

Izvorni članak UDK 316.774:7.01

141.78:316.774

Primljeno 22. 12. 2009.

Vlatko Ilić

Univerzitet u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Bulevar umetnosti 20, RS–11070 Novi Beograd
vlatkoilic@sezampro.rs

Kako pišemo Umjetnost?

Problemi ne-čitкости umjetničkog djelovanja u epohi novih medija

Sadržaj

U suvremenom decentraliziranom društvu mnoštva, 'novi mediji' operiraju kao indeksni nomadski termin kojim ukazujemo na mnogostruke i različite prakse konstruiranja, izvođenja i konstituiranja procedura suvremenog življenja, odnosno scenu njegova ispisivanja. Uvođenjem termina 'novo-medijsko pismo' nastojim identificirati dominantne mehanizme održavanja hegemonije: mitifikaciju i naturalizaciju, prevođenje i uključivanje, djelomičnu propustljivost itd. Pitanja o/oko opstanka umjetničkog djelovanja danas tako postaju pitanja njegove ne-čitкости, a mjesta njegovog (ne)intencionalnog opiranja protokolima novo-medijskog pisma svojevrsna prilika za potencijalno subverzivno djelovanje u kontekstu trenutnog, tehnološki visoko razvijenog društva i njegovih imperativa. Je li moguće temeljnim re-definiranjem statusa umjetnosti izvesti platformu koja će omogućiti kritičko djelovanje?

Ključne riječi

novi mediji, suvremena umjetnost, subverzivni potencijal

O ne/mogućem pro-izvođenju umjetnosti

Umjetnost se kao suvremena praksa¹ suočava s brojnim problemima. Ne/mogućnost njezina izvođenja temelj je (grupe) pitanja o/oko postavljanja umjetničkog djela, rada, prakse i/ili umjetnika, i/ili onih usmjerenih na status, funkcije, operiranje umjetničkog djela, rada, prakse, i/ili umjetnika i/ili mišljenja umjetnosti u suvremenom društvu. Naime, preokreti koji su obilježili teorijsku misao 20. stoljeća pokazali su da se umjetnost (kao ni druge prakse) više ne odigrava pod sigurnim okriljem jednog dominantnog metadiskursa, tj. u okvirima jasno podrazumijevajućeg značenjskog poretka, već u mnoštvu potencijalno jednako legitimnih diskursa ili diskurs-atmosferi.² Dok je dominacija jednog diskursa upućivala na jedinstven centar moći i njemu odgovarajuće mehanizme proglašavanja djela, rada, prakse umjetničkim, s druge strane suvremeni pluralitet diskursa, decentralizacija i privid rasipanja moći i odsutnosti kontrole odlikuje usložnjavanje mehanizama postavljanja i mišljenja ili razumijevanja umjetnosti. Tako suvremeno umjetničko djelo, rad, praksa

1

Pri čemu bi na ovom mjestu termin 'suvremena' trebalo čitati kao kontekstualnu odrednicu, ne kvalitativno, kako bi se ukazalo na praksu koje nastaje na kulturalno, ideološki, politički, ekonomski itd., određenom prostoru – odnosno sada i ovdje.

2

Žan Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard), *Postmoderno stanje*, Bratstvo–Jedinstvo, Novi Sad 1988.

danas ne opstaje bez ujedno (namjenski) izvedenih uvjeta njezina mišljenja (čitanja, percepcije, prevođenja itd.) koje djelo, rad, praksu *postavljaju* u svijet umjetnosti (svijet proizvodnje, organizacije i potrošnje značenja) preko kritičara, teoretičara, sve češće preko samih umjetnika ili na tržište (svijet materijalne razmjene). Bilo bi pogrešno pretpostaviti da je u nekoj prethodnoj epohi izvođenje/mišljenje umjetnosti operiralo izvan određene (značenjske i/ili tržišne) matrice, ali je vjerojatno da su pravila igre bila gotovo samoregulatorijska. Danas su pravila njezina pro-izvođenja mnogostruka i svakako manje izvjesna; ona se neprekidno iznova artikuliraju, uspostavljaju, dok strojevi njihova utapanja, prerade, potrošnje, rade sve brže.

Dok (druge) prakse od polja umjetničkog djelovanja preuzimaju prije svega strategije estetizacije, mišljenje umjetnosti sve češće svoj oslonac traži u drugom (discipline tradicionalno uspostavljenih režima poput estetike, poetike i/ili povijesti umjetnosti) različitim referentnim aparatima – studijama kulture, medija ili roda, političkim znanostima, društvenom aktivizmu itd. Iako suvremena teorijska misao kritički odbacuje modernističku tezu o autonomiji polja umjetnosti, kakve su posljedice preuzimanja drugih protokola i procedura, odnosno razaranja tijela umjetničkih disciplina? Događaji prelaženja, premještanja, narušavanja disciplinarnih granica nose subverzivni potencijal preispitivanja prešutno prihvaćenih doksi, ali ujedno ukazuju i na mogućnost da strategije potpuno asimiliraju umjetničke prakse i/ili taktike (i to prije svega komercijalnih) velikih medijskih kompanija.³ Bi li tako trebalo prihvatiti tezu o ‘slobodnom’ pluralitetu raznolikih praksi ili, radikalno suprotnu, o nenarušivoj dominaciji globalnog postfordističkog (neoliberalnog) tržišta? Ili, ako umjetnost danas postoji samo u *rasplinutom stanju*,⁴ tj. ako je ona prije *atmosfera* nego proizvodna djelatnost, je li moguće/potrebno kritički promišljati učinke umjetničkog djelovanja izvan teze o ontologiji umjetničkog djela, rada, prakse?

Prije daljeg preispitivanja uvjeta izvođenja/mišljenja umjetnosti, potrebno je zaključiti ili prihvatiti pretpostavku da izazovi pred kojima se nalazi suvremena umjetnička praksa zapravo leže izvan nje ‘same’. Odnosno da se, iako njoj imanentni, njezini problemi zasnivaju na specifičnosti konteksta pro-izvođenja. Kako smo naveli, kritika modernizma upravo odbacuje pretpostavku o autonomiji polja umjetnosti, odnosno uvjerenje da se o umjetnosti ili nekoj drugoj djelatnosti može misliti, govoriti ili pisati kao o njima ‘samima’. Tako se naša pozicija može čitati ideološki⁵ i/ili politički,⁶ ali je ona prvenstveno antiontološka. Ipak, tezu da se problemi umjetničke prakse nalaze izvan nje ne moramo nužno prihvatiti kao poziv da se u potpunosti odbaci misao o umjetnosti kao o svojstvu, ali se kao neophodno nameće preispitivanje uvjeta njezina izvođenja/mišljenja.⁷ Umjetnost uvijek nastaje u kontekstualno određenim okolnostima i kao takva ona ne može biti razmatrana izvan njih, tj. potrebno ju je misliti usporedno s/u kontekstu u kojem nastaje i to pogotovo sada kada su protokoli i procedure njezina pro-izvođenja u procesima temeljnog i radikalnog re-artikuliranja. U pitanju je prije svega strateški potez u cilju intencionalne konstrukcije statusa umjetničke prakse u suvremenoj epohi, čime tekst ne pretendira (samo) na kritiku, analizu, već otkriva svoj angažirani karakter, i kao takvog bi ga trebalo i čitati.⁸

