

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
ODSJEK ZA FILOZOFIJU

Lina Gonan

**ANTONIO NEGRI O UMJETNOSTI: ESTETSKI POTENCIJAL
MNOŠTVA**
Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Nadežda Čačinović

Zagreb, 20.09.2016.

Sadržaj

Sažetak	3
Abstract	4
1. Uvod	5
2. Talijanski postmodernizam	8
2.1. Gianni Vattimo o postmoderni: „A ono što ostaje, zasnivaju pjesnici“	12
2.2. Smiraj osjetila ili ponovno otkriće utopije	14
3. Neoliberalni kapitalizam i postmoderno stanje	16
4. Proizvodnja umjetnosti	20
4.1. Nestanak umjetnosti?	23
4.2. Stvaralačke metode u sadašnjem stanju	26
5. Umjetnički život mnoštva	32
5.1. Biopolitika i umjetnička imaginacija	34
5.2. O lijepom i zajedničkom	41
6. Zaključak	45
Popis literature	49

Antonio Negri o umjetnosti: Estetski potencijal mnoštva

Sredinom sedamdesetih godina 20. stoljeća započinju radikalne transformacije radnih procesa, potrošačkih navika i geopolitičkih konfiguracija, te državnih praksa i moći. Transformacije rada značile su singularizaciju rada, koja se manifestirala kroz fenomen nematerijalnog, intelektualnog i afektivnog rada. Javila se potreba za povećanjem državne kontrole i regulaciju ekonomije korporatističkim strategijama, što je povremeno uključivalo i suzbijanje aspiracija radništva i društvenih pokreta različitim strategijama.

Kao refleks tih događaja, u Italiji krajem sedamdesetih godina na kulturnoj sceni postaje dominantne postmoderne umjetničke prakse, te filozofija tzv. slabe misli. Ta filozofija pristupa tadašnjem vremenu kao svijetu totalne isposredovanosti iskustva zbog koje više ne možemo biti sigurni što je realno. Rješenje se vidi u prihvaćanju estetskog iskustva kao raz-temeljenja svijeta u kojem će biti prostora za stvaranje novih događaja.

Pored postmodernih teoretičara, koji temelj emancipacije vide antifundacionizam i neesencijalizam slabe ontologije, u tim godinama u Italiji djelatna je i marksistička struja misli, koja nasuprot tome, predlaže novi utopistički narativ. Antonio Negri, kao jedan od najistaknutijih predstavnika, vidi estetski život kao zajedničku borbu za transformaciju, odnosno za iznalaženju kolektivnih dimenzija proizvodnje lijepog i zajedničkog. Umjetnost nema nikakvog smisla u okvirima tržišne ekonomije, tj. u svijetu razmjenske vrijednosti, jer ona znači proizvodnju viška bitka.

Negri nudi strategiju adekvatne umjetničke proizvodnje za današnjicu u tri koraka. Prva je faza kritička i u njoj započinje dekonstrukcija realnosti. Druga je faza refleksivna i predstavlja trenutak prepoznavanja onog zajedničkog, te prelazak umjetnosti u forme života. U trećoj fazi te umjetničke forme treba utjeloviti kolektivnom odlukom. Lijepo se nalazi u tom samoizgrađivanju etičko-političke zajednice.

Ključne riječi: umjetnost, postmoderna, kapitalizam, mnoštvo, biopolitika.

Antonio Negri on Art: The Aesthetic Potential of the Multitude

A radical transformation of labour processes, consuming habits, geopolitical configurations, and state practices and powers, took place in the mid seventies of the 20th century. The transformation of labour meant its singularization, which is manifested through the phenomenon of non-material, intellectual and affective labor. There was also present a need to increase state control and regulation of the economy with corporate strategies, which, at times, included different strategies of suppression of the aspirations of the social and working class movements.

The reflex of these events, in the Italian cultural scene, is that the postmodern art practices and the philosophy of the so-called 'weak thought' started to become dominant at the end of the seventies. This philosophy perceived that time as a world of totally mediated experience in which we can not be sure what is real anymore. They suggested the aesthetic experience as the de-foundation of the world, in which there will be space to create new events, as a solution.

Besides the postmodern theorists, who needed anti-foundationalism and non-essentialism of the weak ontology as the possibility for emancipation, in Italy, in those years, a Marxist group of thinkers was active, which, by contrast, wanted to propose a new utopian narrative. Antonio Negri, one of their most prominent representatives, defined the aesthetic life as a common struggle for transformation, and for finding a collective dimension of production of beauty and the common. Art, as being the production of surplus of being, in the world of market economy and exchange value, loses its meaning.

Negri presents a more adequate strategy of artistic production for the present day, in three steps. The first phase is critical, and it starts the deconstruction of reality. The second phase is reflexive and represents a moment of recognizing the common, and also the moment of transformation of art into a form of life. In the third phase, this art form should be embodied by a collective decision. Then, beauty becomes located in the self-construction of an ethical-political community.

Keywords: art, postmodernism, capitalism, multitude, biopolitics.

1. Uvod

Talijanski marksistički filozof Antonio Negri (Padova, 1933.) počeo se zanimati za umjetnički fenomen u kontekstu svojeg militantnog političkog djelovanja. U razdoblju šezdesetih i sedamdesetih godina, pa tako i za vrijeme aktivnosti izvanparlamentarne partije Potere Operaio (Radnička moć), koja je bila aktivna od 1967. do 1973. godine., među aktivistima nije postojao znakovit interes za fenomen umjetnosti. Kolektivna promišljanja započinju tek 1977. kad se pokret proširuje. Negrijev interes za umjetnost potaknut je prije svega tim promišljanjima, te suradnjom s padovanskom umjetničkom skupinom N (Gruppo N), koji su također radili s radništvom, te surađivali s tamošnjom Komunističkom partijom i partijom Potere Operaio.¹

Problem koji si je Negri tada postavljao bio je kako izmaknuti percepciji svijeta koja mu se činila u potpunosti oblikovana od strane kapitalističkog načina proizvodnje. Društvo je sačinjeno do ogromnih nakupina roba, kumula apstraktnih vrijednosti koje su novac i drugi financijski mehanizmi činili nerazmijenjivima, te određeno blokadom smislenih odnosa i poništenjem svih konflikata. Odsustvo uporabne vrijednosti, koju marksizam razlikuje od razmjenske vrijednosti, iz svijeta koji je postao u potpunosti fabriciran, apstraktan, izvor je tjeskobe intelektualcima Negrijevog kruga. S druge strane, postmoderni mislioci, tu apstrakciju prigranjuju kao svojevrsno oslobođenje otegotnog iskustva realnosti.

U tom si kontekstu Negri postavlja pitanje koji smisao može umjetnost imati u takvom svijetu? Koji mogu biti načini umjetničke proizvodnje, alternativnog stvaralaštva, ponovne invencije realnosti? I koje referentne točke nudi ovaj svijet umjetniku/umjetnosti/proizvodnji lijepog? U povijesti civilizacije, pa do kraja Moderne, veliki dio umjetničke imaginacije svodio se na izražavanje realnog, koji sad više ne postoji. Postoji tek neka konstrukcija realnosti, živuća apstrakcija, piše Negri. Kako se u njoj snaći? A ako se u njemu i pronađu umjetnički predmeti koji su nam odista lijepi, zašto nam se takvima predstavljaju?²

Svoje će promišljanje umjetnosti Negri predstaviti tek 1990. kad se objavljuje zbirka pod naslovom *Umjetnost i mnoštvo (Arte e multitud)* koja sadrži sedam pisama koje je 1988.

1 Skupinu su osnovali Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi i Manfredo Massironi u Padovi 1959. Njihov rad su najviše obilježile tzv. kinetička i programirana umjetnost. Zalagali su se za ukidanje podjela na arhitekturu, slikarstvo, skulpturu i industrijski proizvod. Poznato je da su zajedno potpisali Ugovor o kolektivizaciji (Contratto di collettivizzazione) u kojem pristaju na kolektivizaciju sredstava za rad, vlasništva na radovima i stečenoj zaradi. - Galimberti, Jacopo: Dare forma al collettivismo - Il gruppo N tra Olivetti e Classe Operaia, <http://operaviva.info/dare-forma-al-collettivismo/> (13.06.2016.)

2 Negri, Toni: Presentazione, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e multitud, Derive Approdi, Roma, 2014., str. 7-9

godine razmijenio s različitim prijateljima, koji su, na ovaj ili onaj način, bili dio svijeta umjetnosti, ili su pak njega promišljali. Istaknuti sugovornici su filozof Giorgio Agamben i umjetnik Manfredo Massironi iz Grupe N. Do te će godine talijanska postmoderna umjetnost i filozofija postati dominantna u kulturi. U kasnijim izdanjima iz 2000-ih, dodana su još tri pisama, u kojima se iskristalizirao Negrijev pogled na Postmodernu i funkciju umjetnosti u takvom svijetu. Sveukupno, radi se sljedećih deset tekstova: O apstrakciji, O postmoderni, O uzvišenom, O kolektivnom radu, O lijepom, O građenju, O događaju, O tijelu, O biopolitici i O zajedničkom.

Cilj ovog rada je sistematizirati teze iznijete kroz pisma, te mapirati Negrijevu filozofiju umjetnosti u odnosu na autore koji su obilježili talijanski postmodernizam, uz pomoć autora iz marksističke misaone tradicije (posebice Lukácsa, Adorna i Foucalta) koji su sistematičnije obradili fenomen umjetnosti. S tim se misliocima neće ulaziti u dijalog, pošto su se oni opširno bavili pojedinim problemima (primjerice funkcijom mimeze, 'proleterskom' umjetnošću, larpurlartizmom i sl.) koji nemaju znakovitu ulogu u Negrijevom filozofiranju o umjetnosti, a rekonstruiranje njegovih argumenata o tim problemima na temelju ovog što imamo na raspolaganju, odvelo bi pre daleko. Njihovi će argumenti tek poslužiti kao potporne premise Negrijevim tezama, koje on, kao pripadnik iste misaone tradicije, pretpostavlja, ali ih, s obzirom da se radi o formi pisma, posebno ne eksplicira.

S druge strane, filozofija umjetnosti Giannia Vattima, koji će biti uzet kao predstavnik talijanske postmodernističke filozofije, puno je kompleksnija od Negrijeve, te sama umjetnost zauzima puno znakovitije mjesto u artikulaciju ideje društva u njegovoj filozofiji. U svojim najznakovitijim djelima, poput *Imperija* ili *Mnoštva*, Negri se vrlo rijetko poziva na umjetnost, iako se referira na djela pojedinih umjetnika, posebice književnika. Unatoč tome, Vattimova teorija neće biti suviše ekstenzivno razrađena, već tek onoliko koliko je dovoljno da ju se stavi u dijalog s Negrijem.

Kako bi se dala prednost njegovom tumačenju, ponudit će se i interpretacija Nietzscheove volje za moći kao umjetnosti koja bi bila drugačija od one koju nudi Vattimo. Nietzsche je, zajedno s Heideggerom i Wittgensteinom, jedan od filozofa koji su imali najveći utjecaj na postmodernu misao općenito. Međutim, njegova se koncepcija nadčovjeka čini, u nekim momentima, bliska koncepciji mnoštva, zbog čega bi se i ideja volje za moći kao umjetnost mogla usporediti s idejom umjetnosti kao proizvodnog mnoštva.

Problematika je u radu izložena na sljedeći način. U drugom će poglavlju biti opisana lokalna

postmoderna kulturna scena koja je obilježila razdoblje nastanka prvih sedam pisama, a koju je najviše odredila pojava Transavangarde na području umjetnosti i pojava 'slabe misli' (autori okupljeni u zbirci tekstova *Il pensiero debole*) na području filozofije. U tu svrhu će biti predstavljeni najsimptomatičniji fenomeni na području umjetničke produkcije (Manifest Alkemije, Manifest Transavangarde) i filozofske misli. Na kraju poglavlja će se predložiti alternativa misaona alternativa 'slaboj misli'. Treće poglavlje će biti svojevrsni korak u natrag i iznijet će se prikaz postmodernizma kao kulturne logike kasnog kapitalizma i objašnjenje funkcioniranja tog ekonomskog sistema. Taj je moment važan jer je upravo to ono što izostaje iz postmodernističkog tumačenja umjetnosti. Na taj će se način razjasniti i uloga fenomena poput filozofije 'slabe misli' u načinu funkcioniranja globalnog 'imperija', kako ga opisuju Negri i Hardt. Iznijet će se i Negrijeva materijalistička interpretacija povijesti umjetnosti koja počiva na pretpostavci da transformacija umjetnosti prati procese transformacije rada. Četvrto poglavlje će se baviti samom proizvodnjom umjetnosti. Kako bi se kasnije preciznije shvatilo Negrijevu tezu o gubitku smisla umjetnosti u tržišnoj ekonomiji, iskoristit će se ideja nestanka umjetnosti kako ju je formulirao Jean Baudrillard. Također, predstaviti će se 'stanje stvari' u umjetničkoj produkciji poslijeratnog razdoblja. U petom, centralnom poglavlju, biti će objašnjen Negrijev niz teza o umjetnosti i lijepom iz kojeg bi trebao postati jasan slijedeći argument. Svijet u kojem živimo je fabriciran, a realnost je puka simulacija koja služi pacifikaciji društva, tj. odbijanju ideje bilo kakve antagonističke situacije čije bi razrješenje dovelo do društvene promjene u korist mnoštva i onog zajedničkog. U takvom svijetu kultura propada zbog drastičnog pomanjkanja smisla i apsolutne indiferentnosti. S druge strane, umjetničke vrste pokazuju univerzalnost time što su upotrebljive od strane mnoštva individua i singularnih iskustava, a tržište uništava tu njihovu bit time što ih svodi na cijenu. Umjetnička imaginacija je vrsta mišljenja koja je konkretna i kao takva može nadići prazninu stvorenu besciljnom cirkulacijom robe. Dakle, umjetnost ima konstitutivnu moć i predstavljat će dovršenje viška bitka putem revolucionarne kritike i borbe protiv tržišta. Na kraju će biti izložene Negrijeve 'upute' za umjetničku djelatnost koja bi bila adekvatna za ovo vrijeme. U zaključnom poglavlju će se rezimirati glavne pretpostavke i teze iznesene u radu, uz neke prigodne citate.

2. Talijanski postmodernizam

Iako se termin postmodernizam pojavljuje i ranije i u drugim kontekstima, u ovom kontekstu on obilježava stanje kulture u razdoblju od otprilike osamdesetih godina 20. st. naovamo. Filozofska rasprava o postmodernizmu započinje objavljivanjem djela *Postmoderno stanje – Izvještaj o znanju* Jeana-Francoisa Lyotarda 1979. u kojem analizira promjenu položaja znanja društava na prelasku u postindustrijsko doba.

Postmoderno stanje je ono stanje u kojemu se nalazi kultura nakon promjena koje su utjecale na znanost i umjetnost od kraja 19. stoljeća. Lyotard se prije svega fokusira na krizu naracije, odnosno legitimizirajućeg diskursa (filozofije) kojeg znanost stvara kako bi ozakonila svoje ustrojstvo. Primjeri takvog metadiskursa su velike naracije poput dijalektike Duha, hermeneutike smisla, oslobođenje umstvenog subjekta ili radnika, razvoj bogatstva itd. Kao i znanstvena istina, i pravda se mora pozivati na neku veliku naraciju. Tako je naracija prosvjetiteljstva bila ona u kojoj je heroj znanja radio u korist ispravnog etičko-političkog cilja, univerzalnog mira. U odnosu na to, postmoderno stanje bi se moglo jednostavno opisati kao ono u kojem vlada nepovjerenje prema takvim velikim metanaracijama. Nije riječ o razočaranju, nego o tome da se legitimnost nalazi na drugom mjestu – u operativnosti, koja je tehnološka i nije primjerena pri prosuđivanju istine i pravde.³ Time nastaje odnos znanja, društva i države, koji je u načelu odnos sredstva i cilja.⁴ Davanje prednosti 'lokalnim istinama' i pluralnosti je u spoju s dostupnošću informacija omogućenom novim tehnologijama, dovelo do stvaranje jednog izdiferenciranog društva, smatra Lyotard. Stoga bi Postmoderna bila dekonstrukcija svih oblika univerzalizma, esencijalizma, komunitarizma, fundamentalizma i svih oblika redukcije na identično.

Ono što, po Fredericu Jamesonu, Postmoderna znači na polju života je rezultat rastapanja autonomije kulturne sfere koju je ona uživala u prethodnim fazama kapitalizma. To rastapanje se ne smije shvatiti kao nestanak, već više kao posvemašnju eksploziju kulture u kojoj ona preuzima sve društvene sfere do te mjere da je svaki aspekt društvenog života (od ekonomskih vrijednosti, preko državne moći, do same strukture ljudske psihe) u nekom smislu postao stvar kulture. Ta teza ide ruku pod ruku s dijagnozom društva kao simulakruma i transformacije 'realnog' u mnoštvo pseudoivenata, Jeana Baudrillarda.⁵

3 Lyotard, Jean-François: *Postmoderno stanje, Izvještaj o znanju*, Ibis grafika, Zagreb, 2005., str. v-vi

4 Isto, str. 51

5 Jameson, Frederic: *Postmodernism or The Cultural logic of late capitalism*, Verso, London, 1991., str. 48

Talijanska intelektualna scena koja se oblikovala u razdoblju od sredine 70ih godina na ovamo naravno nije homogena, ali ono što ju je naviše odredilo je klima koju je stvorila lokalna postmoderna kulturna scena koja se počela oblikovati sredinom 70ih godina. Teza je filozofa Nicolasa Martina⁶ da je talijanski postmodernizam određen pojavom Transavangarde na području umjetnosti i tzv. Slabe misli (Pensiero debole) na području filozofije.

