

Zamislamo jednu distopijsku situaciju: s obzirom na očuvanost određenog predmeta, moguće je odrediti klasnu poziciju njegovog vlasnika. Primjerice, što je površina nekog objekta glatkija i sjajnija, što je njegova kontura oštija, a struktura čvršća, time je njegov vlasnik smješten na višu ljestvicu društvene moći. Budući da se predmeti koriste i troše, vlasnik je svoju poziciju primoran održavati neprestanom kupovinom novih, čak i kada stari još uvijek služe svrsi. U suvremenom, sumanutom tempu proizvodnje i potrošnje, naš odnos prema materijalnom svijetu kao da je zamijenio apstrakcije na kojima su u prošlosti počivale društvene razlike: kraljevske bule, plemićke titule, krvno srodstvo i slično. Čak je i tipično moderni pojam kulturne tradicije pokleknuo pred konzumerizmom: figura, recimo, engleskog pripadnika više klase koji se u svom otrcanom puloveru tvrdoglavo odbija prilagoditi običajima novog doba, danas je još samo predmet književne i televizijske nostalgije, a sve veći broj buvljaka na rubovima grada prije je mjesto grčevite ekonomske borbe, nego vrijeme dokolice u kojem građanstvo, kroz kruženje materijalnih dobara iz ruke u ruku, simbolički potvrđuje svoj status.

Prošle su se zime u Zagrebu, dva nepovezana događaja referirala na ulogu koju materijalni svijet ima u suvremenom društvu. Izložba Vlatke Horvat u Muzeju suvremene umjetnosti, jedan je od njih, dok je drugi vezan za projekciju filma "Bez naziva" Michaela Glawoggera i Monike Willi (film je prikazan na 15. filmskom festivalu ljudskih prava).

Reći za rad Vlatke Horvat da se odvija na području instalacije i performansa, bilo bi odviše općenito, iako istinito. Svaki posjet njezinoj izložbi ili elementarni pregled njezinog rada, naime, žanr instalacije dodatno određuje kao specifičan raspored industrijski proizvedenih predmeta u određenom prostoru. Ono što odmah upada u oči jeste da je uglavnom riječ o starim, isluženim i neuglednim predmetima. Štoviše, većina ih je lišena prvobitne funkcije; ili su na izložbu dospjeli s otpada ili samo što na njemu nisu završili. U MSU, Horvat koristi ljestve, kante za vodu, okvire za slike, školske i kućne stolice, užad, fragmente spužve, kartona, špage, arke papira i predmete kojima je teško pogoditi namjenu ili podrijetlo. U prostoru bijele galerijske kocke, svakome od njih pridružen je neki drugi predmet, neki produžetak (naziv izložbe je Produžeci), koji deaktivira njihovu prvobitnu funkciju, pa se pred nama pojavljuju kao drugačiji, nepoznati objekti. Susret s radovima Vlatke Horvat, barem u domaćoj sredini, uvijek je jedinstveno iskustvo. Moj osobni doživljaj mutan je kao i svaka emocija ili intuicija, ali ga možda najbolje opisuje stanje povišene tjelesne osjetljivosti. U slučaju izložaba s više autora, recimo: u obilasku galerije, pred njezinim radovima bih odjednom osjetio kako se karakter pozornosti mijenja automatski kao žarišna duljina na foto-aparatu. Korak bi se usporio, osjetila izoštrila; bio bih puno svjesniji prostora oko sebe, a zbog nekog neobjašnjivog razloga prema objektima bih ubrzo razvio neku zaštitničku nježnost, prilazio bih im jako blizu, suzdržavajući se da ih ne dodirnem, uhvatim ili čak pomirišem.

Nedovoljno je, naravno, sve to - predmete, prostorni razmještaj, promatračeve reakcije - interpretirati tradicijom umjetničke instalacije ili umjetničnim darom, izvježbanim okom i osjetljivom rukom koja pronalazi predmet kao što liječnik pronalazi puls. Iza instalacija Vlatke Horvat, među koje spada i ova u MSU, stoji, čini mi se, nešto puno zanimljivije, specifična pojava koju je Giorgio Agamben nazvao profanacijom. U rimskom pravu, kaže Agamben, profanacija je označavala povratak stvari iz sakralnog u područje svakodnevnog života. Stvari koje bi do tada bile izdvojene vratile bi se, nekim činom, ljudima na upotrebu. Svaka stvar i svako živo biće, tvrdi Agamben mogu biti posvećeni, odnosno profanirani (o