Suvremeni uvjeti ili epoha novih medija

Pitanja o uvjetima pro-izvođenja suvremene umjetnosti mogli bismo dalje konceptualizirati ili preraditi na sljedeći način: razumijevanje problema imanentnih suvremenoj umjetničkoj praksi, s namjerom njezina kritičkog

mišljenja i razvijanja strategija djelovanja, trebalo bi zasnovati na *mišljenju problema suvremenog svijeta*, čime dolazimo do drugačijeg pitanja. Naime razumijevanje traži dogovoren i načelno prihvaćen aparat mišljenja *nečega*, tj. konsenzus pri, u ovom slučaju, razumijevanju suvremenog svijeta, dok mišljenje suvremenosti, suvremenog doba, života, društva, svakodnevnice itd., pokreće različite metodološke zahvate. Je li s druge strane prisutna *opća* intelektualna klima o navedenim pojmovima i, ako jest, možemo li govoriti o posljedicama njezine prisutnosti? Za postojeće *opće mjesto*⁹ predlažem sljedeće: studijama koje za predmet svog izučavanja uzimaju svakodnevnicu suvremenog čovjeka imanentna je predstava o epohi u koju smo zakoračili, dok se ujedno zadržavamo na njezinu pragu; ovakvo dvostruko pozicioniranje rezultat je djelovanja u okvirima postojeće značenjske paradigme koju nastojimo prilagoditi zbog osjećaja da je iskustvo svijeta oko nas više ne podržava, i to razrađujući pojmovno-hipotetički aparat koji će mu odgovarati.¹⁰ Navedeni narativni obrazac prepoznaje kao ključne i nastoji inkorporirati: iskustvo sve silovitijeg razvoja novih tehnologija i uključivanje odgovarajuće terminologije u činove obrade realnog, poput: informacije, baze podataka, mreže, interaktivnosti, *interfacea* itd. Suvremenost se tako može čitati kao kvalitativni označitelj u trci za aktualnošću.¹¹

Složimo li se da ovakav *opći stav* operira javnom (ne-državnom) sferom, odnosno da je naša misao progonjena *predstavama* tehnološki (i civilizacijski) visoko razvijenog društva,¹² nameće se pitanje njegova zasnivanja. Moguće je pretpostaviti da je s jedne strane ovakav stav potaknut predosjećajima¹³

3
Divna Vuksanović, *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*, Fakultet dramskih umetnosti, Čigoja štampa, Beograd 2007.

4
Vidjeti Miško Šuvaković, »Umetnost u rasplinutom stanju: od odnosa do atmosfere u kulturi«, u: *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti, Beograd 2006., str. 474–479.

5
Luj Altiser (Louis Althusser), *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, Loznica 2009.

6
Žak Ransijer (Jacques Rancière), *Politika književnosti*, Adresa, Novi Sad 2008.

7
Zanimljiv primjer zauzimanja ovakve dvostruke pozicije nalazimo kod W. Benjamina. Iako pojmom *aure* Benjamin nastoji obraniti tezu o umjetnosti kao svojstvu i to u trenutku u kojem je ona po njemu ugrožena, veliki dio svog teksta Benjamin će posvetiti problematiziranju uvjeta percepcije. Vidjeti: Valter Benjamin (Walter Benjamin), »Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti«, u: *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2007., str. 98–132.

8
Kako Barthes navodi, najveći grijeh kritike nije ideologija, već šutnja o njoj. Vidjeti: Roland Bart (Roland Barthes), *Književnost, Mitologija, Semilogija*, Nolit, Beograd 1979.

9
Paolo Virno, *Gramatika mnoštva. Prilog analizi suvremenih formi života*, Jesenski i Turk, Zagreb 2004.

10
Tako npr. Manovich uspoređuje novomedijску revoluciju s učinkom koji je ostvario tisak i kasnije fotografija na moderno društvo i kulturu. »Just as the printing press in the fourteenth century and photography in the nineteenth century had a revolutionary impact on the development of modern society and culture, today we are in the middle of a new media revolution [...] This new revolution is arguably more profound than the previous ones and we are just beginning to sense its initial effects.« Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, MA 2001., str. 43.

11
»Does it make sense to theorize the present when it seems to be changing so fast?« Ibid., str. 34.

12
Žak Derida (Jacques Derrida), *Marksove sablasti*, Službeni list SCG, Beograd 2004.

13
Terminom *predosjećaj* ovdje se ne ukazuje na intuitivnu ili magijsku sposobnost, već na *gruba* mapiranje konteksta kojem je određen tekst namijenjen, prije nego onom u kojem nastaje.

autora koji direktno ne obrađuju temu informatičkog, kompjuteriziranog, medijskog i sličnog društva, ali ga najavljuju kao takvo i/ili je podržavan postupkom navođenja impresivnih podataka, poput kilometara optičkih kablova, broja proizvedenih kompjutera ili korisnika određenih *online* usluga. Tako naprimjer Lyotard u svom tekstu iz 1979. godine *Postmoderno stanje* tadašnje društvo označava kao informatizirano, odnosno kompjuterizirano društvo. Središnji predmet Lyotardove studije nije tehnološki razvoj, nego »sadašnje stanje znanja u najrazvijenijim društvima«¹⁴ i ova studija o gubitku pozicije jednog legitimizirajućeg diskursa (filozofije) samo rubno dodiruje probleme procesa *informatizacije*. Lyotard ih prije postavlja kao okruženje za raspravu koju će izvesti. On tako navodi da:

»U tom opštem (informatičkom) preobražaju menja se i priroda znanja. Ono ne može da pređe u nove kanale i bude operacionalno ako se znanje ne može prevesti u informacione količine.«¹⁵

I dalje: »Pitanje znanja u doba informatike (je) više no ikad pitanje državne uprave.«¹⁶ Time Lyotard u ovoj studiji od državnog značaja¹⁷ ukazuje na paradigmatičke promjene koje prate ili nastaju zbog tehnološkog razvoja te dalje relevantnom proglašava problematiku (novih) medija.¹⁸