Prije samog objavljivanja *Manifesta transavangarde* 1979., teoretičar umjetnosti Achille Bonito Oliva, na temelju ranije objavljenog teksta *La citazione deviata*, 1972. objavljuje djelo *L' ideologia del traditore* (Ideologija izdajnika). Ako se stvarnost ne može promijeniti, piše Oliva, jedini način obrane je postaviti se prema svijetu s izvjesne distance. U slučaju kad se sadašnjost ne može prakticirati, umjetniku ne preostaje ništa drugo nego osloniti se na memoriju, na prošlost, dakle na kulturu.⁷

Godine 1976. se na jednom skupu u Salernu rađa post-avangardni teatar, a u Milanu se otvara dizajnerski studio Alkemija. Njezin osnivač Alessandro Mendini u *Manifestu Alkemije* iz 1985. opisuje moral te grupe dizajnera kao onaj u kojemu se pridaje važnost tradiciji⁸, ali u kojemu dominiraju i vrijednosti koje se inače smatraju negativnima - vrijednost slabosti, praznine, odsustva dubine. Ako neizvjesnost vremena u kojem se živi, piše Mendini, ne dopušta određivanje nikakvih sigurnih ciljeva, i kad čak i filozofija izgleda zatvorena prema budućnosti, kad generalne i racionalne transformacije postaju nemišljivima, tada će se ova grupa dizajnera koncentrirati na samu sebe, tražiti fragmente ideja unutar same sebe, s jednim ciljem izražavanja poetiku vlastite stvaralačke vokacije. “*Projekt Alkemije je nježan i nenametljiv, jer se on tek oslanja i s nježnošću prati tijekom života i smrti onih osoba kojima se njihov projekt dopada.*”⁹

Na polju književnosti znakovita je pojava metaromana Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik* 1979. godine i romana *Ime ruže* Umbertoa Ecoa 1980. godine. U *Imenu ruže* se uvodi niz postmodernih narativnih strategija, što naglašava i sam autor u tekstu *Postilla* iz 1984. Način kojim je djelo pisano stvara teleskopski efekt distance u čemu se odražava tipični postmoderni odnos prema prošlosti i stvarnosti, koji više nije direktan, naivan i neposredan, već neizbježno posredovan, pa stoga razočaran i ironičan.¹⁰

6 Talijanski filozof, urednik posljednjeg izdanja Umjetnost i multitudine. Predaje na Rome University of Fine Arts.

7 Oliva, Achille Bonito: *L' ideologia del traditore*, Electa, Milano, 2013.

8 Tipičnost njihovog oblikovanja je referiranje na povijest slikarstva, pop kulture, te povijest samog dizajna u uzorcima i oblicima.

9 Mendini, Alessandro: *Manifesto di Alchimia*, http://www.ateliermendini.it/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=240&cntnt01detailtemplate=AnniDett&cntnt01lang=en_US&cntnt01returnid=186 (23.02.2016.)

10 Chiurazzi, Gaetano: *Postomoderno e pensiero debole*, u: Eco, Umberto (ur.), Riccardo Fedriga (ur.): *La*

Na Venecijanskom bijenalu arhitekture 1980. naslovljenom *Prisutnost prošlosti*, autor izložbe, arhitekt Paolo Portoghesi, bavi se upravo fenomenom postmoderne, slaveći kraj modernističkog pristupa arhitekturi.¹¹ Na istoj je izložbi Menditi prezentirao *Banalni objekt*, a u sklopu bijenala su Oliva i kustos Harald Szeemann priredili izložbu *Aperto 80*, čime je Transavangarda lansirana na međunarodnu scenu.¹² U manifestu objavljenom godinu ranije u časopisu *Flash Art*, Oliva piše o krizi 'darvinističkog i evolucionističkog mentaliteta' umjetničke avangarde do koje dolazi u 60im godinama. Pri tome slavi individualizam novih umjetničkih tendencija i smatra kako je sada umjetnost nužna kako bi afirmirala prekide i neravnoteže u 'religioznom' sistemu političkih, psihoanalitičkih i znanstvenih ideologija koje se optimistički drže tendencije zahvaćanja svake fragmentarnosti terminima nekog metafizičkog totaliteta. “Samo umjetnost može biti metafizika ukoliko svoju svrhu uspijeva prenijeti izvana prema unutra, putem mogućnosti da utemelji fragment umjetničkog djela kao jedan totalitet koji ne upućuje na nikakvu vrijednost izvan same njegove pojavnosti.” Senzibilitet umjetnosti koju naziva 'transavangardom' joj dozvoljava kretanje u svim smjerovima, pa i prema prošlosti. U manifestu se na ovom mjestu poziva na Nietzschea: “Ništa iz prošlosti čovječanstva Zaratustra ne želi izgubiti, već svaku stvar želi ubaciti u talionik.” Proizvoditi umjetnost danas za njega znači mogućnost posjedovanja jedne fluidne subjektivnosti, imanje svih karata na stolu u jednoj dinamičnoj i sinkronijskoj suvremenosti koja je u talioniku umjetničkog djela sposobna povezati mit, privatnu povijest, zajednički društveni imaginariji, te fragmente iz povijesti same umjetnosti i kulture. Dok je avangarda izazvala svojevrsnu nelagodu kod publike, među ostalom zato što je zahtijevala pomicanje izvan sfere samog umjetničkog djela da bi se u potpunosti razumjela njegova vrijednost, transavangardna djela, svojom samodostatnošću, teže usrećiti svojeg konzumenta.¹³

Godine 1976. izlazi djelo Massima Caccaria *Krisis - Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein* koja predstavlja početak jedne struje postmodernizma na talijanskoj filozofskoj sceni. Caccari iznosi tezu o tome kako je linija misli Nietzsche-Wittegnstein, zajedno s krizom klasične fizike s početka 20. st., označila kraj klasične i dijalektičke racionalnosti i konstruktivni početak negativne misli.¹⁴

filosofia e le sue storie: L'età contemporanea, Laterza, Roma-Bari, 2015.

11 La presenza del passato, <http://www.labiennale.org/it/architettura/storia/1.html?back=true> (23.02.2016.)

12 Riječ je o umjetnicima: Mimmo Paladino, Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, itd.

13 Oliva, Achille Bonito: *La Trans-avanguardia*, Il manifesto della transavanguardia da *Flash Art* n°92-93, 1979., <http://www.flashartonline.it/article/la-trans-avanguardia/> (23.02.2016)

14 Restaino, Franco: *Il dibattito filosofico in Italia* (1925-1990), u: Abbagnano, Nicola (ur.): *Storia della*

Konačno, 1983. izlazi filozofski manifest *Il pensiero debole*, zbirka tekstova koje su uredili Gianni Vattimo i Pier Aldo Rovatti.¹⁵ Ono čime se ta zbirka bavi jest pitanje metafore u filozofiji, pitanje subjekta, koje je postavljeno paradoksalno i nerazumljivo (između polova Husserl i Heidegger), te razmatranje fenomenološke epohe kao prakse tišine, ili bolje rečeno, prakse utišavanja. Ako nas je Foucault naučio dešifrirati znakove stanja subjektivacije i autosubjektivacije u kojem se nalazimo, piše Rovatti, onda sada moramo raditi na drugoj strani, pitajući se kako možemo nastaniti tu paradoksalnu situaciju. Odgovor je filozofskom praksom i otvaranje prema novim događajima ('otvaranje' je ključna riječ suvremene misli). Tako se razvija novi stil mišljenja koji je 'slab' i manje nasilan, te se profilira nova ideja subjekta koja je laganija, eksplozivnija i koja ulijeva puno manje povjerenja. Diskursu stare metafizike nedostaje skromnosti. Totalitarizam filozofijskog diskursa nam je u stanju prezentirati neku problematiku, a da je istovremeno odgovor na nju obložen jednim jedinim jezikom, oblikovan po pravilima jedne jedine igre. Treba stoga propitivati načina na koji inače koristimo jezik i omogućiti stvaranje spleta različitih značenja.¹⁶

Postmoderno društvo je kaotično jer je isprepletano mrežama komunikacije što onemogućuje njegovu homogenizaciju, a u tom se sastoji njegov emancipatorski potencijal, smatra Vattimo. Takvo je 'transparentno' društvo obilježeno multipliciranjem razlika i njihovom nasvodljivošću na status zajedničkog. Zahvaljajući difuziji telekomunikacijskih i informatičkih mreža, na svjetsku scenu nastupaju mnogostruki subjekti koji se svaki za sebe nameću kao alternativna središta povijesti. Taj gubitak centra svjetske povijesti i posljedična diversifikacija društva, imaju filozofski značaj, ukoliko su znak gubitka jedne apsolutne referentne točke, nekakvog prvog principa. To predstavlja kraj metafizike i otvaranje prema svijetu fabulacije (Nietzsche) i interpretacije (Heidegger, Gadamer) u kojem se nihilizam predstavlja kao nezaobilazna konzekvenca (na polju filozofije i povijesti) modernosti.¹⁷

Poput Transavangarde, i slaba misao prisvaja iscrpljenje progresa, te vidi krizu budućnosti kao novi horizont kojeg valja kolonizirati. Oba fenomena, svaki na svom polju, predstavljaju torziju Moderne i pastiš modernističke subjektivnosti. U tom smisli, njihov moment istine se sastoji upravo u, kako bi rekao Jameson, bivanju ideologijom šizofrenog subjekta današnje

filosofia, Utet, Torino, 2005., str. 539

15 Zbirka sadrži tekstove Giannia Vattima, Pier Alda Rovattia, Umberta Eca, Giannia Carchie, Alessandra Dal Laga, Maurizia Ferrarisa, Leonarda Amorosa, Diega Marconia, Giampiera Comollia, Filippa Coste, Franca Crespia.

16 Rovatti, Pier Aldo: *Abitare la distanza*, Per una pratica della filosofia, Raffaello Cortina, Milano, 2007., str. 14

17 Chiurazzi, Gaetano: *Postmoderno e pensiero debole*, u: Eco, Umberto (ur.), Riccardo Fedriga (ur.): *La filosofia e le sue storie: L'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2015.

društvene organizacije. Kao takvi, predstavljaju pokušaj da metafizička i epistemološka struktura misli odgovara nemogućnosti razumijevanja sila koje premrežuju realnost.¹⁸

2.1. Gianni Vattimo o postmoderni: „A ono što ostaje, zasnivaju pjesnici“¹⁹

Dva su bitna faktora, po Vattimu, odredila svijet od sedamdesetih godina 20. stoljeća na ovamo. Veliki napredak komunikacijske tehnologije i širenje hermeneutike na području filozofske misli. Preobrazba tehnologije s mehaničke faze u elektronsku ili informatičku fazu dovela je do pojave modela 'mreže', umjesto modela mehanizma pokrenutog iz jednog jedinog središta. Na području filozofije, krajem šezdesetih godina, su teze pripadnika frankfurtske škole izgubile snagu, i to prije svega zbog propadanja humanizma koji ih je uvjetovao, smatra Vattimo. Humanizam se pokazao, ili se barem tako smatralo, pomagačem eurocentričnih pozicija i to je učinilo, uslijed tadašnjeg propadanja posljednjih kolonijalnih imperija, neupotrebljivim velike filozofije povijesti iz 19. stoljeća, kako hegelijanski idealizam, tako i pozitivizam i marksizam.²⁰

Pri prijelasku na postmodernu stanje gube se određenja koja je metafizika pripisivala čovjeku i bitku, a to su bila one kvalifikacije subjekta i objekta koje su konstituirale okvir u kojem se uspostavio i sam pojam realnosti, objašnjava Vattimo. Tim gubitkom čovjek i bitak prelaze u jedno oscilirajuće stanje kojeg bismo po njemu morali zamišljati kao svijet odterećen realnosti. To je svijet totalne isposredovanosti našeg iskustva u kojem je realnost znatno manje podijeljena na istinu i fikciju, priopćenje, sliku. Po njegovom je mišljenju jedini put izlaska iz metafizike tzv. slaba ontologija koja, umjesto kritičkog prevladavanje tipičnog za modernu, znači put rekonvalescencije, odnosno distorzije. Iz moderne se ne može izaći kritičkim prevladavanjem jer bi to bio samo korak unutar te iste moderne. Za postmodernu misao je u distorziji sadržana šansa novog 'oslabljenog' počinjanja.

18 Martino, Nicolas: *La bellezza del comune. Arte, moltitudine e sussunzione reale*, ur: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodì*, Roma, 2014., str. 107-8

19 Hölderlinov stih koji Heidegger komentira u raspravi *Hölderlin i bit pjesništva*, na što se referira i Vattimo u knjizi *Kraj moderne*.

20 Vattimo ovako sažima 'grešku' frankfurtske misli. Humanizam barata idealom subjekta sposobnog da se emancipira tako što nanovo prisvaja samog sebe i oslobađa se ideoloških koprena zadobivajući ujedno objektivnu sliku svijeta i povijesti. Kad su u pitanju masovni mediji Adorno je polazio od percepcije medija koji funkcioniraju po principu nacističke propagande gdje se masama u nekom hipnotičkom stanju nameće mišljenje i suglasnost. Međutim, medijski svijet kakav se razvio u sedamdesetima nije ovisio na taj način o jednom središtu, već se radilo o mogućnosti da neovisni subjekti na aktivan način zauzmu svoju poziciju unutar 'mreže' koja se može razvijati u nepredvidivim smjerovima. – Vattimo, Gianni: *Transparentno društvo*, Algoritam, Zagreb, 2008., str. 97-100

Hermeneutičko djelovanje postmoderne filozofije se pored prošlosti i njezinih poruka, izvodi i u odnosu na mnogostruke sadržaje suvremenog znanja tehnologije, umjetnosti, znanstvenog znanja i 'znanja' masovnih medija, koje u mnogostrukosti njihovih dimenzija uvijek iznova privodi do jedinstva. Dakle, takva filozofija korespondira stanju svijeta opće komunikacije u kojem je razumno smatrati da “ne postoje činjenice, već samo interpretacije”.²¹ Radi se o eksplicitno rezidualnom znanju koje nema nikakve veze s jedinstvenošću dogmatskog filozofskog stava i jakim osobinama metafizičke istine. Svoj koncept 'slabe' istine, Vattimo povezuje s dvoznačnošću razotkrivanja i prikrivanja svojstvenu Heideggerovom pojmu 'čistine' (Lichtunh).²²

Heideggerova postmetafizička ontologija je Vattimu bitna u konceptualizaciji postmodernog iskustva umjetnosti koja se ukazuje kao način sebedavanja umjetnosti u epohi kraja metafizike. U svim umjetnički vrstama se kao poglavitom značajkom postmoderne pokazuje nastojanje prekida logike prevladavanja, razvitka i inovacije, a to nastojanje odgovara Heideggerovom zgotovljavanju postmetafizičkog mišljenja koji spram metafizike nije u odnosu prevladavanja (Überwindung), već pregaranja (Verwindung). Umjetničke su vrste živjele vrijednost onog novog kao takvog, čistije i jasnije od znanosti i tehnike koje su u nekoj mjeri uvijek povezane s vrijednostima istine i korisnosti. Zato kriza budućnosti koja je sustavno zahvatila kasnomodernu kulturu i društveni život ima svoje privilegirano mjesto upravo u umjetničkom iskustvu. U takvom je iskustvu radikalno raskrinkana i obezvrijeđena vrijednost novosti izgubila svoj temelj.²³ Stoga Vattimo interpretira Heideggerovu definiciju umjetnosti kao 'sebepostavljanje istine u djelo' na sljedeći način: “*Umjetnost je 'sebepostavljanje istine u djelo' upravo stoga što održava u životu prijepor svijeta i zemlje, odnosno stoga što utemeljuje svijet iskazujući odsutnost njegove utemeljenosti.*”²⁴ Umjetnost ima dekorativnu i 'obrubnu' bit jer u svojem slaganju jednog 'ornamenta' s drugim konstituira ontologijsku širinu istine kao događanja. Dakle, radi se o bitku u glagolskom smislu, što znači napuštanje metafizičkog bitka i njegovih jakih karakteristika.²⁵ U djelu *Transparentno društvo* objašnjava: “*Samo ako bitak nije razmotren kao temelj i stabilnost vječnih struktura, već se, naprotiv, daje kao događaj, sa svim implikacijama koje to donosi – prije svega jedno osnovno slabljenje, prema kojem, kao što kaže i Heidegger, bitak nije, nego se događa – samo pod tim uvjetima estetsko iskustvo kao heterotopija, umnažanje ukrasa, raz-temeljenje svijeta kako u*

21 Isto, str. 104

22 Vattimo, Gianni: Kraj moderne, Matica Hrvatska, Zagreb, 2000., str. 166-7

23 Isto, str. 100-101

24 Isto, str. 120

25 Isto, str. 82-3

*smislu njegovog smještanja na nekoj pozadini tako i u smislu njegove sveukupne de-
autorizacije, dobiva značenje i može postati tema radikalnog teorijskog promišljanja.”²⁶*

Na ovom se mjestu nadovezuje i na Nietzscheovu teoriju volje za moć kao umjetnosti. U odsustvu utemeljenosti, odnosno gubitku vjere u temelj i napredovanje stvari kao razvoja prema konačnom stanju, svijet nije drugo do umjetnina koja rađa samu sebe (formulacije koju Nietzsche preuzima od Schlegela), dok je umjetnik predstupanj, tj. mjesto na kojem se može spoznati i gdje se u malom ostvarila sama bit svijeta – volja za moć. Vattimovo je teza, stoga, o posebnoj važnosti estetskog modela u suvremenoj epistemologiji u opreci spram kumulativnog, poglavito teorijskog i spoznajnog procesa. Ne estetike kao filozofske discipline, nego estetičnosti kao spoznajne sfere, egzistencijalne dimenzije koja tako zadobiva amblematsku vrijednost modela za povijesnost uopće.²⁷

Dakle, estetsko iskustvo je za Vattima bitno iz dva razloga. Prvo, zbog toga što je upravo umjetnost u Moderni sažela, anticipirala i predstavila (ne samo u svojim sadržajima, već i u samom načinu društvenog bivanja) preobrazbe koje će se dogoditi u cjelini kolektivne kulture. Drugo, ta je amblematska funkcija umjetnosti (koju potvrđuje i središnja uloga umjetnika u modernoj umjetnosti) u konačnici dokazana i činjenicom da preobrazbe koje se u njoj navješćuju kulminiraju u estetizaciji i derealizaciji koje obilježavaju postmodernu egzistenciju.²⁸ Za čovjeka je vrijednost estetskog u tome što mu omogućuje da živi druge moguće svjetove, te mu tako ujedno pokazuje i slučajnost, relativnost i nedefinitivnost 'stvarnog' svijet u kojem je zarobljen.²⁹ Na toj pretpostavci tobožnje slučajnosti 'oscilirajućeg' postmodernog svijeta Vattimo gradi svoju viziju neke nove, ili možda čak, po njemu, prve, mogućnosti humanosti.