implikacijama te mogućnosti na ljudski život, rječitno govori njegova knjiga Homo sacer, primjerice), a odnos između sakralnog i profanog reguliran je procesima prijelaza, prevođenja, prenošenja i slično. U modernom društvu, promijenili su se dispozitivni moći, pa su se promijenili i profanacijski procesi. Za Agambena, kapitalistički proizvodni odnosi predstavljaju najviši oblik društvene moći. Kapitalizam predmete iz materijalnog svijeta, kojega smo i sami dijelom (Descartes nije vidio razliku između ljudskog tijela i predmeta, jer su oboje trodimenzionalni, oboje zauzimaju prostor), ne izdvaja zakonom ili ritualom (žrtvovanje), nego potrošnjom. Izdvojeni predmeti nemaju drugu svrhu nego da svojim izgledom privuku nečiju pažnju i postanu nečije vlasništvo, dok njihova strogo definirana funkcija, često združena s visokom cijenom i složenom tehnologijom izrade, ograničava drugačiju upotrebu.

Profanacija, međutim, ne obnavlja nešto što je postojalo prije sakralizacije; ona je lukavija, pa pronalazi nove načine upotrebe gdje i kada ih nitko ne očekuje. Profanacija, također, ne negira predmete koje vraća ljudima na upotrebu. Na izložbi Vlatke Horvat limena kanta je još uvijek kanta, okvir za slike još uvijek okvir, stolica, ljestve itd. - svi ti predmeti još uvijek mogu poslužiti prvobitnoj funkciji. Njihova je stara upotreba samo deaktivirana kako bi nova bila moguća. Arak bijelog papira kao kut zida; okviri koji ništa ne okviruju osim praznine zida na kojem vise; peta noga na stolcu, ljestve kao namještaj za odlaganje, kanta kao noćni stolić itd.? Zašto ne. Sve je otvoreno, mogućnosti su brojne. Čak se i suvremeni muzeji okreću profanacijskim procesima. Primjerice, postav ateljea Ivana Kožarića u vlasništvu MSU-a mijenja se u vremenu i prostoru, no držim da bi ga trebalo još više otvoriti, ne samo umjetnicima, nego i publici. Koja je funkcija umjetničkog predmeta ili zbirke predmeta; kako se koriste, tko ih upotrebljava i kako itd.? Nema boljeg povoda za odgovore na ta pitanja od Kožarićeve ostavštine i umjetničkog rada Vlatke Horvat, unatoč Agambenovoj skepsi prema muzeju kao novovjekom hramu.

Kupujemo i trošimo; ono što potrošimo bacamo i recikliramo. Čak se i djeca post-industrijskog Zapada igraju lijepim i blještavim predmetima. Benjaminov citat iz "Jednosmjerne ulice" - "Djeca su naime posebno sklona nalaženju poprišta gdje se stvari vidljivo odaju. Neodoljivo ih privlači otpad na gradilištu, u vrtu ili kući, kod krojača ili stolara. U otpadu oni vide lice koje svijet stvari otkriva upravo njima, samo njima. U igri ne oponašaju djela odraslih, nego najrazličitije materijale dovode u nove, neočekivane odnose. Djeca tako stvaraju svoj svijet stvari, mali u velikom svijetu." - odnosio se na njegovo berlinsko djetinjstvo, mogao se odnositi još i na moje, ali danas, osim u društvima razorenima siromaštvom, korupcijom ili ratom, može predstavljati još samo kuriozitet.

Film Michaela Glawoggera niz je dokumentarnih zapisa s područja Balkana, Italije, sjeverozapadne i zapadne Afrike, koje je nakon autorove iznenadne smrti, u cjelinu svojevrsnog dnevnika putovanja, montirala njegova bliska suradnica. Ikonografija filma počiva na zapanjujućem izostanku očuvanih predmeta. Materijalni se svijet pojavljuje kao derutan, necjelovit, istrzan: postoje kuće, ali su one nedovršene i kao sablasti stoje uz cestu u Slavoniji; postoje cijeli gradovi, ali su oni napušteni i prepušteni sporom propadanju negdje u Italiji; postoje strojevi i traktori i vlakovi, ali su toliko korišteni, da poprimaju antropomorfna svojstva (ne obraćamo li se svojim starim i isluženim strojevima, tepajući im kao prijateljima?); postoje gomile smeća po kojima tumaraju djeca i koze u potrazi za stvarima koje se mogu ponovno iskoristiti za hranu, novac ili igru. Glawogger se s iznimnom preciznošću, koja ne može biti rezultat ničega drugog doli ljubavi prema ljudima i stvarima