Drugačije od Lyotarda, Lev Manovich u tekstu »The Practice of Everyday (Media) Life«¹⁹ iz 2008. godine, u kojem izvodi vrlo korisnu tezu o *socijalnom mediju* (*social media*), tj. o značaju sadržaja koji su sve češće generirani samim korisnicima, taktikama koje preuzimaju medijske kompanije i posljedicama koje ovi procesi imaju na svakodnevni život, svoje istraživanje uvodi na sljedeći način:

»Broj ljudi koji sudjeluju u ovim socijalnim mrežama, dijeljenju medija i stvaranju 'korisnički omogućenog sadržaja' zapanjujuć je – bar iz perspektive s početka 2008. godine. (Vjerojatno je da će 2012. ili 2018. godine ovaj broj izgledati trivijalno u usporedbi s onim što će se tada događati). *MySpace*: 300.000.000 korisnika. *Cyworld*, korejski site sličan *MySpaceu*: 90% Južnih Korejanaca u svojim dvadesetim godinama ili 25% totalne populacije Južne Koreje. *Hi4*, vodeći socijalni medijski site Centralne Amerike: 100.000.000 korisnika. *Facebook*: 14.000.000 dnevnih postavljanja fotografija. Broj novih postavljenih snimaka na *YouTubeu* tijekom 24 sata (u srpnju 2006. godine): 65.000. Ako su ovi brojevi već nevjerovatni, razmislite o relativno novoj platformi za medijsku produkciju i potrošnju: mobilni telefon. Na početku 2007. godine 2,2 milijuna ljudi imalo je mobilne telefone; do kraja godine očekuje se da će ovaj broj doseći 3 milijuna. Očigledno ljudi u indijskom selu koji danas zajedno koriste jedan mobilni telefon ne rade videoblogove namijenjene globalnoj upotrebi – ali to je danas. Pomislite na sljedeći trend: sredinom 2007. godine *Flickr* je imao oko 600 milijuna slika (*images*). Do početka 2008. godine taj je broj već udvostručen.«²⁰

Navedeni podaci zbog nepostojanja aparata koji bi nam omogućio njihovo razmatranje, tj. izvođenje mogućih zaključaka, proizvode učinak neargumentiranja po pitanjima prisutnosti, dominacije novih medija, odražavajući time stav da je suvremeni život ili suvremena epoha obilježena njima, njihovim ubrzanom razvojem, komunikacijskim kanalima, operativnim protokolima i procedurama, usprkos tome što mnogi znanstveni, kvaziznanstveni i znanstveno-popularistički radovi koji se bave problematikom novih medija zauzimaju različite, često i neusuglašene pozicije.

Ako ne možemo utvrditi postojanje usuglašene i (relevantno) utemeljene platforme mišljenja novih medija, kako se mogu problematizirati uvjerenja ili *opća mjesta* na koja se oslanjamo dok govorimo, pišemo o njima? Pojmovi koje Virno vezuje za suvremeno društvo mnoštva upravo su *opća mjesta* i *opći intelekt* (*general intellect*). On pod općim mjestima (*topoi kanoi*), koja zauzimaju sve neposredniju vidljivost nasuprot posebnim mjestima (*topoi idioi*),²¹ smatra samorazumljive jezične konstrukcije kojima *mnogi* pribjegavaju u različitim

situacijama (s ciljem zaštite od opasnosti/neizvjesnosti). Dalje Virno izvrće koncept mislioca koji je, po klasičnom razumijevanju, društveni stranac. Ako umjesto toga kažemo da je stranac uvijek mislilac, onda je odlika mnogih upravo opći intelekt (Virno preuzima Marxov termin) koji se ne ostvaruje u političkom prostoru. Prema Virnu, gore navedene osobine mnoštva vode uspostavljanju *javne nedržavne sfere*. Zašto je potrebno ovako teorijski postavljenu nedržavnu sferu problematizirati? Naime, iako po Virnu opća mjesta kao samorazumljive jezične konstrukcije ne djeluju na specifičnoj političkoj sceni, malo je vjerojatno da su one (politički) nekonsekventne. Ako jezične konstrukcije, igre,²² generiraju i odgovarajuću Sliku svijeta, one time uvjetuju i njoj/njima imanentne mehanizme verifikacije kao i operativnu logiku, čime neposredno sudjeluju u uređenju svijeta, odnosno ostvaruju politički (ne nužno, ali i državni) učinak, tj. imaju specifične društvene, političke, ekonomske posljedice.

Tako se u novomedijski prostor komunikacijske razmjene sve češće vjeruje kao u novoostvaren prostor 'slobode'. Osim u nedvosmislenim slučajevima zabrane dostupnosti određenim *online* sadržajima,²³ rasprostranjena je ideja o demokratičnosti decentraliziranog virtualnog prostora, odnosno interneta.²⁴ Naime korisnicima je omogućen direktan (nasuprot zastupničkom sustavu) neograničen pristup informacijama, *slobodan protok*, stupanje u neposrednu komunikaciju, korištenje i postavljanje sadržaja itd.²⁵ Manovich to postavlja na sljedeći način:

»Lanier je također tvrdio kako će VR (virtualna realnost) voditi dobu 'postsimboličke komunikacije', komunikacije bez jezika ili drugih simbola. Zaista, zašto bi postojala potreba za lingvističkim simbolima ako bi, radije nego da budu zaključani u 'kućni zatvor jezika' (Frederic Ja-

14

Ž. F. Liotar, *Postmoderno stanje*, str. 5.

15

Ibid., str. 11.

16

Ibid., str. 18.

17

Na značaj Lyotardove studije ne ukazuje samo ozbiljnosti predmeta njezina istraživanja (procesi informatizacije su igre čije mjerilo nije ni istinito, ni lijepo, ni pravedno itd., već efikasno, a pravda se poziva na veliku naraciju kao i istina) ili utjecaj na autore i tekstove koji će uslijediti, već i činjenica da je, kako Lyotard u uvodu navodi, ovaj referat bio podnesen Savjetu Sveučilišta pri kvebeškoj Vladi na zahtjev njegova predsjednika.

18

Sintagmu 'novi mediji' preuzimam od Manovicha. On izbjegava (ili ne uspijeva) preciznije je definirati što možemo čitati i kao ideološki determiniranu odluku, te kao trenutno na ovom mjestu predlažem čitanje novih medija zasnovano na postojanju odgovarajućeg dominantnog jedinstvenog medijskog koda.

19

Lev Manovich, »The Practice of Everyday (Media) Life«, www.manovich.net, pristupljeno 17. 11. 2008.

20

Ibid., str. 3.

21

Virno ovu podjelu preuzima od Aristotela.

22

Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein), *O izvesnosti*, Fidelis, Beograd 1996.

