

Polje 04

Relacijska estetika

Postprodukcija – Kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet.

Krešimir Purgar

Josipa Bubaš za Program vizualne kulture Galerije Događanja

J. B.: Kako Nicolas Bourriaud pojašnjava promjene koje primjećuje u umjetnosti devedesetih? Gdje, prema njegovu shvaćanju, umjetnost tog vremena postavlja težište?

K. P.: Nicolas Bourriaud u svome teorijskom okviru koji je opisao u knjizi *Relacijska estetika* (1998.), promjene u umjetnosti devedesetih ne vidi kao stilsku transformaciju u uobičajenom modernističkom smislu, nego kao pomak u onome što umjetničko djelo jest. Dakle, zanima ga kako se autonomni objekt, tradicionalno vrednovan, s obzirom na formalne inovacije, medijsku ili ikonografsku kompleksnost, tijekom 1990-ih preoblikuje u praksu koja umjetničko djelo premješta iz sfere reprezentacije u sferu odnosa, interakcije i društvene situacije. Ključna promjena koju on primjećuje jest napuštanje paradigme umjetničkog objekta kao predmeta smještenog u vlastitom estetskom "balonu", uz otvaranje umjetnosti prema proizvodnji odnosa. Ali, kakvih odnosa? Bourriaud tvrdi da je umjetnost sve više zainteresirana za sudjelovanjem u svakodnevnom iskustvu i tako postaje zamašnjak neočekivanih susreta među ljudima. Uvodi pojam "relacijska forma" kojim želi objasniti da opipljivi mediji poput kamena, drva, boje i sl. ustupaju mjesto postupcima koji potiču interakcije među ljudima, razmjene mišljenja i općenito situacije bliskosti. Iz njegove tadašnje perspektive, tradicionalni mediji mogu biti, i često jesu, i dalje prisutni ali više se ne podvrgavaju zakonima formalističke estetike. Nadam se da ćemo se kasnije još vratiti na ovu temu jer mislim da je problem forme kod njega još uvijek otvoren.

Kako bismo bolje razumjeli Bourriaudov estetski zaokret, važan je širi kontekst transformacije kapitalističkog društva nakon 1980-ih, posebice prelazak prema tzv. postfordističkoj ekonomiji, tj. ekonomiji usluga i informacija. On smatra da tadašnja umjetnost reagira na upravo taj društveni okvir tako što zrcali dominantni oblik proizvodnje u kojemu, naravno, i dalje postoje predmeti i stvari, ali oni do nas dolaze komunikacijski ili statusno nužno već obilježeni. Međutim, za razliku od robne proizvodnje koja je uvijek instrumentalna i utoliko usmjerena na profit, umjetničke relacijske prakse, barem kako on to vidi, grade privremene zone "nefunkcionalne" ili "neutilitarne" interakcije. Na taj način se otvara puno širi prostor društvenosti nego što je to bio slučaj u klasičnoj ili modernoj umjetnosti i, što je najvažnije, to se događa izvan logike tržišne instrumentalizacije. Umjetničko djelo odbacuje stabilnu, dovršenu formu i pretvara se u događaj koji se odvija u vremenu i prostoru zajedničkog bivanja. To znači da je estetska vrijednost iskliznula iz domene oblikovnih svojstava predmeta, što promatrača stavlja u bitno drugačiju situaciju: on ili ona mora biti u stanju uočiti koji novi tip odnosa djelo omogućuje, tj. kakve vrste interakcija proizvodi, kakve oblike zajedništva ili privremenih zajednica potiče, te kakav tip "mikro-utopije" ili društvenog eksperimenta nova umjetnost uspostavlja.

Bourriaud često koristi Marxov pojam "intersticija", prostora unutar postojećeg društvenog poretka koji funkcionira prema drukčijim pravilima, makar samo privremeno i ograničeno. Umjetnost devedesetih, prema njemu, pomirila se s neuspjehom izgradnje totalnog estetskog društva i odlučila se za strategiju širenja malih, nestalnih zona alternativnih odnosa s idejom disperziranja mnoštva malih diverzija umjesto sveobuhvatnog frontalnog napada. Umjetnički radovi tako postaju neka vrsta međupodručja kao mjesta i trenutaka kada se tradicionalna podjela društvenih uloga makar privremeno iznova zamišlja. Važan aspekt ove teorije jest i nova uloga publike. Umjesto pasivnog promatrača koji konzumira gotov estetski objekt, publika sudjeluje u događaju i čak je možemo smatrati su-autorom jer situacionistički performativ (teško je ovdje izostaviti pouke Guya Deborda) briše granicu između autora, djela i recipijenta. Upravo zato estetsko iskustvo više nije kontemplativno, nego participativno i često performativno. Umjetnost se sada odvija kao praksa zajedničkog bivanja, a napušta se omraženi linearni prijenos značenja od objekta prema promatraču. Ipak, upozorio bih na razliku između participacije kako je tumači Bourriaud i danas jako popularnih poštapalica poput "sudjelovanja", "kolektiviteta", "zajednice", "suradnje", "bliskosti", "solidarnosti" i sličnih. Mislim da u njegovoj estetici danas svatko pronalazi ono što mu odgovara. Kod Bourriauda, težište promjene ipak nije u povratku nekoj izmišljenoj komunalnoj prošlosti koja se nikada nije dogodila, nego u samome statusu umjetničke proizvodnje. Njegova estetika tek konstatira, ili bolje rečeno, predlaže situaciju u kojoj umjetnička djela evociraju društvene odnose, ali pametno izbjegava između situacije i odnosa uspostaviti znak jednakosti. Dakle, za njega su prakse devedesetih mnogo više od pukog opisa svijeta kakav bi mogao ili trebao biti jer ako smo nešto mogli naučiti iz neuspjeha modernog projekta onda je to spoznaja da su politički ciljevi lakše ostvarivi ako djelo postane sponom između dvaju nesvodivih koncepata – umjetnosti i života – umjesto da vjeruje kako će se oni jednog dana zauvijek ispreplesti. Uostalom, kada bi se najplemenitije ljudske vrijednosti i osjećaji doista mogli bez ostatka oprimiti u umjetničkom djelu, tada bi ili nestala potreba za čovjekom ili bi umjetnost postala suvišnom. Život i umjetnost nadopunjuju jedno drugo upravo zato što između njih postoji nepremostiv jaz, a ne zato što bismo trebali težiti njihovom spajanju. Doduše, time bismo ipak nešto postigli: tradicionalna duhovna eshatologija konačno bi se suočila sa svojim "progresivnim" neprijateljem – socijalističkom eshatologijom.