koje snima, fokusira na sve što je trošno, staro, oštećeno i ako se moderna melankolija može objasniti osjećajem gubitka, onda je ovaj film njegov predstavnik. No što je to izgubljeno? Ono što prožima Glawoggerov film, čini mi se, specifičan je odnos između energije i materije, između ljudi i rezultata njihovog rada. Ne sjećam se da sam gledao dinamičniji film. Svako tijelo, ljudsko ili životinjsko, je u neprestanom pokretu; svugdje sila nailazi na otpor, kamena, drveta, pijeska, ribarske mreže, drugog tijela itd. (nezaboravne su scene afričkih tragača za zlatom, djeteta koje usitnjava kamen, djece koja pretražuju smetlište, invalida koji na štakama igraju nogomet, borbe hrvača, masaže u javnom kupatilu itd.). Ne jednom, Glawoggerov me film podsjetio na onu čuvenu enciklopediju za djecu i mlade "Svijet oko nas", koju je Školska knjiga objavila 1967., a u kojoj su se djeci prikazivala dostignuća industrijskog društva. Sve je bilo u njoj, kao na nekoj srednjovjekovnoj freski koja prikazuje početak i kraj svijeta, dolje i gore, lijevo i desno, prije i poslije, ljude, životinje i nebeska bića, samo što je u enciklopediji teološku hijerarhiju zamijenila sekularna struktura, znanje utemeljeno na znanstvenim dokazima, a ne na pobožnosti. Tvornica je, primjerice, predstavljala ljudsko tijelo i njegove funkcije: šaka je bila košara bagera, abdomen je predstavljen radom u rudniku, pluća pneumatskim strojevima, mozak analognim i digitalnim procesorima itd. Društvena je cjelina bila prikazana presjecima stambenih zgrada. Sjećam se da su prizemlja, podrumi i ulica bili rezervirani za prikaz siromaštva, no činjenica da su uopće bili prikazani, da su bili dio slike kojim se predstavljalo tadašnje društvo, upućivala je na rješivost problema, tim više jer su prizori siromaštva bili okruženi ilustracijama bolnica, škola, znanstvenih laboratorija, Ujedinjenih naroda i slično. Ne znam što i kako prikazuju suvremene enciklopedije, ali to da je društvo dinamična struktura naučio sam iz enciklopedije "Svijet oko nas". I danas me fasciniraju njezine ilustracije, taj gotovo naivni pokušaj prikaza međusobne isprepletenosti stvari, ljudi i poslova.

Na slici kojom se zapadno društvo danas predstavlja, za siromaštvo više nema mjesta; ono se, umjesto u enciklopediji, pojavljuje u medijima, najčešće kao izvještaj iz udaljenih krajeva. Na toj slici, također, nema više mjesta ni za težinu ljudskog rada. Na televizijskim kanalima, najveći se građevinski pothvati prikazuju u dokumentarcima koji nalikuju video-spotovima. Strojevi tiho zuje, dok uzbuđeni reporter nabraja statističke podatke; ako se pojavljuje radnik, pojavljuje se u besprijekorno čistom radnom odijelu koje se šareni od signalnih boja. Ako ste u životu barem jednom radili s krampom ili lopatom, mora vam u tim televizijskim emisijama pasti u oči nesrazmjer između rezultata i uloženog fizičkog rada. Kao da u uzročno-posljedičnom lancu događaja nešto nedostaje, kao da se pojavila neka praznina koju prikazani strojevi ne mogu popuniti, psihološki razriješiti. Glawoggerov film prikazuje upravo tu prazninu, ono što na novoj društvenoj slici uzaludno tražimo - moć i muku fizičkog rada. Post-industrijsko društvo ne mijenja samo načine stjecanja bogatstva ili kanale komunikacije, nego mijenja i naš odnos prema materijalnom svijetu. "Mi gradimo prugu, pruga gradi nas", bio je jedan od slogana socijalističke obnove zemlje nakon Drugog svjetskog rata. Manualni rad, na kojem je počivala ta obnova, sudar čovjekove snage i materije, te specifična društvena vrijednost te pojave glavne su teme Glawoggerovog filma. Šaljući industrijsku kulturu u prošlost, Zapad je izgubio cijeli jedan "svijet oko nas" i u tom gubitku leži melankolija filma.

Nije rijetkost da se jedan od najlucidnijih promatrača tog svijeta, Walter Benjamin, često citira kada god se spomenu otpad i starudija. U njegovim očima, predmeti koji su izgubili svoje mjesto u svakodnevnim poslovima - stvari, dakle, koje su prestale biti svrhovite i pouzdane - na osobit način mogu aktualizirati prošlost. Povijesni kontinuitet, bilo da je riječ o