2.2. Smiraj osjetila ili ponovno otkriće utopije

Obraćajući se Carlu Formentiu 1988. godine, Negri ga podsjeća na to kako je on prvi, u sedamdesetim godinama u njihovom intelektualnom krugu, upozorio na smjer društvenog kretanja - na uznapredujuću “aproprijaciju bitka koja je začepila njihove psihe i uništila duše” negirajući njihovo vlastito iskustvo i prevrćući njihovu etiku. Nakon što su Negri, a zajedno s njim čitava jedna generacija završili u zatvor, Formenti je bio taj koji je odlučno tvrdio kako

26 Vattimo, Gianni: Transparentno društvo, Algoritam, Zagreb, 2008., str. 96

27 Isto, str. 90-1

28 Isto, str. 105-6

29 Isto, str. 22

je jedna epoha privedena kraju. Njegova strategija samoobrane od tog gubitka bila je u interioriziranju takvog stanja, s mišlju da je 'postmoderna smiraj osjetila', zbog čega ga Negri kritizira. Dok su se jedni obračunavali s idejom bjesomučne kulturne proizvodnje, Formenti se obračunavao s marksizmom, pri čemu su, zaključuje Negri, i jedni i drugi odbijali ideju antagonističkog subjekta kako bi se sklonili u pacificiranoj apstrakciji realnosti. U takvom svijetu, piše on, nema više prirode ni uporabne vrijednosti; sve u njemu upućuje na naglo i nezaustavljivo kretanje, koje je međutim, uvijek singularno i stoga identično sa samim sobom.³⁰

U trenutcima očaja izazvanog političkim porazom u sedamdesetim godinama, Negri se oslonio na umjetnost u pokušaju dobivanja odgovara na pitanje koji su individualni putevi otpora i otkupljenja. Međutim, u tom je pokušaju življenja poetičke emocije kao načinu bijega od tjeskobe, piše, precijenio mogućnosti umjetnosti. Ono poetičko je bitno ukoliko se etika, koju bol potrebuje, otvara prema njemu. Ali to poetičko nije odlučujuće za izlazak iz krize. U pedesetim su godinama u Italiji posljednji hegelovci (npr. Ugo Spirito), koji su pretrpjeli fašizam, teoretizirali "estetski život" ponavljajući formulu jednog ciničnog 'nadčovječstva' koji nadvladava smrt, ili pak kao neku glupavu samozadovoljnu ataraksiju (izrođenu iz zlokobnog zaborava njihovih nedjela) nesposobnu za ikakvo samokritičko razbuđivanje.³¹ Nasuprot tome, postojala je potreba za povratkom u zajedničku borbu za transformaciju, odnosno za iznalaženju kolektivnih dimenzija proizvodnje slobode i lijepog. U tom kontekstu ponovnog pronalaska kolektivnog oslobođenog rada - umjetnost, estetsko otkupljenje, postali su ponovno aktualni.³²

Ipak, u toj bijednoj situaciji, nešto se ipak dogodilo, piše Negri. Iskustva i želje jedne generacije doživjele su apsolutnost limita, te su pomoću tog iznenađujućeg iskustva zauzele distancu od tržišta i na tom ništavilu egzistencije ponovo obznanile vrijednost utopije i etičke geste.³³

30 Negri, Toni: Sul postmoderno, Lettera a Carlo, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 21-2

31 Negri spominje film *Salò ili 120 dana Sodome* Pier Paola Pasolinia kao dobar prikaz tih tendencija kao ekstrema nerazriješene situacije. - Negri, Toni: Sul comune, Lettera a Nicolas, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 93

32 Negri, Toni: Sul bello, Lettera a Massimo, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 50

33 Negri, Toni: Sul postmoderno, Lettera a Carlo, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 24

3. Neoliberalni kapitalizam i postmoderno stanje

Frederic Jameson, referirajući se među ostalom i na Olivu, opisuje postmoderne teorije kao pokušaj hvatanja u koštac s jednim razdobljem bez ikakvih instrumenata i, prije svega, bez sigurnosti u izvjesnost postojanja koherentnog 'razdoblja', sistema, situacije, duha vremena. Postmoderne teorije se hvataju za tu činjenicu kao svoju temeljnu pretpostavku i čvrsto se za nju drže, slaveći svoj antifundacionizam i neesencijalizam kao temelje društvene emancipacije. Međutim, postmodernizam ne može biti kulturna dominanta jednog potpunog novog društvenog poretka (jer je njega moguće stvoriti jedino putem kolektivne borbe), pošto je on tek prateći refleks nove sistematične modifikacije samog kapitala.³⁴

Proizvodnja radi profita još je uvijek temeljni organizacijski princip zapadne ekonomije. Iako bazične zakonitosti kapitalističkog načina proizvodnje nastavljaju oblikovati povijesno-geografski razvoj, nakon prve velike poslijeratne krize 1973. godine došlo je do radikalnih promjena u radnim procesima, potrošačkim navikama, geografskim i geopolitičkim konfiguracijama, te državnim praksama i moćima.³⁵ U razdoblju između godina 1965. i 1973. postala je očigledna nemogućnost fordizma³⁶ i kejnezijanizma³⁷ da se nosi s inherentnim kontradikcijama kapitalizma. David Harvey smatra kako se njihov problem može najjednostavnije opisati kao rigidnost. Rigidnost dugoročnih ulaganja u sisteme masovne proizvodnje, rigidnost tržišta rada, podjele rada, radnih ugovora, rigidnost državnih obaveza. Jedino dovoljno fleksibilno rješenje na te probleme je ležalo u monetarnim politikama, tj. u mogućnosti da se novac tiska po bilo kojoj monetarnoj stopi koja bi bila potrebna za održanje stabilnosti ekonomije. Tu direktnu konfrontaciju s rigidnošću fordizma Harvey naziva 'fleksibilnom akumulacijom'. Nju karakterizira fleksibilnost radnih procesa, tržišta rada, proizvoda i modela potrošnje, te nužnost jednog potpuno novog sektora proizvodnje, novih načina pružanja financijskih usluga, novih tržišta i, prije svega, znatno intenzivnije stope

34 Jameson, Frederic: *Postmodernism or The Cultural logic of late capitalism*, Verso, London, 1991., str. xi-xii

35 Harvey, David: *The condition of postmodernity : an enquiry into the origins of cultural change*, Blackwell Publishers, Oxford, 1990., str. 121

36 Moderni ekonomski i socijalni sistem iniciran uvođenjem osmosatno radnog vremena za pet dolara po satu od strane Henrya Forda godine 1914. Fordizam prepoznaje bitnu povezanost masovne proizvodnje s masovnom potrošnjom, prepoznaje odlučujuću ulogu korporativne moći u oblikovanju ekonomije kao cjeline, uvodi novi sistem reprodukcije radne snage i kontrole radnog procesa, uvodi novu estetiku i psihologiju, stvarajući tako novo moderno populističko demokratsko društvo. - Isto, str. 125

37 Ekonomska strategija koju je razvio ekonomist John Maynard Keynes tijekom tzv. Velike depresije 1930-ih, a koja se sastoji od seta znanstvenih upravnih strategija koje bi zajedno s primjenom državne moći trebale stabilizirati kapitalizam bez pribjegavanja represivnim i iracionalnim rješenjima koja je podrazumijevao Nacional-socijalizam. - Isto, str. 129

komercijalnih, tehnologijskih i organizacijskih inovacija. Ta novostvorena fleksibilnost i mobilnost omogućile su poslodavcima da vrše veći pritisak i kontrolu nad radnom snagom, koja je do tada bila oslabljena deflacijom i njom uzrokovanom nezaposlenošću koja je do tada bila na najvećoj razini u poslijeratnom razdoblju među naprednim kapitalističkim zemljama.³⁸ Nezaposlenost i inflacija svugdje su rasle krajem šezdesetih, čime je započela globalna faza »stagflacije« koja je trajala većim djelom sedamdesetih. Fiskalne krize različitih država bile su rezultat pada poreznih prihoda uz paralelan rast potreba za socijalnim izdvajanjima, zbog čega će se sustav fiksnih tečajeva temeljen na zlatnom bretonvudskom standardu³⁹ raspasti. Zlato više nije moglo obavljati ulogu materijalnog temelja međunarodnog novca, pa je tečajevima uskoro dozvoljeno da nekontrolirano divljaju.⁴⁰ Nekonvertibilnošću dolara i zlata postalo je evidentno da je nastupio kraj principa vrijednost-rad jer je prestala vrijediti mogućnost rezoniranja u terminima 'općeg ekvivalenta' po kojem se je roga odnosila prema novcu kao robi nalazeći u njemu monetarni prijevod. Dakle uništena je mogućnost same mjere, a to ne imanje mjere nagovijestilo je prelazak na postmoderno stanje.⁴¹

Takvo je stanje zahtijevalo produbljivanje državne kontrole i regulaciju ekonomije korporatističkim strategijama, što je povremeno uključivalo i suzbijanje aspiracija radništva i narodnih pokreta mjerama štednje, restriktivnom politikom dohotka, te kontrolom rasta nadnica i cijena. Po pitanju transformacije rada došlo je do singularizacije koja se manifestirala kroz jedan novi fenomen nematerijalnog, intelektualnog, afektivnog rada koji u ovom slučaju proizvodi jezike i odnose. Dakle, u prijelazu na postmoderno stanje došlo je do prijelaza sa standardizirane apstrakcije vrijednosti rada na nematerijalnu singularizaciju njegovih ekspresivnih sposobnosti.⁴²

Politički problem do kojeg je došlo u kontekstima različitih zemalja se najgeneralnije može svesti na sukob onih koji su podupirali socijaldemokraciju i centralno planiranje i interesa svih onih koji su težili oslobođenju korporacijske i poslovne moći, te ponovnoj uspostavi tržišnih sloboda. To što se druga opcija, neoliberalizam – neregulirani kapitalizam, uspjela nametnuti, djelomično je posljedica toga što tada nitko nije mogao sa sigurnošću tvrditi koja će se strategija pokazati uspješnom i kako ju uopće provesti kako bi se ponovno uspostavili

38 Isto, str. 142-47

39 Zlatno-devizni standard. Zbog konvertibilnost dolara u odnosu na zlato koja je rasla nakon rata, te stoga što su SAD posjedovale najveće rezerve zlata, dolar je postao valuta u kojoj su se čuvale rezerve i imao je veliku ulogu u međunarodnom platnom prometu.

40 15. kolovoza 1971. američki predsjednik Richard Nixon proglasio je kraj konvertibilnosti dolara i zlata.

41 Martino, Nicolas: *La bellezza del comune. Arte, moltitudine e sussunzione reale*, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodì*, Roma, 2014., str. 113

42 Negri, Toni: *Presentazione*, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodì*, Roma, 2014., str. 10

povoljni uvjeti za akumulaciju kapitala, smatra Harvey.⁴³ Tijekom tih godina kapitalistički svijet se 'neoliberalizirao' putem mnogih kaotičnih eksperimenata, no dramatična konsolidacija neoliberalizma kao nove ekonomske ortodoksije koja će dominirati politikom javnog upravljanja na državnoj razini u naprednijim kapitalističkim zemljama zbila se u SAD-u i Velikoj Britaniji 1979. godine,⁴⁴ čime je započelo dalekosežno povijesno kretanje prema sve većoj socijalnoj nejednakosti i restauraciji ekonomske moći viših klasa. Ekonomsku transformaciju započela je privatizacijom u Velikoj Britaniji i kasnije diljem svijeta. Privatizacije nije značila veću ekonomsku efikasnost ili unaprjeđenje usluga koje se pružaju potrošačima, već transfer javnih dobara u ruke privatnika. Primjerice, vrijednost koja je produkt višegodišnjeg rada tisuća radnika, posebice iz siromašnijih zemalja, je jednostavno prenesena u ruke stranih korporacija.

Taj ostatak svijeta je znatnije neoliberaliziran tek tzv. "Washingtonskim konsenzusom" u 1990-ima.⁴⁵ Radilo se o setu liberalnih ekonomskih politika koje su internacionalne financijske institucije s središtem u Washingtonu nametnule osiromašenim zemljama, a uključivale su uvođenje konkurentnijih tečajeva, privatizaciju, liberalizaciju stranih ulaganja, deregulaciju tržišta, pojačanje sigurnosti vlasništva itd. Negri i Hardt, pri tome, naglašavaju da neoliberalizam ne treba shvatiti kao neregulirani kapitalizam zbog očite potrebe vodstava velikih korporacija da pregovaraju i surađuju s političkim vodstavima dominantnih nacionalnih država i birokratima nadnacionalnih ekonomskih institucija. Ekonomsko tržište i dalje ne može postojati bez političkog poretka i regulacije, zbog ranije spomenutih kontrola cijena, discipliniranja masa, itd.⁴⁶

Zapovijedanje imperijalne uprave⁴⁷, kako ju oni opisuju, se ne vrši putem disciplinskih modalnosti moderne države već prije putem modalnosti biopolitičkog nadzora koji djeluju putem tri globalna i apsolutna sredstva: bomba, novac i eter. Eter, koji je ovdje najrelevantniji, odnosi se na upravljanje komunikacijom, strukturiranjem obrazovnog sustava i uređenje kulturne sfere. Komunikacija je za 'Imperij' ključna jer oblikuje deteritorijalizirajuću snagu njegove suverenosti. Ona je oblik kapitalističke proizvodnje u kojemu je kapital uspio

43 Harvey, David: *Kratka povijest neoliberalizma*, VBZ, Zagreb, 2013., str. 17-19

44 U Velikoj Britaniji dolazi na vlast Margareth Thatcher koja pokreće revoluciju u fiskalnoj i socijalnoj politici zemlje, uklanjajući sve prepreke na putu kompetitivne fleksibilnosti. U SADu, također, Paul Volcker, predsjednik američkih Federalnih rezervi pod Carterom, inicira drakonski zaokret u monetarnoj politici – tzv. "Volckerov šok".

45 Isto, str. 27

46 Negri, Antonio; Hardt, Michael: *Mnoštvo, Rat i demokracija u doba Imperija*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2009., str. 164

47 Negri i Hardt 'Imperij' definiraju kao decentralizirani i deteritorijalizirajući aparat vladavine koji postupno uključuje cijelo globalno područje unutar svojih globalnih granica koje se sve više šire.

podčiniti društvo potpuno i globalno pod svoj režim, potiskujući sve alternativne puteve, smatraju Negri i Hardt. Obrazovanje i kultura ne mogu da se ne podčine ovakvoj društvenoj konstituciji.⁴⁸

Za uspjeh neoliberalizma zaslužna ogromna internacionalna mreža fondacija, instituta (primjerice britanski institut Adam Smith), istraživačkih centara, publikacije, znanstvenika, publicista i osoblja zaduženih za odnose s javnošću, koja je 'gurala' doktrinu razvijenu u, u početku maloj čahuri Sveučilišta u Chicagu, s profesorima poput Friedricha von Hayeka i Milтона Friedmana.⁴⁹ Neoliberalizacija je, pored obrazovanja, politički i ekonomski zahtijevala konstrukciju neoliberalne, tržišno fundirane, populističke kulture diferenciranog konzumerizma i individualnog libertinizma. Na taj su izazov korporacije i klasne elite počele davati domišljate odgovore u 1980-ima. Postmodernizam, kao taj kulturni impuls, prerastao je s vremenom u punopravnu kulturnu i intelektualnu dominantu.⁵⁰

Negri ovako opisuje novo stanje. Postmoderna je epoha realne supsumcije; čitavo je društvo postalo faktorom kapitalističke proizvodnje i zato su svi elementi apsolutno međusobno zamjenjivi unutar funkcija vrednovanja, vrednovanja kapitala i, dakle, stvaranja profita. Upravo ta zamjenjivost vjerojatno čini iskustvo singularnosti manje dramatičnim, a time se individualno iskustvo, pa i iskustvo umjetnika, banalizira. Iscrpljene su vrijednosti progresivnog kapitalističkog društva i ideja racionalnog napretka. Postmoderna je Moderna koja je odbacila modernizaciju i ona je stvarna apstrakcija realnosti, koju kao takvu valja prihvatiti. Jedina realnost koju imamo jest, tako nastala pustinja, koja zahtijeva da se istinu ponovno izgradi. Prostor ljudskog habitata, kao i vrijeme njegove savjesti, zahtijevaju predmete u odnosu na koje se ponovo mogu stvoriti mjerila za život. Pejzaž Moderne bio je raznolik i ostavljao je poneki egzistencijalni fragment, ali je s druge strane ograničavao ljudsku slobodu i imaginaciju. Sada je slobodna totalna, utoliko što je i bijeda totalna, a imaginacija je slobodna onoliko koliko je u stanju djelovati u nastaloj praznini. Novonastali svijet je ne-prirodan, postprirodan, posthuman i ne-human. Apstrakcija je naša priroda i priroda našeg rada, a apstraktno je i samo zajedništvo u kojem živimo.⁵¹

48 Negri, Antonio; Hardt, Michael: Imperij, Multimedijalni institut, Zagreb, 2010., str. 288-9

49 George, Susan.: *A Short History of Neoliberalism: Twenty years of Elite Economics and Emerging Opportunities for Structural Change*, u: Bello, Walden (ur.); Billard, Nicola (ur.); Malhotra Kamal (ur.): *Global Finance, new thinking on regulating speculative capital markets*, Zed Books, London, 2000., str. 28-33

50 Harvey, David: *Kratka povijest neoliberalizma*, VBZ, Zagreb, 2013., str. 46

51 Negri, Toni: *Sull' astratto*, Lettera a Gian Marco, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodì*, Roma, 2014., str. 13-16

4. Proizvodnja umjetnosti

Proizvodnja umjetnosti jest, naravno, izvjestan oblik rada. Jacques Rancière objašnjava njegovu specifičnost pojašnjavajući problematičnost umjetnika (imitatora) u Platonovoj Državi. U trećoj knjizi umjetnik više nije osuđen samo zbog neistinitost i opasne prirode sadržaja kojeg on predstavlja, već je isključen i zbog principa podjele rada zbog kojeg su i obrtnici isključeni iz bilo kojeg zajedničkog političkog prostora. Umjetnik je dvostruko biće jer, za razliku od ostalih koji su osuđeni na bavljenjem tim jednim zanimanjem koji je u skladu s njihovom 'prirodom', on radi dvije stvari: radi i – radi to javno. To da se manufakturni radnici bave samo jedim, proizvod je ideje o nemogućnosti bavljenja 'nečim drugim' zbog nedostatka vremena. Ta je nemogućnost dio samog koncepta zajednice, jer se njom obrtnika protjeruje u osobni prostor-vrijeme njegove profesije i na taj ga se način izolira od svega zajedničkog u zajednici. Umjetnik, s druge strane, stvara pozornicu za taj 'privatni' princip rada. Dakle, kod Platona izgon umjetnika ide paralelno sa stvaranjem zajednice u kojemu je rad pod kontrolom.

Nasuprot tome, Rancière opisuje i kako je za Romantičare umjetnička proizvodnja postala simbolom rada, u pozitivnom smislu. Za njih je postajanje osjetilnim svih misli, te postajanje mišljivom sve osjetilne realnosti, bio cilj svih misaonih aktivnosti. Umjetnost tako anticipira kraj, tj. eliminaciju svih proturječja, što rad još uvijek nije sposoban postići po sebi i za sebe. Međutim, ona to čini utoliko što jest proizvodnja, tj. identifikacija procesa materijalnog djelovanja sa značenjima koje zajednica sebi pridaje. Proizvodnja se nameće kao novi princip utoliko što ujedinjuje koncepte koji se tradicionalno suprotstavljaju: manufakturni rad i njegovu vidljivost. Umjetnost anticipira rad utoliko što iznosi na vidjelo njegov princip – uklapanje osjetilne materije u način samo-predstavljanja neke zajednice. Rancière stoga tvrdi da raniji Marxovi radovi u kojima radu pridaje status opće biti čovječanstva, ne bi bili mogući bez estetičkih teorije Njemačkog idealizma o umjetnosti kao transformaciju misli u osjetilno iskustvo zajednice.