J. B.: Koji su društveni i umjetnički preduvjeti omogućili shvaćanje "umjetničkog djela kao društvenog međuprostora" i na koje nove potrebe ta promjena odgovara?

K. P.: Bourriaudovo shvaćanje umjetničkog djela kao društvenog međuprostora i samo proizlazi iz različitih međuprostora; njegova estetika sintetizira i preoblikuje mnoštvo praksi koje se tijekom kasnog 20. stoljeća stapaju u hibridni političko-ekonomsko-umjetnički koncept. Bourriaud nastoji objasniti kakva je uloga umjetnosti u doba razvijenog kapitalizma s jedne strane te "kraja povijesti" ili pak "kraja velikih naracija" s druge. Kako sam ranije spomenuo, na razini društvenih preduvjeta ključna je transformacija kapitalizma od 1970-ih nadalje, koja se u teorijskoj literaturi često opisuje kao prijelaz iz serijske proizvodnje stvari u proizvodnju individualnih iskustava. Ovaj pomak uključuje fragmentaciju proizvodnje, rast ekonomije usluga, informatizaciju rada te eksploziju industrije ljepote, užitka, slobodnog vremena i sl. U svijetu koji je nakratko zaboravio na sukobe (ne zaboravimo, riječ je o devedesetim godinama prošlog stoljeća i razdoblju koje političari zovu *pax americana*)

društveni odnosi, komunikacija i interakcija postaju vrijedni resursi jednostavno zato što velik dio suvremene umjetnosti počiva na estetizaciji svakovrsnih konflikata, a koji su tada igrom povijesnih okolnosti izostali. Premda tijekom cijelog desetljeća na koje se *Relacijska estetika* odnosi nije bilo globalnih geopolitičkih sukoba, kapitalistički sustav vrijednosti pokazao se kao neiscrpan zamjenski izvor nadahnuća.

Drugi važan društveni preduvjet jest transformacija javne sfere i kriza tradicionalnih oblika kolektivnosti. Krajem 20. stoljeća dolazi do slabljenja velikih ideoloških narativa, političkih zajednica i stabilnih oblika zajedničkog identiteta. Ujedinjenje Njemačke nakon pada Berlinskog zida posljednji je veliki događaj s globalnim geopolitičkim odjekom. Umjesto njih, vidljivost dobivaju fragmentirane, privremene i fluidne forme društvenosti, ali i one manjinske koje traže trajnu afirmaciju kroz političku potvrdu. Bourriaud vidi umjetnost kao odgovor na tu fragmentaciju tako što je ona konačno prevladala čežnju prema nekoj zamišljenoj totalnoj (bolje rečeno: totalitarističkoj) društvenosti i odlučila pronaći utočište u manjim, lokalnim zajednicama – privremenim konstelacijama koje mnogo lakše uspijevaju afirmirati vlastite političke ili vrijednosne ciljeve. Suzimo li perspektivu i ograničimo li se na čisto umjetničke preduvjete, relacijska estetika nastaje u (post)modernističkom vakuumu druge polovice 20. stoljeća. Izdvojio bih tri ključne sastavnice tog procesa koje su se gotovo istodobno uskladile s duhom vremena: situacionizam i konceptualna umjetnost, performans i happening te institucionalna kritika i teorija umjetnosti. Konceptualna umjetnost već je dematerijalizirala umjetnički objekt i naglasila ideju, proces i kontekst. Performans i happening 1960-ih i 1970-ih dodatno su pomaknuli fokus prema tijelu, događaju i participaciji publike. Institucionalna kritika i teorija, pak, otvorile su pitanje uvjeta izlaganja, tj. same strukture umjetničkog sustava i skrenule pozornost kako na paradoksalnu prirodu "svijeta umjetnosti" tako i na posve novu ulogu muzeja u njemu. Naime, to je svijet potpuno otvoren prema mnogostrukim inovacijama koje često na radikalna način skreću pozornost s nepromjenjivih objekata/fetiša prema temporalnosti umjetničkog procesa; istodobno, to je svijet u kojemu se relacijske forme društvenosti bez imalo zadržke podvrgavaju sveproždirućem integritetu "bijeke kocke" muzeja ili galerije. Time se sve ono što u zametku ili kreativnoj ideji ima "revolucionarni" potencijal uvijek već unaprijed povija pred posve tradicionalnim oblicima društvenosti, poput nostalgije i fetišiziranja prošlosti, dominacije materijalnih vrijednosti, a potom se konačno posustaje pred stvarnim izazovima kao što su nepravedna društvena hijerarhija i nejednakosti svih vrsta.

Primjera za ovu tvrdnju ne nedostaje i nalazimo ih neposredno oko nas. Zar mislimo da su umjetnički radovi koje je predstavila Andrea Kulunčić na retrospektivi u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu 2025. doista oni isti radovi kojima je autorica originalno intervenirala u stvarno društveno tkivo? Prenosi li izložba "Priručnim sredstvima" Vlatke Horvat postavljena u istom muzeju 2026. identičnu poruku kao njezin izvorni "work in progress" koji je ova autorica osmislila za venecijansko Bijenale dvije godine ranije? Jednaku dvojbu o moći relacijskog umjetničkog čina kada ga vidimo *in situ* i kada ga promatramo u muzeju potiču i akcija *Ovo nije moj svijet* iz 1976. Željka Jermana te poetska agitacija *Čitajte pjesme Majakovskog* iz 1978. Vlade Marteka. Relacijsku estetiku moramo koristiti ne samo kao metodu davanja smisla jednoj određenoj vrsti umjetnosti, nego i kao zrcalo u kojemu se odslikava neprirodna simbioza angažirane umjetnosti i društvenog spektakla. Naravno, iskrivljeno ogledalo nije posljedica loše umjetnosti ili lošeg muzeja nego paradoksalne nesukladnosti relacijske umjetnosti sa sustavom koji je istodobno čini i moćnom i nemoćnom. Moćna je u trenutku kada nastaje i prodire u tkivo društvenih devijacija, a

nemoćna je kada se pretvori u puku vizualnu informaciju, u melankolično prisjećanje na taj kratki trenutak proplamsaja.