historiografiji velikih događaja (nacije, deklaracije, ratovi, tragedije itd.), bilo da je riječ o ljudskom životu (biografija, memoari, CV itd.), za Benjamina je iluzija. Iz njegove perspektive, povijesnost osobnog, odnosno društvenog života nije moguće prikazati konzistentno. Ako je u modernitetu, barem na trenutak, moguće odrediti smisao vlastitog i povijesnog bivanja, onda se to neće dogoditi uz pomoć povijesti s velikim P, nego uz pomoć (materijalnog) otpatka. Na ovom mjestu svoje teorije, Benjamin uvodi figuru sakupljača, onoga tko je na neki način pozvan da radi s onim što je odbačeno i suvišno. Sakupljač, međutim, nije staretinar koji skuplja samo ono što može prodati. Sakupljač nije ni kramar, ni čuvar (kustos); još manje je ekološki aktivist. On ne skuplja predmete kao suvenire, kao tokene sjećanja. On ne piše alternativnu povijest, iako je sva njegova aktivnost zaokupljena nekom drugačijom, ne-dogođenom poviješću. Predmeti koji ga zanimaju, kaže Benjamin, prije su prisjećanje na ono što se nikada potpuno ne može zapamtiti, na ono neizrecivo što niti jedna reprezentacija ne može obuhvatiti.

Benjamin je sakupljača pokušao dočarati zaigranim djetetom, a koliko je ta metafora i danas sugestivna - u vrijeme, dakle, u kojem je otpad postao novi izvor stjecanja kapitala - sugerira i Agambenova "Pohvala profanaciji" u kojoj se zaigrano dijete spominje više puta (zajedno sa zaigranom mačkom). Profanacijske postupke moguće je pronaći i u Glawoggerovom filmu i u radu Vlatke Horvat. Horvat je umjetnica koja materijalnom svijetu pristupa senzibilitetom djeteta i ukazuje na ono što slutimo, ali ne možemo uvijek iskazati: i mi sami smo dio materijalnog svijeta kojeg proizvodimo, upotrebljavamo i odbacujemo. Glawoggerov film, s jedne, prije svega, sadržajne strane, dokumentira profanacijske postupke kojima se služe stanovnici ekonomski nerazvijenih društava, no i sam, na neki način, doživljava sudbinu odbačenog proizvoda: kako film odmiče, polako uviđamo da i on sam postaje višak, jedna kulturna forma kojoj u zapadnom svijetu sve teže nalazimo referenta.

Možda bi Benjaminovu teoriju povijesti i ulogu koju pridaje figuri sakupljača trebalo usporediti s Barthesovom teorijom fotografije kako bi se domesticirao njihov mistični karakter. U Cameri Lucidi, Barthes piše da fotografska slika može imati dva značenja, sadržavati, takoreći, dva odvojena svijeta. Prvi je svijet očit: karakterizira ga dokumentarni aspekt fotografije, sve ono na što ona indeksno ukazuje. Taj institucionalni svijet - svijet normi, pravila, kulture itd. - Barthes naziva *studium*. Postoji, međutim, i drugi svijet - *punctum*. To je krajnje individualan i opskuran svijet koji ne podliježe niti jednom zakonu osim zakonu duše, sjećanja, osjećaja i slično. Dok gledamo prizore na fotografijama, *punctum* poput potisnute traume ili zaboravljene sreće, dakle, kao snažan afekt može probiti ovojnicu *studiuma* i suočiti nas nakratko s određenom istinom našeg bića. Kao i Barthesova fotografija, i Benjaminov ili Agambenov otpadak može proizvesti lom, puknuće na glatkoj površini osobne i društvene historije. Glawoggerov film i umjetnički rad Vlatke Horvat neočekivano dovode u vezu pojave koje su ova dva teoretičara pokušali opisati i duboko grebu po površini post-industrijskog društva ispod koje se nazire svijet koji odbija nestati.

U filmu Emira Kusturice "Sjećaš li se Dolly Bell", otac, inače uvjereni poslijeratni komunist, pokušava svim sredstvima, milom i silom - potkupljujući cigaretama ili novcem, primjenjujući patrijarhalni autoritet - smanjiti utjecaj koji spiritualizam (hipnoza, autosugestija) ima na njegovog adolescentnog sina. U nezaboravnoj sceni noćnog razgovora, a nakon prethodne debate koja je završila razdorom ("Komunizam se pravi u fabrikama. Jebeš ti dušu!; "Nemam ja ništa protiv tog Marxa, ali šta ti imaš protiv hipnoze?"; "Nemaš ti pojma!"), otac, u izvedbi

Slobodana Aligrudića, pomirljivo savjetuje sina (Slavko Štimac): “Ono tvoje i čobani znaju. Kad čobani šišaju ovce, razumiješ, i to ti je hipnoza. Čuo sam ja za to. Svaki živi stvor ima na koži određene površine i kad ih diraš one u mozgu izazivaju neka lučenja koja blokiraju fizički onoga o kome se radi. Ne postoji ništa vanmetarijalno u svijetu. Sve je to hemija, hemija je fizika, fizika je biologija...Razumiješ? Sve je to dijalektika.”. I doista, ne postoji. Osim vremena.

Klaudio Štefančić