Kao primjer se može uzeti Schillerov koncept estetskog stanja. On prije svega upućuje na političku podjelu na one koji djeluju i na one na koje se djeluje, tj. na kultiviranu klasu onih koji imaju pristup totalizaciji življenog iskustva i onu neciviliziranu klasu svedenu na parceliziran rad i osjetilno iskustvo. *“Tako je jedan postao žrtvom isprazne profinjenosti, a drugi žrtvom pedantne ogorčenosti, budući da se jedan u odnosu prema onom pojedinačnom*

nalazio previsoko, a drugi opet preduboko u odnosu na cjelinu.”⁵² Ukidajući tu podjelu na aktivno razumijevanje i pasivno osjećanje, estetsko stanje ukida pomoću ideje umjetnosti ideju društva koji se temelji na opoziciji između onih koji misle i odlučuju i onih koji su osuđeni na materijalne zadatke.⁵³

Umjetnička su djela refleksi nekih objektivnih konstelacija u društvenoj stvarnosti. Moguće je, stoga, ustanoviti ogromnu korespondenciju između umjetničkih epoha i oblika organizacije rada. U ovom slučaju će se odrediti podudarnost različitih modernih epoha umjetničke aktivnosti s različitim oblicima kapitalističke proizvodnje i organizacije.

Negri ustanovljava fazu aproprijacije i samouprave (1848.-1914.) koja se, oko Komune, razdvaja na dvije grane, realizam i impresionizam. U ovim epohama dominira profesionalni radnik, njegove borbe, utopije i revolucije. Epoha realizma, od otprilike 1848. do 1870., odgovara aproprijacijskoj fazi revolucionarne borbe kvalificiranog radništva. Epoha impresionizma, između 1871. i 1914., bi odgovarala analitičkoj fazi, tj. konkretnijem razvoju želje za samoupravljanjem, kontrole kapitalističke proizvodnje i njezinog nadilaženja od strane kvalificiranog radnika.

Nadalje, nakon što su se nakon Oktobarske revolucije 1917. po svijetu proširile lavine revolucionarnih refleksa, i kad je kapital bio prisiljen prihvatiti omasovljenje radničke klase kao bazu proizvodnje, javlja se u estetičkom polju apstrakcija, koja je reprezentacija i doprinos apstrahiranju rada, a istovremeno i izvor alternativne imaginacije: socijalizma. Epoha apstrakcije, koja traje o 1917. do 1968, dijeli se na ekspresionizam i eksperimentalizam. Faza od 1917. do 1929. je ekspresionistička, u smislu da, nadilazeći figurativnost, herojski (ekspresivno!) anticipira ono apstraktno i živi ga gurajući strast i etičku pobudu prema revolucionarnoj ogorčenosti. Zatim se razvija u analitičkom obličju, još uvijek apstraktnom, otvorena prema eksperimentalizmu i svim inovacijama koje je kriza kapitalističkog modela proizvodnje omogućavala i koje je rast radničke borbe nametao. Nakon 1929. godine jedina je estetska dimenzija ona umjetnosti-mase i njezin unutrašnji razvoj vodi 1968. Ova je nova epoha konstitutivna faza društvenog radnika, ali Negri se pita konstitutivnu za što, kada i gdje?!⁵⁴ Umjetnička proizvodnja oko godine 1968. proizvod je kraja radnika-mase. Ulazi se u novu epohu kojom dominiraju globalizacija i zasićenje

52 Schiller, Friedrich: O estetskom odgoju čovjeka u nizu pisama, Scarabeus-naklada, Zagreb, 2006., str. 40

53 Rancière, Jacques: The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible, Continuum, London, 2011., str. 43-44

54 Negri, Toni: Sul lavoro collettivo, Lettera a Manfredo, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 42-44

iskustva života u kapitalizmu, zbog čega su umjetnost i rad postali apstraktnima. U igri proizvodnje, njihov subjekt i njihov objekt upućuju jedan na drugoga, bez da postoji nešto 'izvana'.⁵⁵

Valja naglasiti kako je Moderna konačno provela autonomiju estetskog, koja se inače interpretira kao progresivni moment u ideološkoj povijesti Europe. Međutim, ta je tobožnja autonomija tek nužna posljedica razvoja robne proizvodnje. Strukturna istina autonomističkih ideologija umjetnosti jest ta da tim razvojem umjetnička djela postaju roba kao svaka druga roba. Zanatski način proizvodnje umjetnosti, te estetska vrijednost koja prestiže vrijednost upotrebljenog materijala i 'društveno potrebnog' uloženog rada, u kapitalizmu postaje anakron, pa je bitno prikazati ga kao iznimnog.⁵⁶

Sa svojom neutralizirajućom strategijom, modernost je oblikovala i umjetnika, figuru koja je deaktivirala zajedničku kreativnu snagu mase koncentrirajući ju u jednu jedinu individuu koja ju zadržava za sebe. Kada je Postmoderna 1980-ih trijumfirala i kad se autonomnom radu i samoukosti nametnula nova postfordistička paradigma, upravo je umjetnik, koji je uvijek bio utjelovljenje slobode stvaranja, postao model difuznog kognitivnog rada. A postati će i paradigma subjektiviteta od kojeg će kapitalizam ubuduće moći zahtijevati kreativnost, inovaciju, dakle slobodu.⁵⁷

Međutim, nematerijalni karakter takvog difuznog kognitivnog umjetničkog rada ne uklanja tom radu materijalnost bitka, niti ne ispražnjava radnu aktivnost od fizičke energije i povijesne snage koje moraju postojati kako bi se mogle iskoristiti u kapitalizmu. Nematerijalni rad stvara materijalne proizvode, robu i komunikaciju. On je organiziran oko jezičnih, kooperativnih, elektroničkih, informatičkih mreža koje su sve izrazito materijalne, te putem mnoštvenih pokreta i saveza. Dakle radi se o jednoj vrlo opipljivoj, fleksibilnoj i mobilnoj nematerijalnosti, o jednom zajedništvu tjelesa, kako ističe Negri. Konačni paradoks ove situacije, iz pogleda umjetnosti, jest da je umjetnički razvoj pretočio apstrakciju društvenih odnosa u kojim se nalazimo u tjelesne figure, dao je važnost vitalnoj potenciji tkiva putem slika koje se kreću i isprepliću u kontinuiranom procesu transformacije.⁵⁸

55 Negri, Toni: *Metamorfosi: Arte e lavoro immateriale*, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodì*, Roma, 2014., str. 169

56 Močnik, Rastko: *Koliko fašizma?*, Arkzin, Zagreb, 1998., str. 133

57 Martino, Nicolas: *La bellezza del comune. Arte, moltitudine e sussunzione reale*, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodì*, Roma, 2014., str. 113

58 Negri, Toni: *Metamorfosi: Arte e lavoro immateriale*, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodì*, Roma, 2014., str. 161-5

4.1. Nestanak umjetnosti?

Ako za kapitalistički način proizvodnje, kao što je ranije rečeno, više ne postoji ono 'izvanjsko', umjetničku aktivnost se ne može shvatiti osim iz njezine unutrašnjosti. Ne radi se o tome da je figurativna umjetnost naprosto postala apstraktna. U biti, način umjetničke proizvodnje je prevladan i počeo je simulirati kapitalistički način proizvodnje, pošto više ne postoji ništa prirodno na što se je moguće referirati. Reprezentirati sada znači proizvoditi, a priroda se ne može dati na drugi način, nego na neki modificirani način. Dakle, ako je svijet u kojem živimo u potpunosti apsorbiran od strane industrijske proizvodnje, ako je sve fabricirano i apstraktno, i umjetnost je prisiljena kretati se unutar tih granica. Ona se smjestila unutar jedne izdiferencirane mnogostrukosti društvenih konstrukata i komunikacija, i kao takva postala konstitutivni dio svijeta robe u kojeg je sve utopljeno.⁵⁹ Iako je to problematično s obzirom na ono što bi trebala biti bit umjetničkog djela (o čemu će biti riječ kasnije riječ), to što se umjetnička djela nude na tržištu ne znači da su ona zloupotrebljena, nego je to jednostavna posljedica njihovog sudjelovanja u odnosima proizvodnje, kako je to istaknuo Adorno. Proizvodne snage u umjetničkim djelima nisu po sebi različite od društvenih, nego su to samo zbog svoje konstitutivne odsutnosti iz realnog društva.⁶⁰

Za Negria je glavna karakteristika proizvodnje u ovakvom kontekstu impotencija. Impotencija obilježava razgovor, komunikaciju, djelovanje. Značenjske veze nisu onemogućene, već inhibirane. Tržište i njegova moć apsorbirali su svu potenciju kako bi izbjegli mogućnost da postane singularnošću, da vrijedi za nekoga i za nešto, dakle da proizvodi. Kreativnost je negirana jer velika cirkulirajuća mašinerija tržišta proizvodi ništavilo subjektivnosti. Impotencija nije krajnji efekt nečega što je trebalo biti potentno, nego primarna, radikalna kvaliteta proizvođenja. Indiferentnost i kontinuirana bijesna cirkulacija tržišta čine uzvišeni spektakl, a ta impotentna uzvišenost čini nerazlučivom umjetnost od prirode, ljepotu od bezgranične matematičke veličine.⁶¹ Što se tiče impotentnosti komunikacije, jezik je blokiran i ne uspijeva izreći ono što je tijelo mnoštva sposobno izreći.⁶² Moć mnoštva je jača od njene

59 Negri, Toni: *Presentazione*, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo*, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 8-9

60 Adorno, Teodor: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979., str. 386-7

61 Negri, Toni: *Sul postmoderno*, Lettera a Carlo, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo*, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 24-6

62 Negri i Hardt objašnjavaju mnoštvo pomoću njegove razlike od drugih koncepcija društvenih subjekata poput naroda, mase i radničke klase. Dok narod sve razlike koje postoje među stanovništvom države svodi na jedinstveni identitet, mnoštvo se sastoji od bezbrojnih unutarnjih razlika koje se nikad ne mogu svesti na jedinstvo (pr. različite rodne identifikacije, različiti oblici rada, života, žudnji). Rancière naglašava kako zbog toga procesi subjektivacije pružaju politici privid egalitarnosti, dok politika, u stvari, uvijek

moćnosti ekspresije. U tom nedostatku mogućnosti ekspresije, na tom razmeđu Moderne i Postmoderne, umjetnička je aktivnost blokirana, smatra Negri. Što je činiti kako bi se u zajedništvu artikulirala ekspresivnost i moć?⁶³ Pitanje je kako umjetnička djela mogu postojati u svijetu koji je podređen potpunoj imanenciji. Čini se kao da umjetničko djelo uvijek posjeduje nešto transcendentno, ali transcendentno više ne postoji. *“Bog je umro, a njegov leš baca sjenu na našu mogućnost izražavanja.”*⁶⁴

Jean Baudrillard u svojem djelu *Nestanak umjetnosti* ističe Baudelairea kao onog koji je ponudio radikalno rješenje tenzije između koncepta umjetničkog djela i modernog industrijskog društva. S obzirom da estetska vrijednost riskira da bude alijenirana od strane robe, ne treba se boriti protiv alijenacije, već je se treba prisvojiti kako bi je se uništilo njenim vlastitim oružjem. Za njega je stoga potrebno pratiti neiscrpnu liniju indiferentnosti i istovjetnosti tržišta, pretvarajući umjetničko djelo u apsolutnu robu. Drugim riječima, u borbi s robom, umjetnost ne smije tražiti spas u kritičkom poricanju, tj. u larpurlartizmu koji predstavlja tek podrugljivo i impotentno zrcalo kapitalizma i fatalnosti robe. Treba, umjesto toga, pojačati dozu formalne i fetišizirane apstrakcije robe, fantazmagorije razmjenske vrijednosti, te na taj način postati više robom o same robe. Apsolutni je objekt onaj čija je vrijednost nulta, koji je indiferentan prema kvaliteti, ali koji izmiče alijenaciji ukoliko je više objekt od objekta, što ga čini fatalnim.⁶⁵ Baudelaire je htio umjetničko djelo kao superiorno ironičnu robu bez značenja, kao puno arbitrarniju i iracionalniju od druge robe. Kao robu koja puno brže cirkulira od ostale robe i zadobiva vrijednost utoliko što gubi svoj smisao i svoju referentnu točku.⁶⁶ Zadatak modernog umjetnika je stoga pridavanje robi herojski status, u

podrazumijeva da je narod nad ili protiv nekog drugog naroda. Koncept mnoštva to odbacuje. S druge strane, masi se priznaje postojanje različitih tipova i sojeva, ali se njih sve stapa u jednu homogenu 'masu', dok kod mnoštva društvene razlike ostaju različite. Konačno, radnička klasa i u svojoj najširoj uporabi ne zahvaća značaj nedavnih pomaka u globalnoj ekonomiji, tj. činjenicu da proizvodnja više nije samo proizvodnja materijalnih dobara nego također proizvodnja komunikacija, odnosa i oblika života, čime isključuje sve one koji nisu plaćeni za svoj rad, koji često ostaje nevidljiv iako je proizvođač. - Negri, Antonio; Hardt, Michael: *Mnoštvo, Rat i demokracija u doba Imperija*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2009., str. 13-14, Rancière, Jacques: *Dissensus, On Politics and Aesthetics*, Continuum, London, 2010., str 87

63 Negri, Toni: *Sulla biopolitica*, Lettera a Marie-Magdeleine, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo*, Derive Aprodri, Roma, 2014., str. 87

64 Isto, str. 82

65 To se stanje može dobro vidjeti na primjeru tržišta umjetnina u kojem besmislene špekulacije kao da parodiraju tržište. Narušen je svaki zakon ekvivalentnosti zbog čega nastupa stanje u kojem više nema vrijednosti, već fantazam apsolutne vrijednosti.

66 Adorno opisuje apsolutnu robu kao onaj društveni proizvod koji je, za društvo, zbacio svaki privid bitka, koji inače roba grčevito želi zadržati. Ako bi umjetnička djela odista bila apsolutna roba, onda bi određujući odnos proizvodnje, forma robe, prelazio jednako u umjetnička djela kao što prelazi društvena proizvodna snaga i antagonizam između njih. Apsolutna roba bila bi lišena ideologije, koja je inherentna formi robe što pretendira da bude nešto Za-Drugo, dok je ona puko ironično Za-Sebe. - Adorno, Teodor: *Estetička teorija*,

trenutku kad joj buržoazija putem promocije ne uspijeva dati ništa drugo osim sentimentalnog izraza. Taj heroizam za Baudelairea ne znači neko ponovo sakraliziranje umjetničkog predmeta nasuprot robi, što bi bila sentimentalna strategija koja se još uvijek primjenjuje u umjetničkoj produkciji, već sakraliziranje robe kao robe.

Baudrillard ističe tu paralelu između moderne fantazmagorije robe i fantazmagorije nestanka umjetnosti, te zaključuje kako je modernost moderne umjetnosti u njezinom umijeću nestanka. U tom bi slučaju Andy Warhol bio krajnji heroj moderne umjetnosti pošto joj oduzima svu sentimentalnost čime ona postaje indiferentna prema svojoj autentičnosti.⁶⁷ Umjetnost pobjeđuje, na neki način, svaki put kad atribucionisti nisu sigurni, zbog Warhole uporabe mehaničkih sredstava reprodukcije, je li to upravo njegovo djelo, zbog čega aukcijske kuće/vlasnici nisu u stanju odrediti 'vrijednost'.

Što se dogodilo po Baudrillardu? Svijet je predoziran slikama i došlo je do zamrzavanja imaginacije, senzibiliteta, povijesti. Stol će uvijek izgledati kao stol, kao i svi drugi uporabni predmeti, samo što je nastupilo vrijeme kad ih više nema smisla reprezentirati takvima kavi jesu. Za njega to znači apstrakciju na polju slikarstva. Izišlo se iz reprezentacije, kao što se izišlo iz povijesti.⁶⁸ Problem umjetnosti u postmoderni opisuje, poput Negria, nestankom Boga te čini paralelu s bizantinskom umjetnošću ikona. Prikazivanjem Boga staje se na kraju pitanju njegova postojanja. Iza svakog njegovog prikaza Bog nestaje, a rješenje problema njegovog postojanja ili nepostojanja riješena je simulacijom. U Postmoderni se događa ista stvar. Svijet je simuliran i u njemu je jedina funkcija znaka ta da učini da realnost nestane i da istovremeno prekrije taj nestanak.⁶⁹

Nasuprot pretpostavci da je najveći projekt Zapada bio merkantilizacija svijeta i prepuštanje svega volji robe, tj. tržišta, Baudrillard smatra da je još značajniji projekt bio estetizacija svijeta - njegovo kozmopolitsko uprizorenje putem slika⁷⁰, njegovo semiološko sređivanje. Ne radi se tek o merkantilnom materijalizmu, već o njegovoj semiotičkoj i semiološkoj materijalizaciji putem reklama, medija, slika. To znači da se sve, čak i ono najbeznačajnije ili najopscenije, estetizira, muzealizira i kulturalizira, a u takvoj situaciji 'stvarni' svijet postaje sekundaran. Ne samo da takav sistem funkcionira zahvaljujući dodatnoj vrijednosti robe, već još više zahvaljujući estetskoj dodatnoj vrijednosti znaka. Zato, smatra Baudrillard, ako se govori o dematerijalizaciji umjetnosti preko minimal-arta, anti-umjetnosti, konceptualne

Nolit, Beograd, 1979., str. 386-7

67 Baudrillard, Jean: La sparizione dell'arte, Gianfranco Politi, Milano, 1998., str. 8-12

68 Isto, str. 15

69 Isto, str. 27

70 Misli se na svekolike vrste vizualija.

umjetnosti i sl., treba, nasuprot tome, primijetiti kako se umjetnička, estetska utopija svugdje ostvarila u jednoj operacionalnoj formi. Upravo je stoga sama umjetnost zgurana u kut, prisiljena se minimalizirati i naglašavati svoj nestanak. U takvom kontekstu, naše su slike poput ikona jer nam dozvoljavaju da vjerujemo u umjetnost izbjegavajući pitanje njezinog postojanja. S time da ikone nisu umjetnost ili bilo kakvi estetski objekti, već ritualni objekti s ritualnom funkcijom. Baudrillard stoga smatra da bismo suvremenu umjetnost trebali shvaćati kao takvu – kao skup ritualnih objekata s isključivo ritualnom funkcijom, bez potezanja pitanja o antropološkoj funkciji ili estetskoj vrijednosti. Naravno, sve to rezultira indiferentnošću naspram umjetnosti.⁷¹

4.2. Stvaralačke metode u sadašnjem stanju

Današnja se kriza od krize modernosti, po Negriu, sastoji u tome što su tada još postojale sile koje su bile izvanjske u odnosu na ljudsku i povijesnu izgradnju realnosti. Proizvodnja realnosti se tada konfigurirala kao manufaktura, tj. proizvodnja na vanjskim materijalima. Danas proizvodnja realnosti ide paralelno s proizvodnjom oruđa, a proizvodnja oruđa je isto što i proizvodnja svijeta. Za umjetnost bi tu bilo potrebno izgraditi narativni model koji će obuhvatiti sve umjetnosti i ujediniti ih u jedan jedinstveni praktični projekt. Autor identificira dvije postojeće strategije. Jedna je linija velikog konstruktivnog realizma, a druga je ikonoklastička, antagonistička i difuzna linija pankaa.