J. B.: Koliko je, prema vašem mišljenju, zbirka tekstova *Relacijska estetika* relevantna danas, kada se i ekonomija oslanja na građenje odnosa i novih prostora komunikacije? U tom kontekstu, što današnja umjetnost nudi i na koji način nastavlja i mijenja navedene prakse?

K. P.: Pitanje aktualnosti relacijske estetike danas teško ćemo razriješiti jednostavnom opozicijom "zastarjelo / relevantno", jer se teorijski okvir Nicolasa Bourriauda u međuvremenu preselio iz statusa dijagnoze vlastitog vremena u predmet dvostrukog prisvajanja: s jedne strane umjetničke prakse su ga radikalno proširile i preoblikovale, a s druge strane kritika ga je razotkrila kao koncept koji je vjerojatno previše optimističan u odnosu na političku ekonomiju relacionalnosti u kasnom kapitalizmu. Danas, kada se ekonomija u velikoj mjeri organizira oko "proizvodnje odnosa", pozorno čitanje Bourriauda postaje upravo zbog toga još važnije – ali pod uvjetom da ga se čita *protiv* njegove izvorne normativne samouvjerenosti. Naime, njegova temeljna pretpostavka bila je da umjetnost 1990-ih može privremeno obesnažiti instrumentalnu logiku društvenih odnosa ukoliko uspije u stvaranju mikro-utopijskih prostora koje bismo uz ponešto cinizma mogli nazvati "čistim bivanjem". Relacijska estetika svakako podrazumijeva i pretpostavlja da je autonomija umjetničkog čina gotovo apsolutna, tako da čak i kada umjetnost proizvodi odnose, ti odnosi ostaju estetski izdvojeni iz dominantnih ekonomskih logika. Nakon dovršetka ili propasti modernog projekta osamdesetih godina, njegove su teze došle kao melem na ranu ljubiteljima političkog u umjetnosti i mislim da su danas još aktualnije jer u digitalnom kapitalizmu platformi, i s generativnom umjetnom inteligencijom koja svaku formu čini uvijek već zastarjelom, bit će sve teže dokazati relevantnost dobrog starog formalizma u umjetnosti.

Današnja umjetnost istodobno nastavlja i nadograđuje relacijske prakse. S jedne strane, vidimo jasnu genealogiju koja vodi od relacijske estetike prema participacijskoj umjetnosti, društveno angažiranim akcijama, community-based praksama i institucionalnim formatima koji uključuju radionice, zajednička druženja, kolektivne performanse i tzv. diskurzivne programe. Mnogi suvremeni umjetnici i kolektivi češće opisuju svoje radove kao okidače emotivnih stanja nego kao slike ili instalacije, i time izravno produžuju Bourriaudovu paradigmu. Ono što je on zamislio kao potencijalnu emancipacijsku zonu, tj. proizvodnju društvenosti kao estetskog materijala, danas je gotovo potpuno integrirano u logiku rada, tržišta i algoritamske upravljivosti. Može nas utješiti da "relacijsko" ima praizvor u "konceptualnom", a što je već od Duchampa primarni resurs koji, srećom, uporno odbija biti podvrgnut utilitarističkoj logici. Mislim da je većina onih koji su nekada mislili da je Bourriaudova teorija točna u deskriptivnom smislu danas ipak spremna otvoriti pitanje koje je za našu temu mnogo važnije: može li relacijska forma ikada biti izvan instrumentalizacije? Ili, preciznije, može li umjetnost proizvesti odnose koji ne sudjeluju u ekonomiji vidljivosti, spektakla i materijalizma?

Na ova pitanja kapitalistička ekonomija ima svoje predvidive odgovore, zato ja ne bih poveo još jedan uzaludan razgovor o sveproždirućoj moći novca nego bih raspravu preselio na meni mnogo zanimljivije mjesto – u teoriju umjetnosti. Zašto? Zato što relacijska estetika nije ni dotaknula problem epistemičkog potencijala umjetničkog djela *per se*. Budući da suvremene

prakse sve češće ulaze u zonu kritike i samokritike upravo spram svog relacijskog ideala, potreban im je vrijednosni korektiv izvan toliko žuđenoga društvenog učinka. Vjerovati da je svaki relacijski čin potencijalno oslobađajući ili barem slobodarski je vrlo romantično ali i vrlo nezrelo. Mislim da bi teorija trebala istražiti mogućnosti relacijskih formi izvan ideologija unutar kojih, i zbog kojih, su te forme stvorene, umjesto da pohvaljuje umjetnike zbog njihove političke osviještenosti. Drugim riječima, ja bih fokus interesa pomaknuo s *proizvodnje odnosa* ili *politike odnosa* na čisti fenomen ili, kako je to njemački filozof Martin Seel nazvao, na "estetiku pojavljivanja". Mislim da je fenomenologijski pristup onaj koji vodi prema stvarnoj autonomiji umjetnosti ili, u našem slučaju, prema mogućnosti negativne relacionalnosti. Tu mislim na prakse koje ne proizvode predmnijevane odnose, nego ih prekidaju, usporavaju ili destabiliziraju. Ako je Bourriaudova paradigma naglašavala susret, participaciju i zajedništvo, zašto ne bismo kroz teorijski diskurs uspostavili *odsutnost* odnosa kao estetsku i političku strategiju – tišinu, povlačenje, opacitet, ili radikalnu nepovezanost. Time bismo relacijsku estetiku afirmirali iz njoj suprotne pozicije. Naime, ako je sve relacija, tada kritička gesta može biti jedino prekid relacije.

