi rade sve), umetnici/aktivisti/revolucionari iz Austrije počeli su da šire teritoriju kreacije/revolucije na druge skvotove, ulice i trgove do karavanskih putovanja celom Evropom i umrežavanja sa sličnim inicijativama. Značajnim postupkom permanentne kritike društva i kritike institucije kao samokritike, FolksTeater uspeva da u revolucionarnim okolnostima koje sam pokreće pravi umetničku produkciju. Raunig daje kritički osvrt na uspehe i neuspehe aktivističkog karavana u odnosu na realne prepreke etike, zakonske optužbe za kriminalno udruživanje, negativne reprezentacije u masovnim medijima i multijezičnost.

Poslednje poglavlje dovodi nas u još zaoštreniju situaciju posle 11. septembra 2001. godine. Posle geneze značenja pojma granice, Raunig se koncentriše na projekat Pograničnog kampa 2003. godine u Strazburu, opisujući ga kao direktni posmatrač i učesnik. Suprotstavljajući koncepcije nomadizma i državnosti, akteri kampa uspeli su da pokrenu mehanizam utopije na kome će se sresti umetničke i revolucionarne mašine. Ono što nas iznenađuje (ali ohrabruje autora) jeste nespektakularnost ovog susreta. Izražavanje divljenja, ali i ismevanje trapavosti, kao posledice bliskosti događajima u Strazburu, po prvi put čine da knjiga dobija blag neobjektivan prizvuk. Kroz haotičnost/anarhičnost približavanja aktivističke umetnosti političkom (neparlamentarnom) pokretu, kao i korišćenje političkog aktivizma specifičnim metodama, kompetencijama i tehnikama osmišljenim i proveravanim u umetničkoj produkciji, ipak ne možemo da sagledamo efekte na društvo. Ovo se može tumačiti i kao neispunjavanje utopijskih zaleta/motiva koliko umetnosti toliko i revolucije. Možda je to put koji predlaže Raunig.

Hronološki povezanim primerima on ne nudi zaključke, već otkriva specifičnosti pojedinačnih situacija iz istorije prepleta umetnosti i revolucije. Detaljno i dragoceno istražuje neuralgične tačke i iskušenja na kojima su pucale veze umetničkih i revolucionarnih mašina. Uspešno teorizuje aktivističke umetničke prakse i zaobilazi uhodane kanone, koristeći znanja iz raznovrsnih oblasti humanističkih disciplina.

Složena, ali pregledna struktura knjige ispunjava svoj cilj da bude istorijska i filozofska analiza. Šest stotina devedeset devet fusnota i bibliografija od tri stotine sedamdeset sedam naslova pokazuju koliki je rad uložen u historiografiju nekoliko revolucija na Zapadu koje svojom (ne)tipičnošću otvaraju nove mogućnosti tumačenja i pokreću na drugačije razumevanje više ili manje poznatih istorijskih događaja.

Samoprepoznate nedostatke evrocentričnosti revolucija kojima se bavi, izostavljanja feminističkih praksi i nelinearnosti vidljive u skokovitom uvođenju pojmova, autor oprezno stavlja u fus-notu. Ponekad i tri (delom opisne) fusnote u istoj rečenici mogu da zbune i iskusnog čitaoca, ali nijedna informacija nije suvišna, čak ni za nekog ko poznaje materiju.

Nekoliko navedenih tekstova na stranim jezicima u fusnotama nije prevedeno, dok nekoliko jeste. U svakom slučaju, možemo

se zahvaliti izdavaču koji je u bibliografiji naveo i izdanja na srpsko-hrvatskom jeziku.

Ostaje nedorečeno ono što bi svakoga zanimalo: kako koristiti ova znanja i šta se može učiniti u doba pan-kapitalizma kada se sve revolucionarne prakse upijaju u marketinške strategije i akademske teme, te kasnije naplaćuju. Kada brojni aktivizmi postaju sub-kulturni projekti socijalne zaštite i zabave za nezadovoljnu omladinu. Kada policija ne mora da pred zakonom odgovara za ubistvo demonstranta, a oni koji govore o slobodi javno su kriminalno udruženi (čak kada ih udruženo tuku i policijske i neo-nacističke snage). Kada su sistemi prisile sveprožimajući, a umetničke mašine i dalje uključuju samo ljude sa nekontrolisanim kreativnim nagonima (izrazitu manjinu), dok su potencijalne revolucionarne mase (većina) medijskim spektaklom za(b)luđene u kontrolu/red i proizvodnju/potrošnju, a i jedni i drugi pokušavaju da prežive ekonomski i samo to vide kao izlaz (bogaćenje/eksploataciju), jer slika sveta bez ekonomije još nije ponuđena, a da nije izazvala podsmeh.

Knjiga „Umetnost i revolucija“ nudi nam i značajne istorijske genealogije pojmova koje nalazimo kod Deleza/Guatarija, kao što su transverzalnost, predstavljanje, mašina, granica, nomadizam, konstruktivnost, paresija od antike, Hegela (G.W.F. Hegel), preko Marksa, Benjamina do Fukoa i post-strukturalista. Da li je moguće, pitamo se, ne menjajući pojmovni aparat i pravila logike/gramatike uopšte doći do novih međuljudskih odnosa i prevazići utopičnost kako umetnosti tako i revolucije? Revolucionarne pokrete tokom istorije pokretali su obespravljeni, a trenutno povlašćene grupe (slobodne žene, studenti i ostali izuzeti iz prinudnog procesa proizvodnje/potrošnje) jedine javno organizuju neslaganje sa režimima, tako da njihova borba za obespravljene i za bolje društvo pokazuje kontradiktornost gubljenja vlastitih društvenih privilegija i (samo)neuključivanja obespravljenih u revolucionarne prakse.