Prva je metoda analize i rekonstrukcije koja slijedi matricu klasičnog realizma.⁷² Međutim, danas, tj. od romantične umjetnosti nadalje, analiza i rekonstrukcija se primjenjuju na apstraktnom. Po toj se metodi apstraktno dijeli na njegove elementarne forme i ponovo rekonstruira. Pri tom postupku autor preuzima odgovornost, angažira se. Svi modusi naracije, književne ili kinematografske, koje se iskazuju na ovom polju, pokazuju izvjesnu rekonstrukcijsku refleksivnost koja stvara, putem apstrakcije, nove subjektivnosti.

Druga je metoda pankaa u kojoj oslanjanje na apstrakciju nije analitičko ili rekonstruktivno, već idealtipsko i difuzno, antagonističko i katarzično. Apstraktno je opisano po binarnim tipologijama koje se tretiraju antagonistički. Ta tipična i antagonistička funkcija se nadalje proširuje, različiti modeli se multipliciraju, sve dok se ne akumuliraju didaktički i eksplozivni

71 Isto, str. 37-40

72 Kao primjere navodi Balzaca, Tolstoja i Manzonia.

primjeri apsurdna realnosti. Postoji duga tradicija takvog realizma od Dantea Alighieria⁷³ na ovamo, ali danas se on još više modificira po pitanju referenci na modificiranu prirodu apstraktnog. Pank distopija je osjećaj moguće katarze i istovremena sigurnost u to da se ona ne može ostvariti. Novi konstruktivni pank realizam je svjedočanstvo očaja jedne epohe i silovita ekspresija i prevrnuće tehnika mistifikacije komunikacije. Samo jedan pank fanzin sadrži više realnosti od svih romana Eca i Orsene, smatra Negri. Ta nova književna avangarda po njemu ne predstavlja moralni angažman, ljepotu duše, ni ideološku militantnost. Avangarda ne bi trebala odbaciti vrijeme, već ga radikalno izgrađivati. Jer je ona definicija lijepog koju mi dajemo i koja postaje savjesni pokretač vlastite proizvodnje.

Novi pank realizam odgovara ovom vremenu, tj. dramatičnom apstrahiranju u kojem se pojavljuje bitak. Veliki je realizam uvijek bio kolektivna akcija koja je proizvodila višak bitka. Današnji realizam živi između ove dvije velike tendencije, a u obje je tendencije i njihovim kombinacijama on esencijalno konstruktivan. Realizam je poetika koja ne je imitira, već gradi svijet. Kada priroda i povijest postaju apstraktnima, valja se zapitati postoji li s druge strane neka estetika koja bi predstavljala alternativu ovom realizmu i njegovim metodologijama.⁷⁴

Slična koncepcija realizma koji je konstruktivan prisutna je i u Lukácssevo estetičkoj teoriji. Realizam je za njega vjerno prikazivanje stvarnosti. Ali realistična umjetnost ne treba biti naprosto prikaz stvarnost, već izraz tendencija koje u stvarnosti objektivno leže, a to su tendencije preobrazbe.⁷⁵ Dakle, ne valja naturalistički prikazivati more beskorisnih detalja koji svjedoče o truloj sadašnjosti, nego utvrditi stvarnost zdravih mogućnosti. Kroz kritiku kapitalističke stvarnosti treba dati izgled socijalističke stvarnosti.⁷⁶ Za Lukácsa umjetnost odražava istu stvarnost koju odražavaju znanost i filozofija, jer je ona pritom podjednako univerzalna, te na isti način teži totalnosti. Zato nije pravedno, kao što to čini Hegel, da joj se oduzme ona sfera objektivne stvarnosti i njenog subjektivnog odražavanja čiji sadržaj, formu, obim itd. označava termin pojam.⁷⁷ *“Specifično je za umjetničko odražavanje stvarnosti oblikovanje ovog uzajamnog odnosa pojave i suštine, ali tako da pred nama stoji svet koji*

73 Kao moderne primjere Negri navodi Stendhala, romantičare, Prousta i Kafku.

74 Negri, Toni: *Sul costruire*, Lettera a Nanni, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo*, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 54-60

75 Lukács je u estetiku uveo distinkciju fenomena i numenona, tj. pojave i suštine, što omogućava da formulira ovaj zahtjev za realističnom umjetnošću.

76 Bertolt Brecht također smatra da umjetnost može poslužiti kao sredstvo da se svijet pokaže kao savladiv. U svojem kratkom tekstu *Umjetnost da se svijet pokaže kao savladiv* piše kako umjetnost, koliko god bila stara sila kontrolirana od strane institucija, može filozofima biti korisna da im pomoću svojih iskustva, stručnih znanja i institucija, pomogne da prikažu svijet kao savladiv. Pritom će i oni sami izgraditi jednu umjetnost, jer umjetnost je i samo prikazivanje svijeta kao savladivog. - Brecht, Bertolt: *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966., str. 76-77

77 Lukač, Đerđ: *Prolegomena za marksističku estetiku*, Nolit, Beograd, 1960., str. 207-9

izgleda da se sastoji samo iz pojava, no iz takvih pojava koje, ne gubeći svoju pojavnu formu, svoj karakter »efemerne površine«, čak upravo svojim čulnim pojačavanjem u svim svojim momentima kretanja i mirovanja, uvijek čine mogućim doživljavanje suštastvenosti koja se nalazi u pojavi. Posebnost, koja, kao centar umetničkog odražavanja, kao moment sinteze opštosti i pojedinačnosti, ukida ove u sebi, određuje onu specifičnu formu uopštavanja neposredno datog pojavnog sveta koji zadržava svoje pojavne forme, ali ih ipak čini prozirnim, providnim za neprekidno otkrivanje suštine.»⁷⁸

Lukács je odista vjerovao da se posredstvom velike književne tradicije realizma, duh masa može učiniti receptivnim za razumijevanje velike, progresivne epohe ljudske povijesti i novi tip revolucionarne demokracije koju je predstavljala tadašnja Narodna Fronta.⁷⁹

Što se tiče prikazivanja tendencija, tih zdravih klica, koje u stvarnosti objektivno leže, Negri također smatra da se ta moć, nova strast, vjerojatno nalazi u budućnosti, a najavljuje nam se u jednoj materijalnoj metamorfozi koja će učiniti da ta strast jednom eksplodira. Futuristi je svojevremeno nisu više mogli dočekati i u toj frustraciji nisu se mogli drugačije izraziti nego na radikalna način, piše Negri. Ta se metamorfoza dogodila na tijelu, iz njegove unutrašnjosti. Moderni su već znali da je tijelo centralna točka u izgradnji svijeta, da je ono njegova entelehija. Ali danas tijelo nije samo subjekt koji proizvodi i koji nam, proizvedeći umjetnost, prikazuje paradigmu proizvodnje generalno – životnu snagu. Tijelo je sada stroj u kojeg se upisuje proizvodnja umjetnosti. U čemu se sastoji upisivanje te metamorfoze u tijelo? U tome da je apstraktno koje smo osvetili postalo živa tvar svake naše ekspresije. Kapitalizam je istrgnuo ono konkretno od života. Danas to konkretno, to singularno, preuzimaju apstraktno, preuzima tržište i vrijednost. Ta se inverzija supsumpcije označava pojmom biopolitike. U prijelasku s Moderne na Postmodernu, rad je sve nematerijalnijim, a oruđe, koje je nekad vezivalo čovjeka za prirodu, postalo je mentalno.⁸⁰ Umjetnosti i postmoderna poetika tijela su nužno protiv prirode. 'Cyborg art' i 'posthuman art' svjedoče o tom sudaru koda i singularnosti, tijela i tehnike, neizbježno otkrivajući kako je politički konflikt biopolitičan.⁸¹

78 Isto, str. 216-7

79 György Lukács: Realism in the balance (Lukács against Bloch), u: Jameson, Frederic (ur.): Aesthetics and Politics, Verso, London, 2006., str 56

80 Negri, Toni: Sul corpo, Lettera a Raul, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 72-74

81 U svojem tekstu *Umjetnost u doba biopolitike: Od umjetničkog djela do dokumentacije umjetnosti*, Boris Groys primjećuje kako se posljednjih nekoliko desetljeća područje interesa u umjetničkom svijetu sa stvaranja umjetničkih djela pomaklo na dokumentiranje umjetnosti. Počinju se prakticirati performansi, akcije, događaji i sl. čime se umjetnost izjednačava sa samim životom. Takva se umjetnost dokumentira narativima koji

Negri se stoga pita čime se možemo boriti protiv ovakve krize. Na krizu renesanse i početak Moderne veliki su autori, poput Francoisa Rebalaisa, Teofila Folenga ili Miguela de Cervantesa, odgovorili duhovitošću, 'witzom'. Ali imaju li komika, smijeh, sarkazam danas neku vrijednost? Pošto je današnja povijesna modifikacija postala biološka mutacija, smijeh, ukoliko ostaje vrijedna pripomoć životu, nije ključ spoznaje. Smijeh više nije instrument otkrivanja, pomoću novih fantastičnih figura, novih ontoloških realnosti, jer njihova je priroda pre teška, problematična i bijesna. Međutim, mimo smijeha, ostaje nam još paradoks – ekstrem tenzije ideala, mogućnost imenovanja potpuno novih realnosti, hitnost da se riječ koristi na u potpunosti originalan način. Jer imenovanje tog novog apstraktnog svijeta znači uzimati riječ iz njegove unutrašnjosti.

Za Negria, ova druga mogućnost možda više odgovara apsurdnosti i okrutnosti vremena u kojem živimo. Ali to nije sve. Autor opisuje kako se, prateći moguću povijest materijalizma kroz poetičku tradiciju zapadnjačkog svijeta, našao pred velikom trijadom 19. stoljetnog pjesništva - Hölderlin, Leopardi, Rimbaud. Tada mu se učinilo, piše, *“da stupam pred onu granicu na kojoj lažnost svijeta ide do te mjere da razbuđuje svjetlost alternative, snagu rekonstrukcije. Sada, taj kreativni materijalizam, kojeg nam čak i veliko slikarstvo kao i veliko kazalište nude u vremenima najdublje krize, jest neodoljivi defenzivna linija koju moramo držati. Moramo biti spremni krenuti više naprijed u polje nepoznatog, za sagledati i sabotirati, ali prije svega za eksperimentirati i izgrađivati.”*⁸²

Današnji umjetnik, prototip ljudskog kapitala vrednovan od strane neoliberalnog diskursa, uhvaćen je, naravno, u dane dispozitive moći i subjektifikacije. Suvremena umjetnost stoga

se stvaraju pomoću uvriježenih umjetničkih formi poput fotografije, slike, crteža, videa itd. popraćenih tekstom, često prezentiranih u formi umjetničke instalacije. Pri tome, takve instalacije nisu sama umjetnička djela, već su samo dokumentacija umjetničkih djela, a umjetničko djelo je sama forma života. Zato umjetnost možemo smatrati biopolitičkom, jer koristi umjetničke vrijednosti kako bi dokumentirala život kao čistu aktivnost. U biti, za Groysa, dokumentacija umjetnosti postaje moguća tek u današnjem biopolitičkom dobu gdje život postaje podložan raznim tehničkim, ali i umjetničkim intervencijama. Moć biopolitike je da oblikuje životni vijek u njegovom trajanju. Umjetnost stvarana u toj okolnosti artifičijalno oblikovanog životnog vijeka uzima za svoju temu upravo tu artifičijalnost. Pošto se vrijeme, trajanje, pa i sam život ne može direktno prikazati, ono se dokumentira. Dominantni mediji moderne biopolitike je birokracija i tehnička dokumentacija poput odredbi, istraživačkih izvještaja, statističkih podataka i planova projekata. Sličnim se modelima koristi umjetnost kada želi referirati na sebe kao život. Današnja tehnologija nam onemogućuje razlikovanje prirodnog od artifičijalnog samo na temelju vizualnih datosti. To nam je jasno na primjeru genetski modificirane hrane. Ali često je i sam prirodni životni vijek, tj. njegov početak i kraj, teško odrediti zbog tehnologija kao što su umjetno začecije ili umjetno održavanje na životu. Sam život gubi svoju autentičnost i stoga je dokumentacija neophodna; ona upisuje egzistenciju nekog objekta u povijest, daje životni vijek toj egzistenciji, pa u konačnici pridaje objektu sam život, bio on prirodan ili artifičijelan. - Groys, Boris: Art Power, MIT press, London, 2008., str. 145

82 Negri, Toni: Sul costruire, Lettera a Nanni, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprodri, Roma, 2014., str. 60

postaje paradigma tipa proizvodnje u kojoj se vrijednost stvara unutar veza, susreta, razgovora, akcija, mreža. Umjetnost, pa i suvremena, uvijek sebe predstavlja kao avangardu, ali se realizira kao alijenirani razvoj. U centru ove rasprave o umjetnosti ostaje problem kako misliti konflikt pošto umjetnost nije dio dijalektičkog procesa koji napreduje pomoću kontradikcija. A živi, inteligentni i množtvni rad postoji samo u konfliktnim i kritičkim terminima.

Ipak, za Negria postoji nada. U procesu oslobađanja od eksploatacije, kapital reagira i investira u umjetničke vrijednosti, pokušavajući ih uklopiti u tržište. One mu bježe u proizvodnji, pa moraju biti podčinjene pri distribuciji. U njegovoj mucu organizacije i dominacije u kojoj ne smije dozvoliti da mu pobjegne ni jedan princip alternativne proizvodnje, kapital pokušavati umjetnost pretvoriti u vlastitu proizvodnu snagu, ali mu to lošije uspijeva i uvijek s puno dvosmislenosti.⁸³ Umjetnost ne može imati veze s tržištem, ali, pošto je ona odnos u ovom društvu u kojem tržište igra bitnu ulogu, i umjetnost je s njime povezana. Zašto umjetnost nema smisla uz tržište? Jer ona je proizvodnja bitka. Umjetnost oblikuje materijale oko nečega otvorenog, pa ona kao takva predstavlja nepredviđeni, neočekivani i novi događaj. Njezini su elementi slobodno kombinirani iz želje za ljepotom koja određuje situaciju koja je ontološki nova. Umjetnost ne predstavlja razliku, već dodatak/višak. Za Negria postoje dva osjećanja vezana uz umjetnost. Prvo, ljepotu doživljavamo kao novo i istinito, a u isto vrijeme kao univerzalno. Upravo ta singularnost koju univerzalno uvijek ponavlja, nas očarava. Osim osjećaja univerzalnosti, poezija, primjerice, ima i subverzivni učinak koji je posebice uočljiv u vremenima društvene krize kad su značenjske veze svedena na nulu. U tim je trenucima iskustvo singularnosti prepuno boli. I Postmoderna se mora tako tumačiti, kao depotencijalizacije prema nultim granicama u cirkulaciji društvenih značenja.⁸⁴

Misliti znači prihvatiti ono što se događa u njegovoj singularnosti. To je otvaranje prema nadolazećem. To je jedino što čini umjetničko djelo. Dolazeći na svijet, ono pokreće igru boja, zvukova i riječi, kakva do tada nije bila zamisliva. To za umjetnost posebice vrijedi od izuma apstrakcije.⁸⁵ Negri posebno vrednuje apstraktnu umjetnost jer je ona od tada, u apstrakciji, pokazala novu kvalitetu bitka, sudjelovanje singularnosti rada u jednom jedinom

83 Negri, Toni: Sul bello, Lettera a Massimo, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprod, Roma, 2014., str. 48-9

84 Negri, Toni: L'arte è produzione di essere, Intervista a Toni Negri di Gian Marco Montesano, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprod, Roma, 2014., str. 149-51

85 Negri, Toni: Sull' astratto, Lettera a Gian Marco, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprod, Roma, 2014., str. 20

posredovanju, upravo apstraktnom. Kao što je rečeno, umjetnost je uvijek anticipirala određenje vrednovanja; ona je stoga učinjena apstraktnom prelazeći jedan realan razvoj, stvarajući putem apstrahiranja jedan novi svijet. Kako bi mogla postati ontološko iskustvo, umjetnost potrebuje konkretni bitak. Izumom apstrakcije, priroda, svijet, zamijenjeni su u potpunosti umjetnošću. Moderna je to apstrahiranje, to sudjelovanje rada svake singularnosti i njegova zamjenjivost. Jedna apstraktna zajednica.

Postoji samo istina napora – istina onog što je proizvedeno i što nama izgleda kao da proizvodi jedan novi bitak. Ta istina nije transcendentna, niti se referira na nešto nepromjenjivo i vječno, već je proizvedena golim rukama. Zato je suvišno pitati što je istina umjetnosti, smatra Negri.⁸⁶ Pošto je želja onog zajedničkog djelovanje koje ima smisao i smjer, i u slučaju umjetnosti, moraju se umjetnost i to zajedničko, unijeti u iskustvo koje će ih oboje preustrojiti. U industriji je individualizam već nadiđen pa umjetnost funkcionira kao anticipacija inventivnog djelovanja. Ali umjetničko se nikad neće realizirati u stanju u kojem zajedničko nestaje.⁸⁷

5. Umjetnički život mnoštva

Što je činiti pri radikalnom prijelazu krize postmoderne koja znači prijekid realne

86 Isto, str. 13-14

87 Negri, Toni: *Sul comune*, Lettera a Nicolas, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodri*, Roma, 2014., str. 94-95

supsumpcije? Potrebno bi bilo izgraditi novi pokret, novi svijet. Prva mogućnost koji Negri navodi jest utopija. Utopija se nudi na polju kojeg stvara umjetnik kada prekida s uzvišenim i nadilazi ga, noseći sa sobom iskustvo apstraktnog. To puknuće uzvišenog oslobađa nova spoznajna i etička iskustva čiji bi se sadržaj trebao interpretirati po pravilima apstraktne artificijelnosti, u skladu sa slobodom novog svijeta. Međutim, za utopiju, taj prekid s uzvišenim ne znači izgradnju novog svijeta i komunikacijskih odnosa, već želju za 'povratkom prirodi'. Taj kukavički strah od napora i prihvaćanja novih zajedničkih jezika jest, u biti, jedna reakcionarna, platonistička iluzija da ćemo oslobođenjem naprosto naići na neki lijepo upakirani gotov svijet. Samoljubne singularnosti utopista nemaju želju suočiti se s apstraktnom kolektivnošću ovog projekta.