U konačnici, relevantnost Bourriauda leži upravo u svemu onome što na temu relacijske estetike tek treba biti kazano. Njegova teorija više ne može funkcionirati kao pohvala suvremenoj umjetnosti, ali ostaje iznimno produktivna kao dijagnostički okvir za razumijevanje načina na koji je umjetnost izgubila ekskluzivitet nad proizvodnjom odnosa – jer su upravo odnosi, a ne "goli kapital", s vremenom postali temeljna ekonomijska jedinica modernih društava. Relacijska estetika nekada se nalazila na sredini između dviju litica koje dijeli dubok ponor – danas je ona sama most između umjetnosti koja proizvodi odnose kao estetsku normu i društva koje proizvodi odnose kao temeljnu infrastrukturu moći. Zato se nadam da će nova umjetnost u idealnom scenariju relacijsku poetiku promatrati kroz prizmu prošlog nesvršenog vremena, a to znači istodobno je slaviti i osporavati. To bi bila umjetnost koja možda zadržava interes za situaciju, participaciju i zajedništvo (što god to kome značilo), ali sigurno ne bi bila tek estetski nepronican alibij za previše očita politička nagnuća.

J. B.: Htjela bih da još malo vratimo na Bourriaudov termin "intersticij" koji on posuđuje od Karla Marxa. Kako vidite potencijal umjetnosti u kontekstu tog pojma, otvaraju li se njime nove mogućnosti razmjene?

K. P.: Bourriaudova upotreba pojma *intersticij* izravno se naslanja na, ali i selektivno reinterpreтира, Marxovu analizu društvenih formacija unutar kapitalističkog načina proizvodnje jer Bourriaud, posve razumljivo, ne ulazi u strogo ekonomsku razradu pojma. Njegovo tumačenje *međuprostora* implicitno se oslanja na ideju da unutar dominantnog načina proizvodnje mogu postojati "pukotine", marginalne zone ili privremeni oblici razmjene čija začudnost (tj. poruka umjetničkog djela) uspijeva rezonirati s publikom kojoj je namijenjena. Međutim, ono što je kod Bourriauda ključno jest pomak; naime, intersticij nije tek višak ili prazno mjesto unutar kapitalizma, nego posljedica estetskog djelovanja unutar posve konkretnog zatečenog stanja. Pa kako drugačije bi i moglo biti? Umjetnost nije i neće nikada biti jednakovrijedna novcu ili bilo kojem sustavu razmjene. Temeljna teza *Relacijske estetike* jest da je upravo umjetnost 1990-ih bila sposobna osvojiti takve, "nerazmjenske" prostore i pretvoriti ih u umjetničke događaje s političkim potencijalom. Sviđa mi se kako su u tom kratkom, programatskom djelu konstruktivno primijenjene ideje već ranije

promovirane u situacionizmu Guya Deborda i, nešto kasnije, one anarhističke Hakima Beya iz njegovih *Privremenih autonomnih zona*.

Međutim, ključno pitanje koje se danas otvara jest koliko je taj intersticij uopće autonoman budući da je kapitalizam sposoban progutati gotovo svaki oblik "alternativne" društvenosti? U kasnom kapitalizmu, posebno u njegovim digitalnim varijantama, intersticijski prostori su od romantičnog izgreda postali temeljna sirovina, poput nafte ili plemenitih metala. Džepovi međuprostora koji su nekada bili razbacani "između" kapitalističkih struktura, danas su njihov najvažniji refleksivni, ali i eksperimentalni sloj. Još od povijesnih avangardi umjetnost može privremeno suspendirati funkcionalnost, ali danas, nakon što je privremenost paradoksalno ugrađena u sam mehanizam suspenzije, umjetnost je uhvaćena u zamku vlastitog širenja. Galerijski prostori, muzejski programi, umjetničke rezidencije, institucionalna i filantropska potpora probili su barijere tog intersticijskog djelovanja i omekšali rubove relacijske poetike. S druge strane, mislim da je upravo zbog te sveprisutnosti intersticij, sada već kao bivši međuprostor, postao doista kritički i teorijski zanimljiv, posebice dilema kako će relacijska estetika plivati u institucionalnom režimu vidljivosti. Imam jedan prijedlog: ako već nije moguće ukinuti odnose moći, onda ih treba učiniti što vidljivijima kako bismo znali tko nam nešto daje i zašto. Utoliko intersticij ne bi bio prostor već osvojene slobode, nego prostor refrakcije: mjesto gdje se dominantna logika lomi, usporava, preusmjerava i, što je po meni najvažnije, gdje se čovjekovu percepciju stavlja na kušnju, tj. nadahnjuje se ljude da svakodnevne oblike ophođenja razotkriju kao konstrukcije, a ne kao prirodne činjenice. Pošast trivijalnosti koju šire društvene mreže čini nadahnuće još urgentnijim.

Ali, kako to učiniti ako se umjetnost koja se oslanja na intersticijski model rijetko podvrgava samopromišljanju? Čini mi se da nju zanima ponajviše konkretan prodor u alternativne odnose, a mnogo manje estetski aspekti umjetničkih sredstava pomoću kojih se prodor ostvaruje. Umjesto da intersticij shvaća kao čistu mogućnost, umjetnost ga tretira kao ključno politički uvjetovan prostor. Premda pretpostavljam da to nije bila Bourriaudova izvorna namjera, volio bih vjerovati da se njegov koncept relacijske forme ipak više odnosi na formu nego na relaciju. Problem vidim u tome što je intersticijske pukotine jako teško doživjeti kao prostor ispražnjen od bilo kakve povijesti i bilo kojih društvenih rituala, tj. kao prostor koji samo čeka umjetnike kako bi ovi proizveli situacije već oslobođene od svakog tržišnog ili institucionalnog bremena. Mislim da je došlo vrijeme da se intersticij počne promišljati izvan političke sfere budući da je umjetnost već zaposjela prazne prostore simboličke komunikacije. Pravi izazov pred kojim umjetnici danas stoje glasi: kojim poetikama oblikovati već osvojen kontinuirani prostor umjetnosti?