23

Čuveni je slučaj pojava virtualnih *online* 'pop-up' policajaca u Kini. »Da bi ostao na kineskom tržištu, Google je dogovorio s tamšnjim vlastima da očisti svoj servis od svih antikomunističkih sadržaja i medija poput *Glasa Amerike*. Također, blokiran je pristup i tajvanskim sadržajima. Zauzvrat Kina se obvezala da neće cenzurirati i dodatno blokirati sadržaj ovog pretraživača«, <http://www.virtu-alnigrad.com/?pd=10&arch=on&page=115>, pristupljeno 4. 2. 2009.

24

Bojana Kunst, »Virtual Biopolitical Parliament: Davide Grassi's DemoKino«, 2004., www.kunstbody.org, pristupljeno 24. 1. 2008.

25

U prilog ovakvu stavu idu i primjeri suvremene aktivističke borbe koja se temelji na djelovanju preko/putem interneta, npr. pokret zapatista i drugi.

meson), svi sretno živjeli u krajnjoj noćnoj mori demokracije – jedinstvenog mentalnog prostora koji svi dijele i u kojem je komunikacijski čin uvijek idealan (Jürgen Habermas).«²⁶

Ipak, i pored privida neograničene dostupnosti koji je imanentan iskustvu novih komunikacijskih tehnologija, organizacija i strukturacija moći u suvremenom društvu samo je naizgled propustljiva. Njezini su mehanizmi teže prepoznatljivi, ali svakako da u decentraliziranom društvu moć ne iščezava. Ideja o *virtualnoj agori*²⁷ – ‘slobodnom’ novomedijskom prostoru pokazala se kao neuspjelo utopističko čitanje.²⁸ Jer, kako Lyotard navodi: »Naučnici, tehničari i aparati se ne kupuju da bi se saznala istina, već da bi se uvećala moć.«²⁹

Ako su opća mjesta pretpostavke, neargumentirane konstrukcije i/ili proganjajuće predstave, kako se onda ona održavaju? Možemo prihvatiti pomirujuću i umirujuću Virnovu tezu da je u pitanju oblik suvremenog egzistiranja (Manovich tvrdi da je mozak individuâ postao preopterećen informacijama koje bi trebalo obraditi). Ili, možda bi se trebalo preorijentirati s poznavanja problema k *problemima poznavanja* novo-medijskog (suvremenog) društva. Time našu pažnju premještamo s otkrivanja ontoloških karakteristika suvremenog svijeta novih medija i njemu imanentnih problema na preispitivanje pojmovno-hipotetičkog aparata koji mobiliziramo i aktiviramo kada/dok mu prilazimo, kojim ga obrađujemo, kojim ga konstituiramo i koji, možemo pretpostaviti, kao takav upravo i proizvodi realno.

Novo-medijsko pismo

Pitanje kakva je naša *realnost* izvan predstava o njoj nemoguće je pitanje. Naime mišljenje, pisanje, govor o našoj realnosti, nezavisno o tome kako je definirali, uvijek/već je rad, praksa u polju posrednika – predstava, zastupnika, jezičnih konstrukcija/igara, tj. pisma. Također, bilo bi naivno smatrati pojam *pisma* nečim drugim od realnosti. *Realnost* ne možemo misliti izvan njega, prema tome ono ne samo da je konstitutivno za naše realno nego ga ono i stvara (konstruira, izvodi, konstituira). Značaj ovako postavljene teorijske (ideološke, političke) pozicije mogućnost je mišljenja, pisanja i govora koji je interventan, koji se u pismo upisuje, koji tako uvijek (a potencijalno i kritički) djeluje. Dalje, ako pismo, nazovimo ga sada *novo-medijsko pismo*, re-producira opća mjesta javne nedržavne sfere (ili sliku novo-medijskog svijeta), ako se pokazuje kao imanentno i dominantno u kontekstu suvremenog života, je li moguće podvrgnuti ga kritičkoj analizi? Efekti novo-medijskog pisma depolitizirana su opća mjesta, njegove su procedure djelomično propustljive, a operativnost mu je omogućena specifičnim protokolima. Prema tome, za novo-medijsko pismo možemo reći da je:

- (i) Mitološko – ono je drugostupanjski semiološki sustav jer eksploatira već postojeće označitelje i kao takvo teži naturalizaciji.

U tekstu *Mit danas* iz 1956. godine³⁰ R. Barthes kritički problematizira govor mita i njegove učinke. Mehanizme mitifikacije Barthes premješta s područja sadržaja u polje formalne semiološke analize jer, kako navodi: »mit ne određuje predmet njegove poruke, već način na koji on nju saopštava: granice mita su formalne, ne supstancijalne.«³¹ Mit, po Barthesu, odlikuje poseban semiološki sustav i on ga prepoznaje kao *drugostupanjski semiološki sustav*. Naime, pratimo li de Saussureov semiološki obrazac, mit iznova označava koristeći pritom postojeći znak kao označitelj. »Sve se događa kao da je mit pomerio za jedan stupanj formalni sistem prvobitnih značenja.«³² Čuven Barthesov primjer je slika (*image*) crnog francuskog vojnika koji salutira trobojnoj zastavi na naslovnoj strani *Paris*

Matcha, a čiji se efekti ne ostvaruju samo u odnosu označitelj–označeno. Barthes piše:

»Bez obzira da li sam naivan ili ne, ja dobro vidim šta mi ona govori: da je Francuska veliko Carstvo, da svi njeni sinovi, bez obzira na boju kože, verno služe pod njenom zastavom i da nema boljeg odgovora opadačima tobožnjeg kolonijalizma od revnosti sa kojom ovaj crnac služi svoje tobožnje ugnjetače.«³³

Tako postavljenu teorijsku platformu Barthes usmjerava kritici tadašnjeg buržujskog, kako ga on prepoznaje, francuskog društva, formalno razotkrivajući manje vidljive efekte mita:

»Mit doživljavamo kao nedužan govor: ne stoga što su njegove intencije skrivene: da su bile skrivene, ne bi mogle da postignu učinak; već stoga što su naturalizovane.«³⁴

Jezik mita tako djeluje kao jezik prirode, a njegov potrošač u značenju mita vidi sustav činjenica. Na tome on i zasniva formuliranje *funkcija mita*: mit ne poručuje niti objašnjava stvari, on o stvarima govori dajući im »jasnoću zaključka – stvari kao da same po sebi nešto znače«,³⁵ čime se buržajske norme primaju kao nesumnjivi zakoni prirodnog poretka: »što buržoaska klasa više propagira svoje predstave, to se one više naturalizuju.«³⁶ Tako Barthes tezu kojom započinje, da je mit govor, razrađuje u *mit je depolitiziran govor* jer »on preobražava istoriju u prirodu«.³⁷