Druga opcija jest terorizam. Ovdje se kreće s pozicije svijesti o potrebi otegotnog djelovanja na polju koje prelazi apstraktno. Dakle, terorizam ima viši ontološki status od utopije jer pristupa svijetu apstrakcije, ali se on tu ne pouzdaje u gradbenu funkciju imaginacije. Radi se o više-manje efikasnim strategijama sabotaže, kod kojih ipak pobjeđuje mračni resentment u kojem se nit života kida tamo gdje bi ona mogla biti ponovo uspostavljena, smatra Negri. Sabotaža se ne pretače u organizirano utemeljivanje, te je subjekt dezorijentiran mogućim perspektivama, zbog čega su solidarnost i kolektivnost borbe i građenja onemogućene. "*Krik očaja ne postaje jezikom.*"⁸⁸

Jedina opcija za one koji su prešli pustinju apstrakcije, jest ona konstitutivne gradbene moći koja podrazumijeva dekonstrukciju apstraktnog, njezino prihvaćanje, njezino svodenje na elementarne singularnosti i konačno - pozitivan čin izgradnje novog svijeta. Tako djelovanje postaje ontologija, uništenje prošlosti postaje kontinuirano oslobođenje, stanje svijesti. Jedino poetska aktivnost, smatra Negri, može dovesti čovječanstvo do te zadaće. Poetska aktivnost, umjetnost, nije nikakva božanska intervencija koja bi oduzela masi njenu snagu, jer je ukorijenjena u bitku i u stanju je odrediti neki višak. Za Marxa, za razliku od, primjerice, Heideggera, poezija nije izgurana na margine bitka, već je višak živog rada u odnosu na stanje izrabljivanja. Dakle, umjetničko stvaralaštvo nije nešto na granicama bitka jer ono prije svega znači stvarati. I Adorno je istaknuo kako društveno mišljenje o estetici uobičajeno zanemaruje pojam kreativne snage.⁸⁹ Stvaranje i želja mnoštva za prisvajanjem viška bitka postaju čin otpora kojeg se nastoji spriječiti. Ali prednost otpora se sastoji u tome što on živi u unutrašnjosti bitka i što je u stanju prisvojiti barem mali komadić tog bitka, u iščekivanju da

88 Negri, Toni: Sull' evento, Lettera a Silvano, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprodri, Roma, 2014., str. 67

89 Adorno, Teodor: Estetička teorija, Nolit, Beograd, 1979., str. 88

ga prisvoji u potpunosti.⁹⁰ Umjetnost čita budućnost kao imaginaciju na djelu i tako stvara nekoliko riječi novog jezika. Umjetnica tako postaje posrednicom između kolektivne akcije koja izgrađuje novi bitak, nova značenja, te događaj oslobođenja koji fiksira te nove riječi u logiku konstrukcije bitka. Događaj se tako spaja na povijest.⁹¹

I Clara Zetkin je, primjerice, smatrala kako bi, između socijalističke budućnosti – njezine vizije beskrajnog 'estetskog' društva u kojem će se ostvariti svi snovi čovječanstva, i kapitalizma, koji neminovno uništava umjetnost, uzorni izdanak trebalo biti (proletersko⁹²) stvaralaštvo. Zetkin je često ponavljala Schillerov poziv “*Zagrlite se, milijuni...*” smatrajući da to mora biti oslonac društveno-političke revolucije koju umjetnost mora učiniti što humanijom, pošto socijalistički despotizam ne može stvoriti 'estetske' ljude čije je djelovanja radosno i stvaralačko.⁹³

Dakle, zadaća umjetnosti se nalazi između diskursa i događaja. Kriza revolucionarnog događaja vezana je uz pad revolucionarnog diskursa, pa će samo jedan novi diskurs uspjeti odrediti, ne novi revolucionarni događaj, već njegovu mislivost. Zato valja izaći iz postmodernog diskursa i krenuti naprijed. Pri tome se ne smije zapasti u utopističko ponavljanje neponovljive prošlosti ili samouništiti se osvetničkim očajničkim činom prekida, kao što je rečeno. Prekid i njegova ontološka težina trebaju se proširiti na diskurs alternativne ontologije jer to proširenje diskursa čini bazu događaja. Mnoštvo, tj. zajedništvo mnoštva i imaginacije, je tada u pokretu. Riječ je o masovnoj akciji koja ima transformativni efekt na strukturu bitka. Umjetnost kao mnoštvo jest stvaranje viška bitka revolucionarnim gaženjem tržišta.⁹⁴

90 Negri, Toni: *Sulla biopolitica*, Lettera a Marie-Magdeleine, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo*, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 82

91 Negri smatra da zato i valja proučavati povijest umjetnosti, pošto to znači proučavati oblike zajedničke izgrađujuće ekspresije koja stvara dispozitive jedne nove realnosti. Povijest umjetnosti je u biti refleksija o razvoju rada i znanja, ili, bolje rečeno, o tome kako su se znanja i tehnike konkretizirali u materijalne forme. Potrebno je, naravno, izbjegavati fetišizam historiografije, posebice onog znanosti povijesti umjetnosti. - Negri, Toni: *Arte, moltitudine e rivolta*, Intervista a Toni Negri di Jacopo Galimberti, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo*, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 146

92 Termin 'proleterska umjetnost' je kod Zetkin dosta teorijski nejasan pošto se odnosi na štošta u različitim spisima. Primjerice na pjesništvo samih radnika, ali i na radove socijalistički orijentiranih umjetnika. Međutim, to se ne čini toliko bitnim s obzirom na konačnu ideju njene estetičke mislim, za koju mislim da je jako prigodna u raspravi o umjetnosti i mnoštvu. Iako ne postoji mogućnost da ju se detaljnije razradi i uvidi njezine implikacije, zanimljivo je to natuknuti radi u uvida u povijest ideja oko ove problematike.

93 Moravski, Stefan: *Marksizam i estetika 1*, Pobjeda, Titograd, 1980., str. 175-182

94 Negri, Toni: *Sull' evento*, Lettera a Silvano, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo*, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 66-70

5.1. Biopolitika i umjetnička imaginacija

U jednom intervjuu iz 2014. Negri konstatira da se danas više ne može govoriti o umjetničkom razvoju u terminima nematerijalnog rada, kao što je to bio slučaj ranije, pošto se taj razvoj sad već očituje u biopolitičkim terminima. Čovjekovo postajanje, putem proteza koje si je pribavio, sačinjava njegovu finalnu sudbinu prefiguriranu od strane kognitivnog rada. Ta metamorfoza je oblik ontološke dubine umjetničkog djelovanja. Povezanost umjetnosti i nematerijalnog, kognitivnog rada Negri je identificirao u prekretnici Postmoderne. Međutim, sad konstatira kako je sadašnje stanje još više produbilo transformaciju rada, koji se iz nematerijalnog (kognitivnog, afektivnog) prelazi u biopolitički rad, tj. aktivnost koja reproducira oblike samog života.

Karakteristika je tog rada da prezentira sebe kao događaj, te stoga kao višak, kao vitalnu prekomjernost. U svijet koji je u potpunosti izgrađen, u kojem nema više ništa prirodno, događaj više nije nešto izvana, već interna eksplozija. I iako se događaj odvaja od kontinuiteta uobičajenog životnog horizonta, istovremeno je u njegovom centru. Ta nemogućnost njegovog izlaska nagovještava kreativni višak. Druga je karakteristika biopolitičkog rada to što se on pokazuje kao događaj mnoštva. Ali taj mnoštveni karakter nije tek izraz koncepta interaktivne kooperacije. U svijetu koji ne zna za ono izvan, biopolitički rad transcendirira autonomiju svoje proizvodnje, i u tome se odaje kao mnoštveni višak. Konačno obilježje biopolitičkog rada jest to što on, kao mnoštveni događaj koji jest višak, otvara prostor zajedničkom. Na tom polju umjetnička proizvodnja stvara zajedničke jezike. Dakle, svako proizvođenje je događaj komunikacije, a zajedničko se stvara preko mnoštvenih događaja. I tako se određuje i mogućnost obnavljanja dispozitiva one spoznaje i djelovanja koje mi danas zovemo umjetničkom. Pošto proživljavamo ovu transformaciju prostora i vremena koju je odredila trenutna akumulacija rada i kulture, umjetnost može dati neki etički smisao tim kompleksnim zapetljajima, tj. mora nam pomoći u izgrađivanju višestruke paradigme u kojoj bitak, ukoliko je kolektivan, trijumfira.⁹⁵

Zašto je baš umjetnost ta koja može dati smisao? Zato što je umjetnička imaginacija vrsta konkretnog i tankočutnog razuma koja premašuje prazninu i strah, beskrajni matematički niz funkcioniranja tržišta, kako bi stvorila događaj prekida. Nije razum taj koji uklanja nelagodu, već imaginacija. Pred spektaklom tržišta i njegovom postmodernom transfiguracijom, osjećaj

95 Negri, Toni: *Metamorfosi: Arte e lavoro immateriale*, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodì*, Roma, 2014., str. 166-76

apsolutne granice nužno zahtjeva imaginaciju. Imaginacija, praksa i bitak za Negria su gotovo istovjetni termini jer pokrivaju s različitim funkcijama isti prostor – polje djelovanje, posebice poetičkog djelovanja. Ernesto Grassi navodi čitavu tradiciju mišljenja (Vico, Coluccio Saluti, Sv. Buonaventura, Hugo od sv. Viktora, Friedrich Schiller, itd.) koja imaginaciji, odnosno pjesničkoj riječi, pridaje prvobitnu ontološku funkciju u izgradnji svijeta, oslobađanju neposredne prisile prirode i stvaranju preduvjeta slobode.⁹⁶

Kako se riješiti čudovišta tržišta? Kada Postmoderna nije u stanju održati se kao spektakl (uslijed toga što se razbistravanje koju je dalo iskustvo uzvišenosti realiziralo) tada je praktički prevaziđena. Svijet suludih slika i zvukova gurnut je do uzvišenosti, tamo je razbijen pomoću imaginacije, i sada nam se otkriva ono realno. Prelazak na etiku⁹⁷, na moć izgradnje smislenog svijeta, jest izlazak iz Postmoderne. Za razliku od transcendentalizma 'slabe misli' koja, nakon što je zauzela distancu prema tržištu, tržištu se vraća, čisti ga i blagoslivlja, nadilaženje uzvišenog biti će dakle izlazak iz stroja tržišta, prekid besmislene cirkulacije, izgradnja nove materijalnoj stvarnosti koja se nalazi u oslobođenoj apstrakciji.⁹⁸

Na tom horizontu bitka, sloboda je maksimalna, te na vidjelo izlaze nove subjektivnosti, nova polja djelovanja, nove mogućnosti kooperacije. Iako postoji određena razina slaganja oko toga da se svijet sastoji od komunikacijskih odnosa, mreža kooperativnih radnih odnosa, neki to svode na transcendentalno i formalno, dok Negri tome pridaje ontološki status. Kad je čovjek uništio kompaktnu sliku cjelovite zemljine površine, u istom je trenutku ta dekonstrukcija pokazala fundamentalnu bit ljudskog i, što je još bitnije, način artikulacije te biti – artikulacije putem rada.

Proizvodnja je eminentni oblik preuzimanja riječi, a proizvodnje nema bez kolektiva kao što nema ni riječi bez jezika. Nadalje, nema umjetnosti bez proizvodnje i jezika jer je ona prije svega ova sinteza. *“Izgradnja novog jezika prvo upućuje na novi bitak, zatim, kada umjetnost*

96 Grassi, Ernesto: Moć mašte : uz povijest zapadnog mišljenja, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

97 Lukács opisuje kako estetske kategorije prodiru u etiku. Prije svega, prodiranje estetskih principa u etiku ili, štoviše, estetizacija etike nije izvanredna stvar, a kao izvanredna nam se predstavlja samo ako metodološki razdvojimo sferu etike i estetike, što ne odgovara stvarnosti života. Iz biti same etičnosti proizlazi čežnja ljudi za etičnim načinom života. Ali ako se ova čežnja bori da dođe do izražaja na adekvatan misaoni način u vrijeme u kojem se određeni etički ideali još javljaju kao društveno problematičnima, razumljivo je, pa čak i historijski neizbježno, da se ona izrazi u estetskim kategorijama. Jer estetsko odražavanje stvarnosti oblikuje uvijek osjetilno-upadljivo jedinstvo vanjskog i unutrašnjeg, sadržaja i oblika, karaktera i sudbine itd. Kada je objekt estetskog odražavanja ranije opisana kolizija života, čežnja za etičkim načinom života, ona se u tom odražavanju otkriva kao manje dualistički rascijepljena, više koncentrirana na čovjeka nego što to biva u samom životu. Ne uslijed uljepšavanjem životnih konflikata estetskim odražavanjem, već naprotiv, uslijed toga što se tim odražavanjem stvara svijet pomoću kojeg se krajnje jedinstvo ljudskog individualiteta i u najneriješivijim kolizijama otkriva jasnije nego što bi to bilo moguće u životu. Taj karakter estetskog odražavanja može, iako ne mora, vrlo lako djelovati kao uzor i ići na ruku prodiranju estetskih kategorija u etiku. - Lukač, Đerđ: Osobnost estetskog, Nolit, Beograd, 1980., str. 346-8

98 Negri, Toni: Sul sublime, Lettera a Giorgio, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprodri, Roma, 2014., str. 33-34

eksplođira i sinteza jezika s novim se realizirala, jedan novi element života i svijesti, jedna nova dimenzija etike postala je realnom.”⁹⁹ Bitak se proizvodi putem djelovanja želje, kao volja za moć. A u ovom je trenu upravo umjetnost najljepši i najpuniji oblik proizvodnje, smatra Negri.

Na ovom se mjestu može povući paralelu s Nietzscheovim konceptom volje za moći kao umjetnost, koji bi bio različit od Vattimovog tumačenja, te išao u prilog Negriu. Prvo. Nietzsche tvrdi kako je svijet kojeg živimo lažan, protuslovan, grozan, besmislen itd. ali je to jedini pravi svijet. Kako bismo pobijedili tu realnost, potrebna nam je laž, a laž je umjetnost. Volja za umjetnošću, odnosno za 'silovanjem istine', jedini je način da čovjek postane gospodar 'tvari', gospodar istine. I za Adorna neistine društvenog stanja izlaze na vidjelo u umjetničkom izrazu (na historijski određen način). Dakle, društveno-kritičke zone umjetničkih djela tamo su gdje 'boli'.¹⁰⁰

Kad se čovjek raduje, raduje se kao umjetnik, kaže Nietzsche. Ovo bi se moglo povezati s Negrijevim konceptom uništenje prošlosti kao kontinuiranom oslobođenju, dekonstrukcijom realnosti, i prihvaćanjem apstrakcije na kojoj će se, u radosnom zajedništvu, graditi novi svijet oslobođen grozota tržišta. Nietzsche: “*Ono bitno u umjetnosti ostaje dovršavanje opstanka, njezina proizvodnja savršenosti i obilja; umjetnost je u biti potvrda, blagoslov, obožanstvenjivanje opstanka...*”.¹⁰¹ 'Obožanstvenjivanje' je slična metafora koju čini Negri kada se suprotstavlja ideji da lijepo jest misteriji, “proizvod anđela”, tvrdnjom da, pošto je lijepo višak koji izvire iz kreativnog rada mnoštva, umjetnost potvrda, ali i uvijek novo otkriće, da su svi ljudi anđeli.¹⁰² I za Nietzschea je umjetnost 'najanđeoskiji' instinkt života, jer ona čini više nego što samo imaginira, pomičući vrijednosti. Nadalje, Negrijev stav o angažiranim umjetnicima može se usporediti s Nietzscheovim stavom da umjetnik mora biti nesposoban za kritiku, jer je inače polovičan - 'moderan' je. Kod umjetničkog angažmana je više riječ o tome da estetsko stanje posjeduje preobilje sredstva priopćavanja; izvor je jezika, a jezici su, bili oni glasovni jezici ili jezici pogleda i pokreta, žarište nastanka. Poljepšanje je, stoga, izraz neke volje koja pobjeđuje, povećanja koordinacije i harmoniziranja svih jakih žudnji, pa su u toj novonastaloj ljepoti ukroćena sva protuslovlja i sve napetosti. Umjetnik je

99 Negri, Toni: Sul lavoro collettivo, Lettera a Manfredo, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. AEM 42

100 Adorno, Teodor: Estetička teorija, Nolit, Beograd, 1979., str. 388

101 Nietzsche, Friedrich: Volja za moć : pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti, Mladost, Zagreb, 1988., str. 408, 392

102 Negri, Toni: Sul Bello, Lettera a Massimo, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 46-50

pritom tek predstupanj umjetnine koja se pojavljuje bez njega, npr. kao tijelo, kao organizacija. To je svijet kao umjetnina koja rađa samu sebe.¹⁰³

Što znači da umjetnička proizvodnja stvara zajedničke jezike, te što znači mogućnost obnavljanja dispozitiva one spoznaje i djelovanja koje, za sada, zovemo umjetničkom, možemo objasniti pomoću Foucaultovog pojma episteme. Episteme su nemišljene strukture pojmovne misli koja uobličava shvaćanje i ponašanje- nesvjesne sisteme koji podastiru sva znanja jedne kulturne epohe. Prelaskom u epistemu u kojoj se nalazimo danas dolazi do epistemološkog prijeloma i na području jezika: nema više adekvatnosti riječi i stvari. Moderno je doba započelo kada je konačnost počela biti mišljena kao pozivanje na samu sebe, tvrdi Foucault. Pozitivitet života, proizvodnje i rada, koji imaju svoje postojanje, povijest i vlastite zakone, imaju kao negativni korelat ograničeni karakter spoznaje. I obrnuto- granice spoznaje pozitivno zasnivaju mogućnost znanja, iako u okviru ograničenog iskustva života, rada i jezika.¹⁰⁴ Moderni cogito ne vodi afirmaciji bića jer ono nije dato suvereno ni u sebi, ni po sebi. Kada se primjerice želi shvatiti kao radno biće, on otkriva samo najrudimentarnije oblike institucionalizirane i ukroćene nekim društvenim poretkom u okviru nekog vremena i prostora.¹⁰⁵ Isto vrijedi i za jezik: on ima na raspolaganju samo već konstituirani jezik, a ne onaj prvotni na temelju kojeg su svi jezici postali mogući.¹⁰⁶

Postoji međutim jedan epistemološki model u razdoblju moderne koji se razlikuje od onog u sferi prirode i rada, a to je književnost. U drugim sferama pravilnost jezika određuju izvanjske institucije, pa nam se tako primjerice priroda prikazuje kroz mrežu imenovanja, iako ona sama ostaje daleko iza nje. Kod književnosti sam tekst književnog djela određuje jezik. K tome, književnost (tj. pojedinačna književna djela) mora stalno modificirati zakonitosti prethodne

103 Nietzsche, Friedrich: Volja za moć : pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti, Mladost, Zagreb, 1988., str. 378-388