Dobar primjer nam daje Guillaume Bijl u seriji radova *Transformacije* iz 1980-ih godina kada je u prostorima europskih muzeja i galerija stvarao ambijente koji su oponašali interijere iz svakodnevnog života, poput trgovine madracima, restorana, teretane, ureda za zapošljavanje, psihijatrijske bolnice, itd. Ono što je meni upečatljivo kod tih radova nije element premještanja objekata iz svakodnevnog u začudni kontekst nego nepremostiva razlika među njima, činjenica da se u muzeju ne liječe psihički bolesnici i da se tamo ne mogu kupiti madraci. Ako Bijlovo osvajanje muzejskog prostora promatramo kao destabilizaciju institucija i pokušaj da se njihovo mjesto unutar sustava ozbiljno preispita, tada je posrijedi tek neizbježan neuspjeh. Ako pak njegovu inscenaciju autokampa u galeriji Le Magasin u Grenoblu iz 1989. doživimo kao prodor inovativne forme u sferu umjetnosti, tada dolazi do stvarne intervencije u svijet umjetnosti. Takva promjena fokusa može nam izgledati kao izdaja ideala angažirane umjetnosti ili diskreditacija njezinih plemenitih ciljeva, ali zapravo je

riječ o prihvaćanju protokola komunikacije, tj. o činjenici da su zidovi muzeja čvrsta granica između svjetova. A prelazak granice dopušten je samo formi i sjećanje na nju je jedino što nosimo pri povratku u svijet stvarnih odnosa. Jedino, ali beskrajno važno.

J. B.: Claire Bishop kritizira relacijsku umjetnost zbog nedostatka kritičke oštrice i utopijske vizije. U kakvom su odnosu relacijske umjetničke prakse prema modernizmu i po čemu se razlikuju?

K. P.: Mislim da je odnos relacijske umjetnosti prema modernizmu ono mjesto gdje se najjasnije razotkrivaju napetosti između afirmativnog okvira Nicolasa Bourriauda i kritičke pozicije koju je artikulirala Claire Bishop, osobito u tekstu "Antagonism and Relational Aesthetics" (2004.). Njezina intervencija ima dalji domašaj od jednostavne korekcije Bourriauda, pri čemu vrlo dobronamjerno predlaže da se relacijska estetika ponovno upiše u širu genealogiju modernističke i postmodernističke umjetnosti, tako što ćemo još jednom promisliti što relacijska umjetnost zapravo nasljeđuje od modernizma, a što radikalno odbacuje – i po koju cijenu.

Kao što sam već rekao, Bourriaudova relacijska estetika stvara pukotinu u modernističkom razumijevanju umjetničkog djela kao autonomnog, ali suštinski autarkičnog objekta. U klasičnoj modernističkoj paradigmi, od Greenberga do minimalizma, umjetničko djelo posjeduje unutarnju logiku forme, a recepcija se odvija kroz kontemplaciju, distancu i produljenu percepciju. Relacijska umjetnost, naprotiv, pomiče fokus s objekta na situaciju, s forme na događaj, s autorskog proizvoda na društveni proces. Dakle, ona se deklarativno odvaja od modernističkog formalizma ali obznanjivanjem ideološke pozicije teško ćemo dokazati da je raskid tako čist kako se često pretpostavlja te je li uopće moguć. Ako modernizam razumijemo šire, izvan pojedinačnog djela, tj. kao projekt koji stalno propituje vlastite uvjete mogućnosti, onda relacijska umjetnost u određenom smislu nastavlja modernističku samorefleksivnost, i premješta je iz područja medija u područje društvenosti. Umjesto da pita "što je slika?" ili "što je skulptura?", relacijska estetika pita "što je situacija?", "što je zajedništvo?", "kako se proizvode odnosi?" i sl. Utoliko postoji kontinuitet modernističke logike samodefiniranja umjetnosti, ali uz radikalnu promjenu objekta koji promatramo.

Ključna razlika, međutim, leži u statusu autonomije. Modernizam, čak i u svojim najkritičnijim varijantama, zadržava ideju relativne autonomije umjetničkog polja: umjetnost je izdvojena sfera, koja upravo kroz svoju formalnu autonomiju može kritički odražavati društvo. Relacijska estetika tu autonomiju djelomično napušta i pokušava je zamijeniti imerzivnim modelom društvene integracije: umjetnički predmet kao simbol individualne slobode ustupio je mjesto partikularnom aktivizmu. Claire Bishop ne vjeruje u emancipacijske mogućnosti umjetnosti ako je ova potpuno integrirana u društvenu relacionalnost i pita se gubi li tada sposobnost kritičkog odmaka? Bishop tvrdi da Bourriaudov model pretpostavlja idiličnu spregu interakcija i participacija kao da su ove same po sebi nešto pozitivno i slobodarsko. Ona smatra, naprotiv, da su demokratska društva, upravo zato što su demokratska, obilježena stalnim sukobima, suprotnostima i nejednakošću te da relacijska estetika zapravo legitimira puku estetizaciju društvenosti i ne daje dovoljno uporišta umjetničkom djelu da bude doživljeno kao političko sredstvo.

Modernizam je, unatoč svojoj autonomističkoj retorici, često sadržavao snažan element negativnosti i konflikta: od ekspresionističkog otpora do avangardnih šokova i dadaističkog