Iako Barthes navodi neke od, po njemu, mnogih mogućih mitoloških retoričkih figura, izdvojit ću one najpodložnije daljem promišljanju novo-medijskog pisma. Kao prvu Barthes izdvaja figuru (i) 'oduzimanja povijesti'. Mit svom predmetu briše tragove proizvodnje, porijekla ili izbora, čime se ostvaruje dojam da on dolazi iz *vječnosti*. Značajno mjesto novo-medijskog pisma, kojim ono i omogućuje svoje utopističko čitanje, upravo je brisanje i/ili prerada tragova razvoja interneta. Naime fenomen koji danas poznajemo kao 'mreža preko cijelog svijeta' (*world wide web*) svoje porijeklo vuče iz vojne industrije. Ideja decentraliziranog sustava nastala je s ciljem opstanka u slučaju nuklearnog napada, što nam ukazuje s jedne strane na ozbiljnost uloženih finansijskih sredstava za državnu sigurnost,³⁸ a s druge da su ovoj decentraliziranoj mreži od njezina nastanka imanentne tehnike nadziranja i kontrole. Figura (ii) 'cjepiva', kako je Barthes naziva,

26

L. Manovich, *The Language of New Media*, str. 73.

27

B. Kunst, »Virtual Biopolitical Parliament: Davide Grassi's DemoKino«.

28

»New media technology acts as the most perfect realization of the utopia of an ideal society composed from unique individuals.«
L. Manovich, *The Language of New Media*, str. 61.

29

Ž. F. Liotar, *Postmoderno stanje*, str. 76.

30

R. Bart, *Književnost, Mitologija, Semiologija*.

31

Ibid., str. 229.

32

Ibid., str. 235.

33

Ibid., str. 237.

34

Ibid., str. 251.

35

Ibid., str. 264.

36

Ibid., str. 261.

37

Ibid., str. 250.

38

Kao i kod Lyotarda, tehnološki se razvoj još jednom pokazuje usko povezan s pitanjima državnog interesa.

prepoznatljiv je i široko rasprostranjen neoliberalni mehanizam. Cjepivo služi, kako Barthes dalje precizira, da se kolektivna uobrazilja imunizira malom količinom *priznatog zla*. Danas mehanizmi uključivanja (*inclusion*) operiraju s namjerom ekspanzije suvremenog tržišta koji, isisavanjem (*sucking out*) autentičnih kontekstualnih referenci, dovodi do estetizacije utjecaja kapitala i apolitizacije (umjetničkih) praksi u tranzicijskim društvima.³⁹ Ili, kako Crary o svom tekstu⁴⁰ o spektaklu navodi, potencijalno subverzivni činovi prevode se u slike ili objekte koji zatim bivaju uključeni u tržišne procese prodaje, konzumiranja, potrošnje. Sljedeća Barthesova figura je (iii) kvantifikacija kvaliteta, imanentna svim ostalim figurama, kojom ukazuje da mit šteti inteligenciju. Odnosno, Barthes ovdje ukazuje na efikasnost kao važan aspekt mitifikacije (*Mit po najnižoj cijeni razumijeva stvarnost*), dok su željeni rezultati samorazumljive jezične operacije ili *opća mjesta* (*Mit teži poslovi*). Mit je tako nedvosmisleno funkcionalan, usmjeren na specifičnu upotrebu i ostvarene efekte. »U stvari, ako mi u ovom slučaju procenjujemo mit kao politički beznačajan, to samo znači da on nije stvoren za nas«⁴¹ (namijenjen nama).

- (ii) Hegemonsko – kao mitifikacijsko pismo u globalnim razmjerima, novo-medijsko pismo teži uspostavljanju sebe kao ‘univerzalnog’ koda realnosti.

U *Ličnoj hronologiji* Leva Manovicha, koja nas uvodi u zbirku tekstova *Metamediji*⁴² i studiju *The Language of New Media*, ovaj teoretičar medija izdvaja jednu terminološku intervenciju kao značajan događaj u kontekstu mišljenja novih medija. U pitanju je *Ars Electronica*, festival kompjuterske umjetnosti u Linzu (Austrija) 1995. godine, na kojem je kategorija ‘kompjuterska grafika’ zamijenjena kategorijom ‘net-art’. Ovaj preokret po Manovichu označava da je kompjuter postao *univerzalna medijska mašina*, odnosno da

»... devedesetih godina, pored preuzimanja već postojećih kulturnih formi, kompjuteri postaju platforma i za niz sasvim novih formi: Web sajtovi i kompjuterske igre, hipermedijski CD-ROM-ovi i interaktivne instalacije – ukratko to su novi mediji«.⁴³

Prema njegovu shvaćanju, ubranu transformaciju koja se odigrava tijekom devedesetih godina 20. stoljeća odlikuje pretvaranje kulture u e-kulturu, kompjuter postaje *univerzalni* kanal kulture, a mediji – novi mediji. Manovichev napor da obrani status kompjutera kao suvremenoga univerzalnog medijskog stroja trebalo bi razmatrati u kontekstu njegova teorijskog djelovanja. Naime Manovich nastoji, kako sam navodi, zabilježiti i analizirati sadašnjost koju prvenstveno veže za nove medije prepoznajući ih kao ključne u novoj fazi teorije medija koja nas usmjerava na, tj. mobilizira i aktivira *kompjutersku nauku*. Manovichev diskurs o medijima tako je usmjeren uspostavljanju i izvođenju potencijalnog pojmovno-hipotetičkog aparata koji bi odgovarao mogućim značenjima i učincima fenomena kao što su: ekran, virtualna realnost, automatizacija – kompjuterizacija vida, *software*, digitalni film itd. Manovichev je rad u/s terminologijom koristan, kao i njegovo isticanje promjena/procesa imanentnih digitalizaciji (ili kompjuterizaciji), te ukazuje i na značajnu *novu kvalitetu* (novih) medija (a koji on smatra *presedanom u povijesti*), a to je njihova podložnost programiranju (*programmability*). Ipak, Manovich pojam novih medija prije svega definira u odnosu na stare medije koje novi obrađuju, digitaliziraju, transkodiraju, »novi mediji ne prave radikalan prekid sa prošlošću, pre bi se reklo da oni na nov način orga-

nizuju kategorije koje kulturu drže na okupu»,⁴⁴ i zasniva ga na upotrebi kompjutera: »popularna definicija novih medija vezana je za distribuciju i izlaganje, i zasniva se na upotrebi kompjutera.«⁴⁵ Tako nas Manovich zapravo zadržava na/oko *općeg mjesta* čineći to na sljedeći način: termin novih medija označava nove kulturne forme čija je distribucija zasnovana na posredovanju kompjutera, dok je kompjuter *univerzalni medijski stroj* zahvaljujući imanentnosti novih medija suvremenim kulturnim formama.