104 Fuko, Mišel: Riječi i stvari : arheologija humanističkih nauka, Nolit, Beograd, 1971., str. 357-359

105 Isto, str. 369-370

106 U *Riječima i stvarima* Foucault ovako opisuje biće jezika kroz njegovu povijest. Od stoicizma je vladao trojni sistem znakova s elementima- označujuće, označeno i okolnost. Nakon 17. stoljeća se on reducira na dvojni sistem, određen vezom označenog i označujućeg. Za vrijeme Renesanse je sistem ponovo trojni, ali je organizacija drugačija i kompleksnija. Trojna je jer se 1) poziva na formalnu domena znakova, 2) na sadržaj na koji oni ukazuju i 3) na sličnosti koje vezuju znakove za označene stvari. Međutim, pošto je sličnost istovremeno i oblik znakova koliko i njihov sadržaj, tri različita elemenata u takvoj raspodjeli se razrješavaju u jednoj jedinstvenoj figuri. Dakle, te su tri razine- materijalna forma jezika, komentar i tekst, zasnovane na jedinstvenom biću pisma. Krajem renesanse takav će sistem nestati. Prvo će figure koje beskrajno osciliraju između jednog i tri termina biti konačno fiksirane u dvojnem obliku koji će ih stabilizirati. I posljedično, jezik će, umjesto da postoji kao materijalno pismo stvari, zauzeti svoje mjesto u općem režimu reprezentativnih znakova. Počevši od 17. stoljeća, postavlja se stoga pitanje kako raspoznati da određeni znak označava upravo ono što on znači; na koji je način znak vezan za svoje značenje? Stvari i riječi se razdvajaju. Izvorna vezanost jezika za svijet je prekinuta i on postaje samo poseban slučaj predstave (za klasicizam) ili značenja (za nas). - Isto, str. 344

književne prakse, kako bi se afirmirala kao književnost. Tokom 19. stoljeća, književnost se odvaja od svakog drugog jezika dubokim jazom zahvaljujući nekoj vrsti 'kontra-govora', čime se vraća od reprezentativne ili značenjske funkcije jezika ka njegovom sirovom, prvotnom biću. Književnost, u moderno doba, kompenzira značenjsko funkcioniranje jezika. Književno djelo znači upravo to što ono znači. Jezik je vraćen njegovom biću, ali ne onakvom kakvom je izgledao na početku renesanse, jer one apsolutno početne riječi, koja je započinjala i ograničavala beskrajni tok govora, više nema. Sada jezik raste bez početka, ograničenja i obećanja, a u tom se uzaludnom i suštinskom prostoru ispisuje književni tekst.¹⁰⁷ Dakle književnost postaje obična manifestacija jezika čiji je jedini cilj da, protivno svakom govoru, afirmira svoje odvojeno postojanje (svoju singularnost), pa se stoga mora uvijek vraćati samoj sebi. Njen govor nema drugog sadržaja osim stalnog iskazivanja vlastitog oblika, pa sve njezine manifestacije konvergiraju prema istom kraju – prema jedinstvenom, trenutnom, ali i univerzalnom, prostom činu pisanja.¹⁰⁸ Književno djelo je idealna reprezentacija svojeg sadržaja: važno je samo ono što je formulirano i sve je u nekom smislu 'realno'. Dakle, u književnim djelima jezik određuje sam tekst djela, dok u drugim sferama to čine izvanjske institucije. U tim terminima bi književni tekst bio ekvivalentan kategoriji događaja, koja označava ono što se ne ponavlja, te otvara put razmatranju pitanja mogućeg. Postavlja se onda pitanje da li je sam čovjek u stanju refleksivno promatrati sebe unutar granica nekog polja i pritom se konstantno redefinirati poput književnog teksta? Ako uzmemo čovjeka kao nedefiniranu subjektivnu singularnost, onda je možda moguće da to mišljenje uvijek iznova uspostavlja nove modalitete i nova sredstva politike koja su efektivna. Projektu izgradnje singularnosti predstavlja otpor prema zahtjevu pokoravanja biomoći, smatra Negri.

Marx piše: *“Ekskluzivni koncept umjetničkog talenta kao pojedinačnog, i njegova posljednja abolicija u velikim masama, efekt je podjele rada.”* Kako onda danas izraziti svijest da je 'uzimanje riječ' kolektivna akcija i kako izraziti apstraktnu kolektivnu esenciju kao temelj umjetnosti?¹⁰⁹ Treba prije svega postojati svijest da umjetnost može zaživjeti samo u procesu oslobođenja. Umjetnost je uvijek demokratična jer su njezini mehanizmi proizvodnje demokratični, pošto proizvode riječi, jezike, boje, zvukove, koji se ujedinjuju u novim zajedništvima. Stvaranje umjetnosti je stvaranje slobode u njezinoj kolektivnoj figuri. Negri

107 Isto, str. 108-110

108 Isto, str. 344

109 Negri, Toni: *Sul lavoro collettivo*, Lettera a Manfredo, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo*, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 38-41

ističe da to što se i u despotizmu stvara umjetnost, jest samo dokaz opstanka elemenata otpora i nade, te demonstracija neuništivosti slobode, subverzivne akcije, ljubavi prema radikalnoj transformaciji. Upravo se zato svijet umjetnosti predstavlja kao genij i nepravilnost, auralnu energiju koja zahtjeva da ju se regulira pomoću tržišta, ili bolje, pomoću akademije i kritike. Ali vrijedi suprotno: umjetnica je simbol realizirane subverzije i oslobođenja. Pravog se umjetnika smatralo uzvišenim bićem. Međutim, ne postoji uzvišeno biće koje nije kolektivno biće, biće za komunizam.¹¹⁰ Tako je i Nietzscheov nadčovjek kolektivno biće: jedinstvena mašinerija, međusobno solidarnih kotača koja predstavlja maksimum u izrabljivanju čovjeka, nasuprot besmislenom vrijednosnom usitnjavanju tipa čovjek. Nietzsche se protivi ekonomskom optimizmu jer njime ne raste korist svih, a u isto vrijeme dolazi do smanjivanja i prilagođavanja ljudi određenim specijaliziranim koristima. Nasuprot tome, on traži sveukupno privredno upravljanje zemljom i sve veću suvišnost svih dominirajućih i zapovjedničkih elemenata. Naravno, taj viši oblik čovjeka stoji na mnoštvu, jer ono ima hrabrosti za stvari za koje je individuum preslab.¹¹¹ Prag na kojem suvremena filozofija može ponovno početi misliti je, za Foucalta, upravo Nietzscheova filozofija. Jer smrt boga i dolazak nadčovjeka znače i smrt dotadašnjeg čovjeka, koji je određen modernim cogitom koji ne može dovesti do afirmacije njegovog bića.¹¹²

Ljudsko stanje koje u ekspresiji tijela realizira aproprijaciju oruđa, doduše ne dozvoljava estetički diskurs odvojen od proizvodne akcije lijepog da s njim koegzistira. Negri proročki naglašava kako će moći postojati samo jedna poetika: jedna poetika kao singularna umjetnička poetika, kao akcija koja iz djelovanja izražava jednu praksu lijepog. Niti jedan diskurs ju neće moći izreći, osim onog diskursa koji je dio same te poetike. Ta poetika, koja je vrlo konkretna poetika tijela, nevjerojatno je razgranat teren koji izvire iz mnoštva. U različitim su trenucima moderne avangarde bezuspješno htjele pretočiti estetiku u jednu univerzalnu poetiku tijela, u politiku umjetnosti. Danas se, međutim, ta mutacija proizvodi: poetika postaje ontološka potencija, instrument pomoću kojeg apstraktno postaje konkretnim. Umjesto esteticizma i dendizma, Negri predlaže poetike koje skvotaju, surfaju mrežom, oslikavaju stanice podzemne željeznice poput Basquiata, pišu poeziju u stilu glazbene scene Seattlea - poetike koje metropoli, društvu, nameću klasnu borbu i oslobođenje. Borbu za sve moćnije oružje, za izražaj sve bogatijih emocija i za sve efikasnije jezike. Mogle bi se tu

110 Isto, str. 45-53

111 Nietzsche, Friedrich: Volja za moć : pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti, Mladost, Zagreb, 1988., str. 419, 344

112 Fuko, Mišel: Riječi i stvari : arheologija humanističkih nauka, Nolit, Beograd, 1971., str. 378-81

uključiti i estetske praksa prisutne u samoj borbi, primjerice prosvjedima. Rancière ističe kako prosvjedi imaju izrazitu estetsku dimenziju, i to puno više od umjetnosti alocirane u institucijama, jer puno radikalnije osjetilno djeluju na puno više ljudi, i pomoću svojevrsnog estetskog šoka (zvukovi- zviždanje, sviranje; vizualni materijali- transparenti, zastave i sl.) redefinišu, bez posredovanja raznih koncepcija koje nam umjetničke institucije nameću prilikom uživanja u umjetničkom djelu, ono što bi trebalo biti prisutno u javnosti a što ne.¹¹³ 'Institucionalizirana' umjetnost treba, s druge strane, biti svjesna svoje podvojenosti da ako odstupa od svoje autonomije, onda se stavlja na raspolaganje postojećem društvu, a ako, suprotno tome, proglasi svoju potpunu (tobožnju) autonomiju, kao što su to činili larpurlartisti, onda postaje apsolutno bezazlena.¹¹⁴

Ako prihvatimo teze da umjetnost više ne postoji, to je samo stoga što su je tijela prisvojila, smatra Negri. Umjetnost je naprosto svugdje u praksi mnoštva. Ona je tako prestala biti utjeha i prestala je da predstavlja bilo kakvu transcendentnu ili transcendentalnu polarnost. Umjetnost više nije cilj, već pretpostavka. Bez radosti, bez poezije, više neće biti revolucije. Umjetnost anticipira revoluciju.¹¹⁵ Njezina pripadnost mnoštvu je biopolitička ukoliko je u potpunosti podređena procesima transformacije i dispozitivima proizvodnje subjektivnosti koji prožimaju mnoštvo. Svaka subjektivnost generira, putem svojeg odnosa sa mnoštvom, riječi u jeziku, relaciju u društvenim odnosima, dobra u radu. Mnoštvo samo po sebi ima sposobnost činjenja lijepim proizvode jezika, društvenih odnosa i proizvodnje. I sve to mora činiti do razine globalne ljepote. Negri konstatira kako je to mit kojeg su neki projektirali u prošlost, primjerice Hegel ga je identificirao s grčkom civilizacijom. A nama je taj mit nadolazeći. Trenutno su jedine umjetničke vrijednosti koje vrijede, one koje anticipiraju to postajanje mnoštvom – u njegovim krizama, kao i u njegovim napredcima, u konfliktima njegovih singularnosti, kao i u njihovom radosnom spajanju u onom zajedničkom.¹¹⁶

5.2. O lijepom i zajedničkom

Postoje određene prepreke na putu do revolucije. Naš svijet je naš govor, ali to ne

113 Rancière, Jacques: *Dissensus, On Politics and Aesthetics*, Continuum, London, 2010., str. 140 -141

114 Adorno, Teodor: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979., str. 388

115 Negri, Toni: *Sul Corpo, Lettera a Raul*, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodì*, Roma, 2014., str. 75-80

116 Negri, Toni: *Sulla biopolitica, Lettera a Marie-Magdeleine*, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodì*, Roma, 2014., str. 83-88

znači da se zajedničko daje izravno u jeziku. Između jezika i ontologije stoji prepreka identiteta, individualnosti i reakcionarnog odbijanja mogućnosti da zajedničko ima smisla bez posredovanja. Za gospodare i kapitaliste posredovanje je nužno, a ono se odvija preko individualnosti, suverenosti i novca. U tim uvjetima, gesta zajedničkog se ne može zbiti u okvirima jezika. Za ono što će vezati jezik uz realnost se valja izboriti. Potrebno je rekonstruirati dispozitive zajedničkog počevši od subjekata koji se ne zatvaraju u sebe, koji ne reflektiraju o svojem životu u granicama identiteta. Proizvodnja je ključ prelaska s individualnosti na mogućnost zajedničkog. Taj je put nažalost blokiran. Ali, ono zajedničko kojem težimo je, u biti, i pretpostavka. Prekid s postojećim postoji između ontologije zajedničkog i njegovog oslobođenja, između moći i konstitucije. S tim se potencijalom umjetnička ekspresija mjeri.¹¹⁷

Za Negria je Foucault stigao najbliže rješenju problema o izgradnji subjektivacija. On je estetski život, za razliku od primjerice *dendia* i *clochardesa*, definirao kao život koji upravo odbija konfigurirati se kao umjetničko djelo i koji prepoznaje samo u etici proizvodnju djela, umjetnost jednog života. Kada se performativna gesta organizira u proizvodnju, tada nam život približava ono zajedničko. Jezični rad postaje transformativan, proizvođan, etičan. Nažalost, mi to zajedničko ne vidimo zbog individualizma koji nudi uvijek nove identitete, bića nesvodiva na mnoštvo.¹¹⁸

S druge strane, singularnost umjetničkog djela nije posredovanje. Slikarstvo, kao i glazba i poezija pokazuju svoju univerzalnost ukoliko su upotrebljivi od strane mnoštva individua i individualnih iskustava. Prisvajanja od strane tržišta ili privatnog vlasništva narušava esenciju umjetnosti, pošto je ona formalno otvorena i odista protutržišna, ukoliko postavlja mnoštvenost singularnosti nasuprot jednosti svedene na cijenu. Revolucionarna kritika političke ekonomije stvara polje na kojem se umjetnost može iskoristiti za mnoštvenost singularnosti. Negri je uvjeren da se svakodnevno poniženje umjetničkog stvaralaštva može izbjeći i ne prihvaća da se jedan oblik bitka može kretati prema praznini – prema vječnom tržištu.¹¹⁹ Proizvodnja lijepog je nužno revolucionarna, dakle, umjetnik koji proizvodi lijepo je angažiran. Dakako, angažmana nije u odnosu na neku partiju, već u odnosu prema bitku, oslobođenom bitku. A kolektivno priznanje tog angažmana ne manifestira se putem formalnih

117 Negri, Toni: *Sul comune*, Lettera a Nicolas, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo*, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 98-101

118 Isto, str. 94-97

119 Negri, Toni: *Sul sublime*, Lettera a Giorgio, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo*, Derive Aprodì, Roma, 2014., str. 27-33

znakova i liturgijskih slavlja, već u dinamici produktivne društvene kooperacije.¹²⁰ To je trenutak u kojem se može otkriti radišna priroda zajedništva oslobođenog kapitalističke perverzije. Tu gesta postaje umjetnička.

Umjetnost, ali pogotovo njezin produkt, lijepo, se uvijek nalazi na križanju subjektivnosti i zajedničkog. Ali taj čvor, naime, još uvijek izmiče. Fleksibilnost i mobilnost kapitalističke proizvodnje su osvojili, i u svakom slučaju oslabili, mogućnost tog spoja. Paradoksalno, svako je zajedništvo fiksirno u zapovijedanju, ističe Negri. Postavlja se stoga pitanje da li je uopće moguće reprezentirati zajedničko? Naravno! Jer moć nije naprosto jednosmjerna tlaka odozgora, već je uvijek prisiljena na nekakve relacije, na antagonizme. Između zajedničke moći subjekata i njihovog podlijevanja novim oblicima vladanja, ne postoji tek zablokirani odnos, već uvijek postoje tenzije. U te se tenzije situira ontološka pretpostavka snage zajedništva, a proizašla moć počinje se utjelovljivati u izgrađene ili modificirane singularnosti koje je stvorila tehnologija. U tim se tenzijama iščekuje sveza života, zajedničkog i umjetnosti. Adorno naglašava kako antagonizmi društva ostaju sadržani u umjetnosti. Umjetnost se pritom nalazi u paradoksalnoj situaciji da mora svjedočiti o nepomirenom, a ipak težiti pomirenju. Njoj je to moguće zbog njenog nediskurzivnog jezika. Samo u ovom procesu se konkretizira njeno 'Mi'. To 'Mi' koje govori iz umjetničkih djela nije naprosto neko umjetnikovo 'Ja', jer umjetnik je tek jedno oruđe prelaska iz potencijalnosti u aktualitet.¹²¹

Umjetnost prožima materiju zajedničkog bića s jednim konstituirajućim aparatom. Taj aparat nije jednostavno jezični, nije jednostavno mehanički. Jer samo društvene borbe stvaraju. Nameće se pitanje konkretnim umjetnicima kako graditi na plodnom tlu, a ne na ruševinama. (To plodno tlo je, naravno, ono zajedničko.) Tenzija između umjetnosti i zajedničkog postaje realna kada konstituirajuće geste, kreativne ekspresije, nagrizažu tehničku određenost našeg postojanja i oživljavaju materijalnost unutar koje gradimo naše živote. Ova epoha je umjetnosti i mnoštvu postavila ekstremno visoki cilj, podložan ekstremnoj tenziji, smatra Negri.¹²² Jer još ne postoji jezik kojim bi se izreklo ono što je tijelo mnoštva već sposobno izreći. Izricati se može kroz umjetnost, pri čemu mora postojati svijest da je ona odista malo odraz samog umjetnika (kojeg bi se inače uzdizalo kao genija), kako naglašava Adorno. Subjekt umjetničkog jezika nije 'Ja' onog koji stvara, niti onog koji prima, već onaj 'Mi' koji

120 Negri, Toni: *Sul costruire*, Lettera a Nanni, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodì*, Roma, 2014., str. 59-60

121 Adorno, Teodor: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979., str. str 280-3

122 Negri, Toni: *Sul comune*, Lettera a Nicolas, u: Martino, Nicolas (ur.): *Arte e Multitudo, Derive Aprodì*, Roma, 2014., str. 96-101

kroz njega govori, kao što je rečeno. Ono čime umjetničko djelo visoko nadilazi individualni subjekt jest njegova kolektivna biti. U odnosu prema značenjskom jeziku, jezik umjetničkih djela je stariji. Umjetnička djela, na neki način, oblikujući se kroz svoju strukturu prema subjektu, ponavljaju način na koji se subjekt pojavljuje. Ona su ekspresivna ne zato što objelodanjuju subjekt, već što izvire iz prahistorije subjektiviteta, iz historije nadahnuća. Izraz umjetničkih djela je ono nesubjektivno u subjektu. U estetskom biću za sebe skriva se ono što je posredstvom kolektivno najnaprednijeg elementa izmaklo prokletstvu.¹²³

Dakle, moć nadilazi tržište, etika nadilazi Postmodernu, a umjetnost je zajedništvo moći i etike. Do sada smo identificirali apstrakciju kao drugu prirodu, uzvišeno kao graničnu točku, etiku kao element ponovnog utemeljenja ontologije. Zajedničko prije svega doživljavamo kao političku gestu, gesta zajedničke apropijacije života. Umjetnost i zajedničko je dakle odnos koji je prisutan u imanenciji te geste. Umjetnost i zajedničko je pokušaj djelovanja na život, iz života, kako bi se ostvarila njegova kolektivna dimenzija, kako bi se zadobio neki smisao. Apstraktno slikarstvo je bilo parabola uvijek ponovnog protjerivanja bitka, praznine, potencije. Ono što danas čini performans je da nam tek pomaže da sistematiziramo jezik u neki kontekst, u okvir ispisivanja našeg života - čini nas aktivnima pred povijesnom djelotvornosti egzistencije. Negri upozorava kako je to dobra startna pozicija, ali je još uvijek individualna. Umjetnost nije nikad konstituirala polje estetske konstrukcije koje bi bilo autonomno od povijesnosti zajedništva i od materijalnosti tehnologije proizvodnje i života. Negri kritizira Marxa kad se ovaj čudi kako se grčka umjetnost otrgnula procesu modernizacije i još nam je uvijek dopadljiva u svojoj klasičnosti, čime ironično zaključuje kako umjetnost transcendirala povijesni razvoj. Trebao je, nasuprot tome, uvidjeti kako je umjetnički rad trag neiscrpne sposobnosti čovjeka da stvori višak bitka i čini rad slobodnim. Da je rad slobodan znači da je oslobođen izrabljivanja, otuđenja, opsluživanja. Umjetnost nas vodi direktno do onog kreativnog akta koji sačinjava rad u njegovoj prvotnoj biti, i jako ga je teško zadržati u tehničkim kavezima njegove industrijske reprodukcije. Taj je rad proizvod želje. Želja i sloboda djeluju na akumuliranom apstraktnom radu potičući ga da razvija nova značenja -viškove bitka. Ljepota je stoga novo biće – višak kojeg je proizvela kreativna moć rada oslobođenog prisile.¹²⁴

123 Adorno, Teodor: Estetička teorija, Nolit, Beograd, 1979., str. 199, 280

124 Negri, Toni: Sul bello, Lettera a Massimo, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprodri, Roma, 2014., str. 45-51

U spomenutom intervjuu iz 2014. Negri pokušava dati naputke za izgradnju stila koji bi bio određen etikom, što za njega znači postaviti si pitanje o tome je li moguće pristupiti nekom novom velikom narativu o bitku, tj. pristupiti konkretnoj utopiji. Na temelju onog što je do sada rečeno, moglo bi se opisati pokret u tri faze preko kojeg se može dati stil umjetničke proizvodnje za današnjicu.