anti-estetizma. Čak i minimalistička redukcija forme kod umjetnika poput Donalda Judda ili Franka Stelle može se čitati kao rigidna, gotovo asketska kritika percepcije i institucionalnog okvira. Modernizam ne proizvodi nužno "kolektivizam", nego stvara odmak, nelagodu, a najčešće ipak nerazumijevanje, upravo kako bi spriječio potpuno utapanje estetskog u društvenom. Baš ta dimenzija negativnosti, misli Bishop, nedostaje relacijskoj umjetnosti jer ova stremlji mikro-utopijama, prostorima privremenog sklada, susreta i neinstrumentalne komunikacije. Ali relacijska umjetnost nije "anti-modernistička", jednako kao što postmodernizam 1980-ih i 1990-ih nije puka negacija modernizma nego tek razdoblje u kojemu je jedna velika povijesna i stilska formacija prestala biti dominantnom. Dakle, umjesto onoga što ona nije, o relacijskoj estetici trebalo bi govoriti kroz prizmu onoga što podržava, a to je obećanje društvene uzajamnosti. Uz malo hrabrosti, mogli bismo čak tvrditi da su relacijske mikro-utopije zamijenile modernističku globalnu utopiju. Pripustimo li spomenutu tezu, kritika i teorija konačno opet imaju što za reći: ako ćemo relacijsku umjetnost tumačiti kao da ima stvarnu moć upravljanja društvenim odnosima, tada joj oduzimamo ono što modernizam zadržava – mogućnost negativnog odmaka. Mislim da je Claire Bishop svjesna da je povratak modernizmu neizvediv; njoj je važno da umjetnost zadrži sposobnost stvaranja nelagode, nesklada ili sukoba unutar relacijskih formi.

Sada dolazimo do novog problema: publici, a često i kritici, teško je procijeniti intenzitet tog "nesklada", tj. vrijednost umjetničkog djela, budući da relacijska forma može obuhvaćati sve, od jednostavne agitacije u javnom prostoru do delikatnih minimalističkih formi. Dobar primjer nam pruža američki umjetnik kubanskog podrijetla Félix González-Torres koji je svoje radove snažno prožeo vlastitim seksualnim identitetom, a u kasnijem dijelu života i borbom s AIDS-om. U radu iz 1989. postavio je transparent preko puta poznatog gay bara Stonewall Inn u New Yorku. Bijelim slovima na sivoj pozadini na transparentu je otisnut tekst sljedećeg sadržaja: "People with AIDS Coalition 1985 Police Harrasment 1959 Oscar Wilde 1895 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969". Sve spomenute godine, ljudi i događaji su na razne načine obilježili povijest gay aktivizma u SAD-u. U opisu jednoga njegovog kasnijeg rada, *Untitled (Blood)* iz 1992., čitamo da je u potonjemu riječ o simboličkom prikazu napredovanja virusa tijekom tjedan dana u krvi osobe koja živi s HIV-om. Djelo se sastoji od zavjese načinjene od sitnih plastičnih perli razapete između dva zida, a čije okomito postavljene crvene i bijele kuglice doista podsjećaju na makroskopski trodimenzionalni prikaz različitih vrsta krvnih stanica. Čak i kada bi izostala informacija o umjetnikovoj bolesti i inspiraciji njome i kada ne bismo osjetili nagonisku empatiju prema bolesnoj osobi, ovaj drugi González-Torresov rad nudi mnogo više od hladne historiografije borbe za prava homoseksualaca otisnute na billboardu preko puta gay bara; štoviše, muzejski rad poziva da ga se fizički osjeti, da ga se dodiruje i pokreće. On na vrlo originalan način čini metaforički vidljivim ono što je inače nevidljivo i utoliko opredmećuje ključnu razliku između umjetnosti i života. To je zoran primjer kako unutar relacijske estetike, čak i unutar opusa jednog umjetnika, može postojati dubok jaz između aktivističke patetike i umjetničke transcendencije.

J. B.: Bourriaud navodi da je publika, odnosno zajedništvo koje se stvara oko ili kao dio umjetničkog djela, suvremena varijanta Benjaminove aure. Možete li pojasniti tu paralelu?

K. P.: Bourriaudova tvrdnja o "novoj auratičnosti" publike i zajedništva koje se formira oko relacijskog umjetničkog djela jedna je od najprovokativnijih, ali i najproblematičnijih točaka njegove teorije. Kada on sugerira da je zajedništvo koje nastaje unutar umjetničke situacije zapravo suvremeno uskrsnuće Benjaminovog pojma aure, on time ponajprije smatra da je umjetnički objekt moguće usporediti s umjetničkim odnosom. Kod Waltera Benjamina, aura je vezana uz jedinstvenost umjetničkog djela, njegovu prisutnost "ovdje-i-sada", njegovu neponovljivost i udaljenost koja proizlazi iz ukorijenjenosti objekta u tradiciji i ritualu. U eseju "Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije", Benjamin pokazuje kako mehanička reprodukcija – fotografija i film – razgrađuje ovu auratičnost jer odvaja djelo od njegove jedinstvene prostorno-vremenske situacije. Aura je, u tom smislu, učinak udaljenosti: nešto što postoji upravo zato što je djelo nedostupno, jedinstveno i neponovljivo. Bourriaud, međutim, preokreće ovu logiku. Umjesto da aura pripada objektu, ona se premješta u događaj odnosa. Ova transformacija ima dalekosežne posljedice. Ako je aura kod Benjamina vezana uz umjetnički objekt kao jedinstveni entitet, kod Bourriauda ona se raspršuje u mrežu odnosa. Umjetničko djelo time više ne bi bilo "nositelj aure", nego generator situacije u kojoj se aura privremeno proizvodi. Drugim riječima, aura postaje emergentno svojstvo relacije, a ne inherentna kvaliteta objekta.

Ponovimo još jednom, u relacijskoj estetici umjetničko djelo više nije singularni objekt koji zrači svojom jedinstvenošću, nego situacija koja proizvodi jedinstvenost u vremenu – jedinstvenost susreta, interakcije i privremene zajednice. Možemo li tek tako prihvatiti tezu da se aura više ne nalazi u stvarima, nego u "međuprostoru" neke zajedničke aktivnosti? Mislim da bismo je mogli prihvatiti, ali samo pod uvjetom da izvorno izvedeni rad bude tretiran kao original – uostalom, kao kod Benjamina – a sva ostala pojavljivanja rada samo kao njegove deauratizirane kopije. Umjetničko djelo koje "proizvodi relaciju" (što god pod time mislili) u prostoru bremenitom različitim vrstama odnosa, na primjer, na ulici ili ispred zgrade vlade, ne može proizvoditi istovrsnu "relaciju" kada ga nakon praizvedbe svakodnevno pokazujemo u muzeju. Ali, koji bi umjetnik, kustos ili kolekcionar prihvatio činjenicu da su smisao i vrijednost djela, njegov simbolički i razmjenski potencijal, jednostavno nestali ili se promijenili u tolikoj mjeri da se "relacionalnost" svela na istu onu koju posjeduje bilo koje Caravaggiovo ulje na platnu ili Rodinova skulptura – na "puki" pogled u sliku?