Dominaciju (kojom se i uspostavlja kao univerzalan) novomedijskog koda Manovich će obraniti u svom tekstu »The Practice of Everyday (Media) Life« izvođeci kontekstualizaciju pomjeranja, prelaženja, transgresije koja se odigrava od 2005. godine. Zaokret, koji je tehnička sredstva lansirao u same procese izvođenja i konstituiranja našeg *realnog*, prema njemu je eksplozija medijskog sadržaja koju su generirali korisnici. Ovaj novo-medijski *univerzum* omogućile su besplatne platforme, ali i pad cijena *software* alata za kreiranje i dijeljenje medijskog materijala (kamere, fotoaparati, mobilni telefoni koji imaju kamere i fotoaparate postaju sve dostupniji). Kako to Manovich navodi: »prešli smo s medija na socijalne medije.«⁴⁶ *Web* je, kako Manovich zaključuje, od medija za objavljivanje devedesetih godina 20. stoljeća postao medij komunikacije. Mediji su ti koji omogućavaju, akumuliraju, generiraju, distribuiraju sadržaje, tj. imanentni su protokolima i procedurama izvođenja *svakodnevnice*. Odnosno, mediji nisu sredstva pomoću kojih se *svakodnevnica* uspostavlja ili posreduje, nego ona više ne postoji izvan medija. Manovicheva nas teza vraća na spomenuto opće mjesto o 'slobodi' virtualnog prostora, njegova *novog medijskog univerzuma*, ali je on temeljno narušava postavljajući jednostavno pitanje: »Do koje mjere fenomen korisnički generiranog sadržaja ovisi o samim socijalnim medijskim kompanijama – koje su u poslu i nastoje omogućiti što više 'prometa' na svojim siteovima kako bi zaradili prodajom reklamnog prostora i upotrebnih podataka«,⁴⁷ otvarajući pritom pitanja o tržištu, tj. kontroli i interesu.

39

O mehanizmima uključivanja vidjeti: Šefik Tatlić, »Inclusion as a Paradigm of the Apolitical within the Capital Machine« u: M. Gržinić, G. Heeg, V. Darian (ur.), *Mind the Map! – History Is Not Given*, Universität Leipzig, Leipzig 2006, str. 56–63. Tatlić koncept 'apolitičnog' zasniva na liberalnom mehanizmu isključivanja iz lokalnog konteksta, dok je za Barthesa mitski 'de-politizirani govor' govor koji ne sudjeluje u stvaranju svijeta, nasuprot npr. 'revolucionarnom govoru'. U oba slučaja oni su u odnosu na realnost prije održavajući nego interventni.

40

Jonathan Crary, »Spectacle, Attention, Counter-Memory« u: R. Krauss et. al. (ur.), *OCTOBER: The Second Decade, 1986–1996*, MIT Press, Cambridge, MA 1997., str. 414–426.

41

R. Bart, *Književnost, Mitologija, Semiologija*, str. 265.

42

Lev Manovič (Lev Manovich), *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001.

43

Ibid., str. 8.

44

Ibid.

45

Ibid.

46

L. Manovich, »The Practice of Everyday (Media) Life«, str. 1.

47

Ibid., str. 5.

- (iii) Djelomično propustljivo – novo-medijsko pismo je korisničko pismo, ono je generirano korisnicima, ali je uređeno protokolima koji ga decentraliziraju, ne isključujući mogućnost kontrole.

Manovich probleme naizgled nevine ‘univerzalnosti’ dotiče, ali samo na marginama teksta. Razvijajući genealogiju kompjuterskog ekrana, on navodi da se njegova ‘povijest’ ne može povezati sa zabavom (za razliku od filma ili napravama koji njemu prethode), već prije svega s vojnim nadziranjem. Pitanja o porijeklu (povijesti) interneta temeljitije će obraditi i na njima zasnovati svoje teze Alexander Galloway u knjizi *Protocol. How Control Exists after Decentralization*.⁴⁸ Galloway postavlja protokol za dominantni suvremeni model uređivanja i organiziranja života što izvodi kroz analizu tehnoloških dostignuća – prije svega interneta. Galloway nudi periodizaciju koju zasniva na teoretičarima (Foucault, Deleuze, Kittler, Mandel, Castells, Jameson, Hardt i Negri) i datumima koji su obilježili promjene u osnovama društvenog i političkog života. Prema Gallowayovoj periodizaciji,⁴⁹ suvremenom društvu kontrole (*period: control society*) odgovaraju kibernetički strojevi (*machine: cybernetic machines, computers*), zatim dijagram distribucije (*diagram: distribution*) i protokol kao model upravljanja (*manager: protocol*). Pored očekivanog usmjerenja na iskustvo kompjutera i mreže (*network*) koji oblikuju našu trenutnu stvarnost, kao izuzetno korisna pokazuje se autorova detaljna i temeljna analiza interneta, to jest mapiranje protokola koji mu omogućavaju rad.

Kompjuterski protokol skup je pravila i preporuka koji uspostavljaju određene tehničke standarde i dalje omogućavaju usuglašavanje, usvajanje, implementaciju i konačno upotrebu tehnologije diljem svijeta. Tako protokol možemo zamisliti kao tehniku postizanja dobrovoljne regulacije u okviru kontigentnog okruženja. Internet operira kao globalno distribuirana kompjuterska mreža (*distributed network*). Prema Gallowayu, ovo je značajna dijagramska promjena. Nakon centraliziranog i decentraliziranog društvenog uređenja, suvremeno društvo organizirano je kroz distribuciju. Ovu tezu autor izvodi koristeći se Deleuzovim i Guattarijevim opisom *rizoma*. Rizom, a time i distribuiranu mrežu, odlikuje komunikacijska razmjena moguća između svih njezinih autonomnih činitelja (*autonomous agents*), što je čini tako fleksibilnom i otpornom.

»Rizom je acentralan, nehijerarhiziran, neoznačiteljski sustav bez Glavnog i bez organizirajuće memorije ili centralne automatizacije.«⁵⁰

Ipak, bez lanca komandi autonomni činitelji distribuirane mreže operiraju prema unaprijed dogovorenim pravilima sustava. Iako internet koristi ključne karakteristike rizoma, upravo čin dogovora o protokolima uvodi pitanje moći i nemogućnost otpora univerzalnosti koju on nameće. Paradoks se interneta otkriva kroz njegove konkretne tehničke protokole TCP/IP i DNS. Vodeći su protokoli koji omogućuju prenošenje podataka s jednog kompjutera na drugi TCP/IP. TCP je protokol odgovoran za stizanje poruka u cjelini, a IP za prenošenje malih dijelova podataka ‘datagrama’ s jednog mjesta na drugo, za usmjeravanje putanje (*routing*) i fragmentaciju (*fragmentation*). Tako struktura TCP/IP protokola odgovara strukturi umreženog rada (*meshwork*) ili rizoma. S druge strane, komunikaciju omogućava i DNS (*Domain Name System*), protokol zadužen za prevođenje internetskih adresa u brojeve. Ovo je hijerarhizirani protokol decentralizirane mreže (decentralizirane jer svaki njezin element sadrži samo informacije o zoni ispod) i strukturiran je kao obrnuto stablo. DNS je projekt konstrukcije jedinstvenog, iscrpnog indeksa za sve stvari. Ten-

zija između ovih dvaju osnovnih protokola – jednog koji deteritorijalizira i drugog koji reteritorijalizira – stvara protokolarni sustav i omogućuje mu da bude tako sveobuhvatan i moćan.