U prvoj bi fazi želja za kritikom trebala započeti dekonstruirati realnost, prilikom uronjavanja u beskonačno komešanje tijela, događaja i znanja, koji nas okružuju. To znači sudjelovanje u formiranju velikog roja singularnosti koje žele teći kroz zajedničko, zadržavajući svoju slobodu i različitost.

Druga je faza refleksivna i predstavlja trenutak prepoznavanja zajedničkog. Ne radi se više tek o djelovanju mnoštva singularnosti, već djelovanje po nekom nacrtu kojeg je moguće prakticirati. To je jedan materijalistički telos koji izvire odozdola, i tada se događa završna kohezija mnoštvenosti roja u ljubavi. Jer, kao što i Nietzsche piše, sav ostatak, onaj višak o kojem je riječ, stvorila je ljubav.¹²⁵ Nematerijalni je rad napokon našao jednu legitimnu etiku koja je strukturalno vezena za njegovu sposobnost uvijek ponovnog izmišljanja same sebe kao forme života. Umjetnost, koju je u njezinoj bazi određivalo siromaštvo, te revolucionarna volja na vrhuncu njezinog postajanja rojem, je sada određena kao oblik života.

Na trećoj etapi ono zajedničko što se razvilo u umjetničke oblike sada treba biti utjelovljeno kolektivnom odlukom, putem zajedničke vlasti. Lijepo se nalazi u tom samoizgrađivanju etičko-političke zajednice, u toj vlasti djelovanja, ukoliko iskustvo zajednice izražava slobodne i bogate oblike života. Suprotno uzvišenom koji bi se organizirao oko granice matematički beskonačnog ili dinamičke uzvišenosti prirode, mora se, smatra Negri, pretpostaviti postojanje trećeg modela koji bi bio artikuliran na etičkom djelovanju i izgradnji jednog mnoštvenog telosa. Kao uzvišeno tada imamo zajedničko kao etički i estetički uzvišeno. Nasuprot svih spiritualističkih mistifikacija mora se suprotstaviti ovaj zapetljaj antropogeneze i tehnogeneze koji jest istovremeni znak izgradnje i difuzije zajedničkog.¹²⁶ Ljepota će tada biti radost međusobnog prepoznavanja sadržana u zajedničkom projektu izgradnje svijeta.¹²⁷

125 Nietzsche, Friedrich: Volja za moć : pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti, Mladost, Zagreb, 1988., str. 385

126 Negri, Toni: Metamorfosi: Arte e lavoro immateriale, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprod, Roma, 2014., str. 174-6

127 Negri, Toni: Presentazione, u: Martino, Nicolas (ur.): Arte e Multitudo, Derive Aprod, Roma, 2014., str. 11

6. Zaključak

Slaba je misao vidjela Postmodernu kao svijet odterećen realnosti. U tom slabom, Vattimovom smislu, estetizacija znači i smrt umjetnosti uslijed ekstenzije gospodstva masovnih medija kao distributera estetskih proizvoda ukoliko su oni prostor organizacije konsenzusa. Ta estetizacije, kao i obrubna bit umjetnosti o kojoj je bilo riječi, nije negativna pojava. Dapače. Iz moderne se nije moglo izaći kritičkim prevladavanjem jer bi to bio samo korak unutar te iste moderne. Zato imamo ono estetsko koje čovjeku omogućuje da živi druge moguće svjetove, te mu tako ujedno pokazuje i slučajnost, relativnost i nedefinitivnost 'stvarnog' svijet u kojem je zarobljen, tvrdi on. Međutim, što znači živjeti druge moguće svjetove ako se uljuljkamo u ideji da je svijet, u konačnici, slučajan?

I Vattimo i Negri bi se složili ako ideje da su u Postmoderni sve relacije bitka narušene. Ali ono što Negri odbacuje jest 1) sakrivanje u pacificiranoj apstrakciji realnosti odbijanjem ideje antagonističke situacije koja, u biti sačinjava tu realnost. To je ujedno i središnji Negrijev problem: kako misliti sukob na području kulture? Znakovitost njegove teorije je objašnjenje umjetničke proizvodnje na način kojim sukob postaje vidljiv, čime se obnavlja percepcija realnosti. 2) Ideju da nam je Postmoderna donijela svojevrni smiraj osjetila, te da umjetnost ima obrubnu bit. To bi u slučaju biti umjetnosti značilo tek to da su umjetnički predmeti tu da bi bili dopadljivi (onima kojima su dostupni), za što se zalagala talijanska transavangardna umjetnost i dizajn. Ne, nikakav smiraj, jer se na tom ništavilu egzistencije ponovo mogu obznaničiti vrijednosti utopije i etičke geste. Umjetnost pri tome nema obrubnu bit, jer ona znači proizvoditi. Te konačno, 3) stav da se iz moderne nije moglo izaći kritičkim prevladavanjem. Međutim, prevladavanje je moguće kritikom tržišne ekonomije, od koje se slaba misao distancira, te pokušajem pristupa nekom novom velikom narativu o bitku, tj. pristupa konkretnoj utopiji.

Pojam mnoštva je ključan za poimanje antagonizma prisutnog u zajednici. Za zapadnu političku ontologiju opsjednutu Jednim, mnoštvo je uvijek predstavljalo prijetnju. U Evandjelju po Marku 5,1-20 Isus priupita opsjednutog Gerazenca: "*Kako ti je ime?*" Kaže mu: "*Legija mi je ime! Ima nas mnogo!*"¹²⁸ Oko tog se straha organizira Modernost, s njezinim suverenim poretkom koji stvara privatno i javno, narod i individuu, državu i identitet,

128 Marko, evanđelist: Evanđelje po Marku 5,1-20, Opsjednuti Gerazenac, u: Biblija - <http://www.biblija.net/biblija.cgi?Bible=Bible&m=Mk+5%2C1-20&id40=1&pos=0&set=3&l=en> (23.05.2016.)

umjetnika i publiku, koji neutraliziraju razlike – mnoštvenost subjekata. Primjerice, imamo Levijatana Thomasa Hobbesa kod kojeg se tijelo suverena sastoji od tijela svih građana svodeći ih na Narod putem piramidalnog zapovijedanja koji na svojem vrhu ima Jednost suverena. Ali, neposredno prije te Moderne, Machiavelli, branitelj kaotične i kreativne koncepcije bitka i politike, piše u Rasprava o prvoj dekadi Tita Livija u poglavlju *Nesloga puka i rimskog Senata učinila je republiku slobodnom i moćnom*: “Oni što osuđuju sukobe između plemića i puka, osuđuju, po mojem mišljenju, ono što je bilo prvim uzrokom da Rim bude slobodan, i više misle na buku i viku u tim uzbunama negoli na povoljne učinke koji su iz njih nastajali; ne vode računa o tome da u svakoj republici vladaju dva različita raspoloženja, jedno u puku, drugo u velikaša, i kako svi zakoni što se donose u korist slobode nastaju zbog njihove razjedinjenosti, kao što se lako može opaziti da se dogodilo u Rimu;”¹²⁹

Kad je u pitanju podjela na umjetnika i publiku, na onog kojeg proizvodi i kojeg prima, zaboravlja se to da kroz umjetničko djelo progovara mnoštvo, te se time negira njegova kreativna sposobnost, i u isto vrijeme uprežući umjetnika da radi za potrebe kapitalista. Umjetničke vrste pokazuju univerzalnost time što su upotrebljive od strane mnoštva individua i singularnih iskustava, a tržište uništava tu njihovu bit time što ih prisvaja i svodi na cijenu. Ukazivanje na ovaj moment umjetničke proizvodnje je znakovit jer u njemu sukob, koje su postmoderne teorije zamaglile, postaje vidljiv.

U postprirodnom svijetu Postmoderne, apstrakcija postaje naša priroda. Što ne znači nikakvo odterećenje i smirivanje, jer je rad još uvijek mukotrpan. Kapitalizam jest istrгнуo ono konkretno od života, ali danas to konkretno, to singularno, preuzimaju apstraktno, preuzima tržište i vrijednost. Ta se inverzija supsumpcije označava pojmom biopolitike. Međutim, promjena prirode rada ne znači odsustvo napora, a napor je ono realno. Danas tijelo nije tek subjekt koji proizvodi i koji nam, proizvedeći umjetnost, prikazuje paradigmu proizvodnje generalno – životnu snagu. Tijelo je sada stroj u kojeg se upisuje proizvodnja umjetnosti. Ta metamorfoza koje se upisala u tijelo sastoji se u tome da je apstraktno, koje smo osvetili, postalo živa tvar svake naše ekspresije. Umjetnost nije nešto na granicama bitka jer ono prije svega znači proizvoditi - stvarati ispočetka, na pustinji apstrakcije. Umjetnosti i postmoderna poetika tijela su, dakle, nužno protiv prirode. S time da danas proizvodnja realnosti ide paralelno s proizvodnjom oruđa, a proizvodnja oruđa je za čovjeka isto što i proizvodnja svijeta.

129 Machiavelli, Niccolò: Rasprave o prvoj dekadi Tita Livija, u: Grubiša, Damir (ur.): Izabrano djelo: prvi svezak - Niccolò Machiavelli, Globus, Zagreb, 1985., str. 161

“Naša egzistencija sastoji se u tome da neprestance budemo protiv prirode i odupiremo joj se, govorio je Glenn, da se odupiremo prirodi dokle god ne odustanemo, jer je priroda jača od nas, koji smo iz objesti napravili od sebe umjetni proizvod. (...) U osnovi želimo biti klavir, a ne ljudi, bježimo pred ljudima koji jesmo da bismo postali klavir, a to nam nikako ne može uspjeti, u što, međutim, ne želimo povjerovati, govorio je. Idealni svirač klavira je onaj koji želi biti klavir (...).”¹³⁰

Prevladavanje postojećeg stanja za Negria jest moguće, i to kritikom tržišne ekonomije i dekonstrukcijom spektakularno simuliranog svijeta, iza kojeg se ona skriva. Kada Postmoderna nije u stanju održati se kao spektakl tada je praktički prevaziđena. Svijet sulude cirkulacije praznih znakova nestaje i otkriva se ono realno. Moć izgradnje smislenog svijeta jest izlazak iz Postmoderne.

Dakle. Umjetnost ima konstitutivnu moć i predstavljat će dovršenje viška bitka putem revolucije usmjerene protiv kapitalističkog sistema. Ljepota je pritom invencija singularnosti koja cirkulira i otkriva se kao zajedničko unutar mnoštva subjekata koji sudjeluju u izgradnji svijeta, pa je stoga umjetnik je kolektivno biće i simbol ostvarene subverzije. Konstitutivna moć umjetnosti sastoji se u tome što ona proizvodi riječi nekog novog jezika u kojemu će se moći artikulirati sloboda. Međutim, između jezika i ontologije stoji prepreka identiteta, individualnosti i reakcionarnog odbijanja mogućnosti da zajedničko ima smisla bez posredovanja. Za Imperij je posredovanje nužno, a ono se odvija preko individualnosti, suverenosti i novca. U tim uvjetima, gesta zajedničkog ne može zbiti u okvirima jezika, a za ono što će vezati jezik uz realnost se valja izboriti. Tim bi se realizirao opstanak, a upravo je realizacija opstanka ono bitno kod umjetnosti, smatra Nietzsche. Da se volja za moć kao umjetnost može interpretirati u Negrijevim terminima i terminima drugih marksističkih teoretičara umjetnosti, može se argumentirati time što je Nietzscheov nadčovjek – koji bi trebao predstavljati realizaciju bitka – kolektivan čovjek, a ne individualni čovjek, kako bi to možda htjela slaba misao. Čini se kao da ta impotentna filozofija zastaje na Nietzscheovom pesimizmu, umjesto da ga shvati u njegovoj humanoj nadobudnosti. Ni Negrijeva filozofija nije lišena pesimizma, ali tu postoji bitna razlika. Ilustrirat će se pomoću citata o pesimizmu talijanskog marksista i umjetnika Pier Paola Pasolinia: *"Moja vizija je apokaliptična. Ali kad uz nju i uz tjeskobu koju proizvodi, ne bi postojao i element optimizma, tj. misao da ne postoji*

130 Bernhard, Thomas: Gubitnik, Meandar, Zagreb, 2005., str. 89

*mogućnost borbe protiv svega ovog, ja jednostavno ne bi sada, tu s vama, razgovarao."*¹³¹

131 Argomento "pessimismo", <http://www.frasic celebri.it/argomento/pessimismo/> (05.06.2016.)

Popis literature

Abbagnano, Nicola (ur.): *Storia della filosofia*, Utet, Torino, 2005.

Adorno, Teodor: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.

Baudrillard, Jean: *La sparizione dell'arte*, Gianfranco Politi, Milano, 1998.

Bello, Walden (ur.); Billard, Nicola (ur.); Malhotra Kamal (ur.): *Global Finance, new thinking on regulating speculative capital markets*, Zed Books, London, 2000.

Brecht, Bertolt: *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.

Bernhard, Thomas: *Gubitnik*, Meandar, Zagreb, 2005.

Eco, Umberto (ur.), Riccardo Fedriga (ur.): *La filosofia e le sue storie: L'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2015.

Fuko, Mišel: *Riječi i stvari : arheologija humanističkih nauka*, Nolit, Beograd, 1971.

Galimberti, Jacopo: *Dare forma al collettivismo - Il gruppo N tra Olivetti e Classe Operaia*, <http://operaviva.info/dare-forma-al-collettivismo/>

Lukač, Đerđ: *Prolegomena za marksističku estetiku*, Nolit, Beograd, 1960.

Lukač, Đerđ: *Osobenost estetskog*, Nolit, Beograd, 1980.

Grassi, Ernesto: *Moć mašte : uz povijest zapadnog mišljenja*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

Groys, Boris: *Art Power*, MIT press, London, 2008.

Grubiša, Damir (ur.): *Izabrano djelo: prvi svezak - Niccolo Machiavelli*, Globus, Zagreb, 1985.

Harvey, David: *The condition of postmodernity : an enquiry into the origins of cultural change*, Blackwell Publishers, Oxford, 1990.

Harvey, David: *Kratka povijest neoliberalizma*, VBZ, Zagreb, 2013.

Jameson, Frederic (ur.): *Aesthetics and Politics*, Verso, London, 2006.

Jameson, Frederic: *Postmodernism or The Cultural logic of late capitalism*, Verso, London, 1991.

Lyotard, Jean-François: *Postmoderno stanje*, Izvještaj o znanju, Ibis grafika, Zagreb, 2005.

Marko, evanđelist: *Evandjelje po Marku 5,1-20*, Opsjednuti Gerazenac, u: *Biblija* - <http://www.biblija.net/biblija.cgi?Bible=Bible&m=Mk+5%2C1-20&id40=1&pos=0&set=3&l=en>

Mendini, Alessandro: *Manifesto di Alchimia*, <http://www.ateliermendini.it/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=240&c>

ntnt01detailtemplate=AnniDett&cntnt01lang=en_US&cntnt01returnid=186

Močnik, Rastko: *Koliko fašizma?*, Arkzin, Zagreb, 1998.

Moravski, Stefan: *Marksizam i estetika 1, Pobjeda*, Titograd, 1980.

Negri, Toni: *Arte e multitud*, Derive Approdi, Roma, 2014.

Negri, Antonio; Hardt, Michael: *Mnoštvo, Rat i demokracija u doba Imperija*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2009.

Negri, Antonio; Hardt, Michael: *Imperij*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2010.

Nietzsche, Friedrich: *Volja za moć : pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti*, Mladost, Zagreb, 1988.

Oliva, Achille Bonito: *La Trans-avanguardia*, Il manifesto della transavanguardia da Flash Art n°92-93, 1979., <http://www.flashartonline.it/article/la-trans-avanguardia/>

Oliva, Achille Bonito: *l'ideologia del traditore*, Electa, Milano, 2013.

Rancière, Jacques: *Dissensus, On Politics and Aesthetics*, Continuum, London, 2010.

Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible*, Continuum, London, 2011.

Rovatti, Pier Aldo: *Abitare la distanza, Per una pratica della filosofia*, Raffaello Cortina, Milano, 2007.

Schiller, Friedrich: *O estetskom odgoju čovjeka u nizu pisama*, Scarabeus-naklada, Zagreb, 2006.

Vattimo, Gianni: *Kraj moderne*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2000.

Vattimo, Gianni: *Transparentno društvo*, Algoritam, Zagreb, 2008

La presenza del passato, <http://www.labiennale.org/it/architettura/storia/1.html?back=true>

Argomento "pessimismo", <http://www.frasicelebri.it/argomento/pessimismo/>