Problem je, dakle, mnogo dublji nego što jednostavna strukturalna inverzija daje naslutiti. Benjaminova aura označava "neponovljivost objekta u distanci", dok Bourriaudova aura označava "neponovljivost odnosa u blizini". Jedan model počiva na izolaciji, drugi na interakciji. Jedan se raspada pod pritiskom reprodukcije, drugi se pojavljuje upravo u uvjetima društvene zasićenosti komunikacijom. Najproblematičniji aspekt Bourriaudove analogije jest pretpostavka da relacijska situacija sama po sebi proizvodi estetsku ili emancipacijsku kvalitetu. Ako auru premjestimo u društveni odnos, suočavamo se s ključnim pitanjem: kakvi odnosi proizvode kakvu auru ili pak postoji samo jedna, ona "idealna"? Claire Bishop i drugi kritičari upravo ovdje vide slabost relacijske estetike – u tendenciji da se participacija i zajedništvo tretiraju kao iskaz apsolutnog dobra. To bi bilo kao da potez kistom na platnu smatramo apsolutnim iskazom slikarskog dobra; ono bi i dalje postojalo, ali bi Jackson Pollock i Yves Klein, oni mi prvi padaju na pamet, uvijek ostali tek sjena sjene klasičnih portretista. Doduše, to ni za koga ne bi bilo fatalno, ali ono što bi moglo postati stvarno fatalno jest da od umjetnosti tražimo prijedloge "idealnih odnosa".

J. B.: Ostanimo još malo kod odnosa, ovoga puta između vizualnog obrata i relacijske umjetnosti? Oba se pojma u umjetničkoj teoriji pojavljuju devedesetih godina.

K. P.: Relacijska estetika i Mitchellov *pictorial turn* doista su "djeca 1990-ih", ali dvojim da su bliski zato što na jednak način tumače fenomene svog vremena, prije će biti da ih stavljamo u istu rečenicu zato što obojica registriraju dubok epistemološki pomak: raspad reprezentacije kao dominantnog modela razumijevanja kulture i zamjenu tog modela pojmovima operativnosti, cirkulacije i proizvodnje stvarnosti. Ipak, ono što W.J.T. Mitchell naziva "zaokret prema slici" i ono što Nicolas Bourriaud razvija kao relacijsku estetiku polaze u suprotnim smjerovima tog istog pomaka: jedan se okreće slici kao sveobuhvatnom režimu kulturne produkcije, drugi se od slike povlači prema društvenoj situaciji kao estetskom mediju. Mitchellov "pictorial turn" često se pogrešno tumači kao povratak slici u tradicionalnom smislu povijesti umjetnosti, a zapravo je riječ o tome da slika više nije podređena jeziku, diskursu ili tekstu kao sekundarni reprezentacijski sloj – ona počinje živjeti svoj vlastiti život. Slike "žive" u svijetu: one oblikuju percepciju, proizvode ideologiju, strukturiraju osjećaje i djeluju kao aktivni sudionici društvenih procesa. *Pictorial turn* se odmiče od pitanja "što slike znače?" prema pitanju "što slike čine?" ili, još radikalnije, "što slike žele?".

Relacijska estetika polazi od slične, "dekonstrukcijske" logike, ali s posve drugačijim objektom. Umjesto slike, Bourriaud uzima društveni odnos kao osnovni materijal umjetnosti. Ako Mitchell tvrdi da su slike postale društveni akteri, Bourriaud implicitno tvrdi da su društveni odnosi postali estetski mediji. Ova paralela pokazuje da su oba koncepta odgovor na širu transformaciju kulturne logike 1990-ih: prelazak iz reprezentacijskog režima u režim operativnosti. U tom novom stanju, ni slika ni umjetnički objekt više ne funkcioniraju kao stabilne jedinice značenja, nego kao procesi koji proizvode učinke u stvarnom vremenu.

Međutim, ključna razlika leži u teorijskom i disciplinarnom aparatu. Mitchellov *pictorial turn* je metateorijski i, kako sam često tvrdi, "ne-disciplinarn": obuhvaća filozofiju, medije, znanost, politiku i svakodnevni život. Mitchellova osnovna teza jest da vizualnost postaje temeljni epistemološki okvir suvremenog svijeta. Slika napušta privilegiranu domenu umjetnosti – čak i njezinu proširenu verziju koja uključuje fotografiju, film i nove medije – i afirmira se kao univerzalni model mišljenja i komunikacije. Relacijska estetika, naprotiv, ostaje unutar specifičnog polja suvremene umjetnosti. Ona romantizira moć umjetnosti i zamišlja je kao metaforičko oružje koje može omogućiti stvaranje estetski izdvojenih mikro-svjetova. Doduše, njihova se logika preklapa u jednoj točki, ali koja je i previše općenita i previše specifična da bi nas mogla odvesti u nekom zanimljivom pravcu: naime, oba koncepta ukazuju na nestanak stabilne granice između reprezentacije i produkcije. Problem je u tome što su te granice posve drugačije postavljene u disciplinama koje se bave vizualnom kulturom, kao što su vizualni studiji, znanost o slici i teorija slike s jedne strane i disciplinama fokusiranim na umjetnost kao mnogo ekskluzivniju praksu, s druge strane.