Možemo zaključiti da je *novo-medijsko pismo* – drugostupanjsko pismo (koristi se već postojećim označiteljima, slikama, tekstovima, audio i videozapisima itd.), ono je mitsko naturalizirano pismo, naizgled depolitizirano (Barthes) ili apolitizirano (Tatlić); ono je pismo kojim komuniciramo (Manovich) i kao takvo se uvijek iznova ispisuje – generira, ulaže, troši; a njegova upotreba (gramatika) koja mu omogućuje ne samo operativnost nego i *sveobuhvatnost* zasniva se na protokolima (Galloway) koji će osigurati mogućnost naizgled slobodnog djelovanja svojim korisnicima, ali koji uvijek/već uspostavljaju određenu hijerarhiju, odnosno izvode tehnike nadziranja i kontrole. Također, *novo-medijsko pismo* ne bi trebalo zamišljati kao pismo o novim medijima ni kao pismo novih medija, već kao oba istovremeno. Ono je dominantan značenjski poredak zastupnika, konstitutivan za suvremenu epohu, društvo, život, koji se ostvaruje kao praksa u činovima ispisivanja, prevođenja i iščitavanja.

Opstanak i kritičko djelovanje

Prihvatimo li predloženu tezu da je operativnoj logici suvremene Slike svijeta imanentno novo-medijsko pismo, tada se problemi umjetničkog djela, rada, prakse, navedeni na početku teksta, mogu prepoznati kao efekti njezine *ne-čitkosti*. Ovako postavljenu tezu da novo-medijsko pismo ne prepoznaje dosadašnji kôd umjetnosti ne bi trebalo promišljati samo u kontekstu tehnološkog razvoja, odnosno medija umjetnosti i procesa prevođenja starih u nove medije, kako to Manovich predlaže, jer je u pitanju konstruiranje, izvođenje i konstituiranje realnoga u polju umjetnosti, a ne isključivo medij njezina ispisivanja. Ako se novo-medijsko pismo u cilju svog širenja i hegemonije prilagođava kako bi društveno djelovanje uopće uključilo u svoj poredak, odnosno *transkodiralo*, tada za umjetnost (djela, radovi, praksa) sve relevantnija kategorija postaje mogućnost njezine *prevodljivosti*.⁵¹ Moguće je pretpostaviti da se novo-medijsko pismo i umjetnička praksa međusobno približavaju/prilagođavaju i/ili zavode. Prakse na koje se često referira kao na suvremene: digitalne, hakerske, *online*, već djeluju kroz pismo te, čak i kada nastoje intervenirati u procedure, djeluju subverzivno u odnosu na dominantnu značenjsku i/ili tržišnu matricu.⁵² Moguće je pratiti Gallowayov prijedlog, tj. strategiju umjetničkog djelovanja zasnovati na odluci da se »kroz protokol moraju voditi naši naponi, a ne protiv njega«⁵³ i tada bi *haktivistička* (umjet-

48

Alexander R. Galloway, *Protocol. How Control Exists after Decentralization*, MIT Press, Cambridge, MA 2004.

49

Ibid., str. 27.

50

Gilles Deleuze i Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, citirano iz: A. R. Galloway, *Protocol*, str. 34.

51

O čemu svjedoči i, kako je Manovich naziva, 'groznica digitalizacije', odnosno masovno prebacivanje, tj. re-kodiranje medijski različitih materijala u digitalne formate.

52

Primjeri su brojni, ali bih izdvojio projekt *East Art Map* slovenske grupe Irwin koja se koristi protokolima novo-medijskog pisma. Subverzivno djelovanje ovog projekta zasniva se na 'parazitskom' kreiranju baze podataka umjetnika i umjetničkih radova s prostora (bivše) istočne Europe, s ciljem preispitivanja postojećih hegemonih zapadnih narativa (o) umjetnosti. Vidjeti www.eastartmap.org.

53

A. R. Galloway, *Protocol, How Control Exists after Decentralization*, str. 17.

nička) praksa mogla biti najbolji primjer taktike u borbi za (a) opstanak i (b) kritičko djelovanje. Ali jesu li navedeni ciljevi i nužno umjetnički? Ako međusobna igra zavodenja ukazuje na nadilaženje problema njezine *ne-čitko-sti*, ako su procesi re-kodiranja već na djelu, je li potrebno/moguće dodatno, ili usprkos tome, zagovarati borbu za us/postavljanje drugog (novog) statusa umjetnosti?

Prvo, postavimo pitanje koje i kakve su posljedice *prevođenja* umjetničke prakse? Baudrillard piše:

»I tako, umjetnost je mrtva, ne samo uslijed nestanka njene kritične transcendentnosti, već i zato što se realnost po sebi, u potpunosti impregnirana estetskim koje je neodvojivo od njene strukture, zamjenjuje za svoj odraz.«⁵⁴

Naime *prevedena* se umjetnička praksa uključuje u matricu naturaliziranog pisma *poslovicâ*, postajući jedna od mnogih izjednačenih praksi; štoviše, vjerojatno je da se kao proizvodna djelatnost pridružuje trci za ostvarenjem što većeg profita. Pokušamo li mapirati trenutnu scenu umjetničke proizvodnje (djela, rada, praksi) možemo zaključiti da su: umjetnička djela već prevedena, odnosno uključena u tržišni poredak ili da umjetničke prakse, često zasnovane na specifičnim ideološkim pokretima, razvijaju taktike otpora. Ali jednom prevedene umjetničke prakse, koje nastoje subverzirati procedure novomedijskog ispisivanja ili iščitavanja, potencijalno se svode na malu količinu 'priznatog zla'. Lyotard izbor postavlja drugačije, suvremenoj umjetnosti ponuđen je ultimatum: kulturna politika ili tržište,⁵⁵ pri čemu je potrebno povjerovati da se navedene opcije zapravo i razlikuju. Vjerojatnije je da je umjetničkoj praksi, koja se opire nekritičkom uključivanju novo-medijskog pisma i umjetnosti (djelu, radu, praksi) uopće, ponuđen drugačiji ultimatum: djelovanje izvan njega danas nameće krajnje i konačno marginaliziranu (nevidljivu) poziciju, dok djelovanje kroz njega nameće protokole (kulturne politike, tržišta), čak i kada se procedure naizgled dovedu u pitanje.