Nadalje, Mitchellov pristup je izrazito kritički: *pictorial turn* uključuje analizu moći slika, njihove ideološke funkcije i politike vizualnosti. Slike su ostavile iza sebe neutralnost umjetnosti; one su sada "aktivni sudionici" u strukturama dominacije. Bourriaudova relacijska estetika, osobito u ranoj formulaciji, manje naglašava ovu dimenziju moći unutar relacija, a više njihov potencijal za proizvodnju mikro-utopijskih situacija. Gdje Mitchell vidi konflikt i ideologiju, Bourriaud često vidi mogućnost privremene harmonije. Već vam je jasno da nisam osobiti ljubitelj harmonije, a pogotovo kada se umjetnost trsi uskladiti društvene antagonizme. Zato se može reći da je njihova razlika i politička i metodološka. *Pictorial turn*

razvija kritičku teoriju vizualne kulture, dok relacijska estetika razvija normativnu teoriju umjetničke prakse. Prvi pita kako slike strukturiraju moć, drugi kako umjetnost može proizvesti alternativne oblike društvenosti. Možda bi se hrabriji teoretičar usudio predložiti da relacijsku estetiku protumačimo kao proširenje Mitchellovih uvida na područje umjetničke produkcije: ako slike više nisu objekti nego akteri, onda ni umjetnost više nije objekt nego situacija. Ipak, iz svega što sam do sada rekao, jasno je da ja nisam taj "hrabriji teoretičar", mislim da njih dvojicu više povezuju povijesne slučajnosti nego nešto teorijski supstancijalno.

J. B.: Knjiga završava tezom da "poetska funkcija", koja treba iznova uspostaviti svijet subjektivizacije, ima smisla jedino ako nam može pomoći da savladamo "iskušenja barbarizma, misaone implozije i kaotičnih napetosti koje se pojavljuju na obzoru" te ih preobrazimo u, "bogatstvo i nepredviđeni užitek" (Guattari). S obzirom na današnju globalnu distopijsku atmosferu, koliko je, prema vašem mišljenju, nužno graditi nove relacijske modele, i koji je njihov stvarni potencijal?

K. P.: Završna teza koju spominjete, s pozivanjem na Félixu Guattarija, otvara Bourriaudovu knjigu prema širem poststrukturalističkom horizontu koji nadilazi relativno usko polje kritike i teorije umjetnosti. Pojmovi koje navodite – "misaona implozija", "kaotične napetosti", "barbarizam" – mogu se čitati kao dijagnostika stanja u kojem se subjektivnost fragmentira pod pritiskom ubrzane medijske, ekonomske i političke transformacije. Guattarijeva "ekozofija", tj. ideja triju ekoloških registara (mentalnog, društvenog i okolišnog) ovdje je ključna: subjekt je nepovratno destabiliziran i izložen nepredvidivom srazu institucija i diskursa. Ako sam dobro razumio, "poetska funkcija" ovdje nije literarna kategorija, nego operativni model proizvodnje novih konfiguracija subjektivnosti.

Prenesemo li sve to u današnji kontekst, relacijsku estetiku predstavlja se kao nešto što nam je iznimno važno, ali i mnogo kompleksnije nego što Bourriaud u knjizi doista opisuje. Globalna situacija koju danas često opisujemo kao "polikrizu" – klimatska nestabilnost, geopolitički konflikti, digitalna rastresenost, rastuća ekonomska nejednakost, erozija školstva, zdravstva i pravosuđa – stvara uvjete u kojima su relacije istovremeno hiper-producirane i neopisivo površne. Drugim riječima, nikada nismo bili više povezani, a istovremeno nikada manje sposobni za stabilne, dugoročne oblike zajedničke subjektivacije. Ideja da je potrebno graditi nove relacijske modele ostaje nužna, ali ne više u optimističkom ključu mikro-utopije kakav je implicitno prisutan u ranoj relacijskoj estetici. Već sam rekao da su relacijski modeli u tolikoj mjeri impregnirali društva (naše pogotovo) da su "neutralne zone susreta" samo još jedan dodatak sveprisutnim poetikama nostalgije – uvijek već proizlaze iz infrastrukture moći i predvidive osjetilnosti. Svaka relacija – bilo digitalna, institucionalna ili afektivna – već je strukturirana kroz algoritme, platforme, ekonomske interese i političke režime vidljivosti. Zato ćemo stvarni potencijal novih relacijskih modela teško usidriti u "proizvodnji zajedništva" kao takvog, tj. u prostoru spontanog susreta, izglednijima mi se u budućnosti čine *strategije podozrivosti* koje bi ostavile iza sebe režime povezivanja i usredotočile se na umjetničko djelo kao razlog povezivanja. Cilj nam ne smije biti harmonična integracija, nego zaštita nesukladnih subjektivnosti: sposobnost da se unutar homogenizirajućih sistema otvore pukotine za različite oblike percepcije, osjećaja i mišljenja. "Poetska funkcija" treba se nazirati kroz zagovor novih semiotičkih i afektivnih

konfiguracija koje omogućuju drukčije oblike života. Relacijski modeli imaju potencijal samo ako budu prokazivali postojeće obrasce usitnjavanja društvenosti.

Najnovija umjetnost već pokazuje drugačije sklonosti u odnosu na klasičnu relacijsku estetiku. Pritom mislim na umjetnost koja, naravno, ne pretpostavlja da je svaka relacija potencijalno slobodarska, nego upućuje pozornost na sebe samu, tj. na umjetničko djelo kao razliku, kao svojevrsan *eksces pojavljivanja*. Relacijski modeli iscrpili su se u proizvodnji "boljih" i "autentičnijih" mikro-zajednica; sada bi mogli potražiti novo nadahnuće u moći umjetničkog djela da bude središnjom točkom susreta svih ljudi. Povežemo li to s Bourriaudovom izvornom tezom, mogli bismo kazati da je njezina "poetska funkcija" danas preživjela, ali u transformiranom obliku. Ona je prerasla previše smiono obećanje sklada "kaotičnih napetosti" i sada se trudi bolje ih razumjeti. Umjesto preobrazbe u bogatstvo i užitek u jednostavnom smislu, riječ je o stvaranju uvjeta u kojima se kaos može misliti kroz ili kao umjetničko djelo. Drugim riječima, relacijski modeli su i dalje nužni, ali ne kao utopijski otoci uskogrudnosti, nego kao kritički alati za razumijevanje i intervenciju u sveprisutnu mrežu odnosa. Njihov stvarni potencijal ne vidim u obećanju boljeg društva, nego u obnovi moći umjetnosti kao prakse nepredvidivosti.