Ostvareno (upisano) opće mjesto o potpunoj izvjesnosti *prevođenja*, odnosno brisanja dosadašnjeg ili drugog mogućeg statusa umjetnosti (djela, rada, prakse), prati i osjećaj *nemira* suvremenih nesigurnih (*unstable*) subjekata u sveopćim procesima transkodiranja stvarnosti. Ali *nemir* možemo misliti i kao simptom neizvjesne učinkovitosti ovih procesa. Naime, uprkos naizgled sveobuhvatnoj i moćnoj operativnoj logici novo-medijskog pisma, određena mjesta se manje ili više intencionalno opiru uključivanju i upravo bi njih trebalo postaviti u centar naše pažnje. Mjesta (čak i mekog) otpora ukazuju na potencijal kritičkog djelovanja i ako se zalažemo za opstanak umjetničke prakse, ona i pokazuju nerazdvojivost ranije predloženih ciljeva. Željeni, novoartikulirani i/ili novokonstruirani status umjetnosti (djela, rada, prakse) moguć je samo ako je zasnovan na otporu, tj. konstantnom kritičkom djelovanju, te ako ujedno i konstantno omogućuje kritičko djelovanje. Izvjesno je da je zahvat (teorijski, umjetnički, ideološki, politički itd.) s ovako postavljenim ciljevima dvosmislen. Dogovori o/umjetnosti nisu neposljednica igra u autonomnom polju visokoestetskih, estetičkih kriterija, niti su to ikada bili.⁵⁶ Umjetnost je aktivno i značajno sudjelovala u činovima preraspodjele moći; tako npr. umjetnost radi u/s mehanizmima pokaznosti imanentnim kapitalističkom društvu spektakla⁵⁷ i njezin se željeni (novi) status zasniva na pretpostavci mogućeg drugačijeg političkog djelovanja.

Odlučimo li preciznije definirati ideologiju i politiku ovako priželjkivanog kritičkog djelovanja, mogli bismo je zasnovati na ideji o 'svjesnoj' javnoj proizvodnji u čije je protokole upisana misao o učincima njezina djelovanja.

Ipak, u pitanju nije razvijanje ‘virusne’ teorije s ciljem narušavanja određenog hegemonskog sustava ili, kako je predloženo, novo-medijskog pisma. Naime, jedan od naših ciljeva može biti izazivanje novo-medijskog pisma na djelovanje, odnosno dovođenje njegovih mehanizama uključivanja do krajnjih konsekvenci, depolitiziranja, mitifikacije itd. Također, ideja o ‘virusnom’ djelovanju povlači tezu o (uzročno-posljedičnom) usavršavanju pisma nadiženjem kriznih situacija, na što nam ukazuje i Barthesova retorička figura koju on naziva ‘cjepivom’. Ako je *nemir* imanentan statusnoj, značenjskoj, diskurzivnoj neizvjesnosti, odnosno iskustvu još neobrađenog/neuključenog/neprevedenog, onda je upravo protokolarna *ne-čitkost* os novog statusa umjetničke prakse. Strategije koje bi trebalo dalje razvijati i pre-ispitati zasnivale bi se tako na konstruiranju hibridnog indeksnog termina kojim bi označili događanja *postajanja* djelom, radom, praksom, odnosno umjetnošću, a za koja predlažem sintagmu ‘izvođenje uživo’.⁵⁸ *Izvođenje uživo* trebalo bi uspostaviti kao uvijek tranzicijski, kontekstualno osjetljiv, promjenjiv pojam, prvenstveno usmjeren na kritičko djelovanje, pri čemu je neophodno pažljivo utemeljiti interdisciplinarnu teorijsku platformu koja će to i omogućiti. Cilj konstruiranja platforme ne bi bio ujedinjavanje primjera ili njihova klasifikacija, već uspostavljanje aparata za mišljenja i djelovanje ‘izvođenja uživo’ kao pojma koji će omogućiti mnoštvo specifično-kontekstualno-kritičkih događanja. Tako još jednom suvremena umjetnička praksa mora doći ne kao rezultat dijalektičkog čitanja, tumačenja, mišljenja, ne kao zaključak, rješenje ili kriterij, nego kao mogućnost čina, politički i ideološki determiniranog, konstruiranog i izvedenog tako da pro-izvodi probleme i pre-ispituje kontekst (društveni, umjetnički, medijski itd.) u kojem se događa.

54

Jean Baudrillard, »Simulations« u: R. Kearney. i D. Rasmussen (ur.), *Continental Aesthetics*, Blackwell, Oxford 2001., str. 411–430, ovdje str. 427.

55

Jean-François Lyotard, »Notes on the Meaning of the Word ‘Post’«, u: R. Kearney. i D. Rasmussen (ur.), *Continental Aesthetics*, str. 363–370.

56

Althusser kao državne ideološke aparate (DIA) navodi: religijski DIA, školski DIA, obiteljski DIA, pravni DIA, politički DIA, sindikalni DIA, informacijski DIA i kulturni DIA. Vidjeti: L. Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*.

57

»Spektakl nastaje kada društveni/državni aparati, političke partije, kapitalističke tržišne

institucije ili kulturalne formacije dostignu vidljivi stupanj akumulacije, te zahtevaju i nameću javnu čulnu pokaznost i prezentnost procesa koji se mogu opaziti kao prakse etničke, rasne, klasne, profesionalne, generacijske, rodne, tržišne itd., identifikacijek«. M. Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, str. 490.

58

Predloženi bi termin trebao djelovati tako da izbjegne zamke konstruiranja tržišnog podjednog označitelja (marke, *branda*), umjetničke poetike ili međudisciplinarnog kanona koji bi zauzeo mjesta već postojećih i kao takav omogućio vrednovanje ‘poželjnog’ umjetničkog djelovanja.

Vlatko Ilić

How Do We Write Art?

Problems of Art Un-readability in the Era of New Media

Abstract

In the contemporary decentralized society of the multitude 'new media' operates as an index nomadic term that points at numerous and various practices of constructive, performative, and constitutive procedures of contemporary living, that is, its scene of writing. Through introducing the term new-media writing I attempt to identify its mechanisms of maintaining hegemony: mythification and naturalization, translation and inclusion, partial permeability, etc. The questions concerning the survival of art practices today are thus becoming the questions of its un-readability, while their (un)intentional resistance to the protocols of the new-media writing reveals a unique chance to potentially act subversively in the context of present society and its imperatives. Is it possible to, through thorough re-definition of the status of art, perform a platform that will enable critical action?

Key words

new media, contemporary art, subversive potential