

RADNA BILJEŽNICA


POLITIČKE ŠKOLE



ZA UMJETNIKE
I SVE ZAINTERESIRANE

2017.

- 3 **Uvod: Politička škola za stvaranje distance**
— Mario Kikaš
- 6 **Devet i pol teza o umjetnosti i klasi** — Ben Davis
- 20 **Umjetnost i radnički pokret** — Ivana Hanaček
- 24 **Kapitalizam i država** — Toni Prug
- 28 **Klase i klasna teorija** — Stipe Ćurković
- 32 **Feminizam i umjetnost: od kritike reprodukcije
femininosti do teorije društvene reprodukcije**
— Ana Kutleša i Vesna Vuković
- 36 **Ideologija: nekoliko opaski o lažnoj svijesti**
— Goran Pavlić
- 39 **Historijski revizionizam** — Milan Radanović
- 43 **Moć i nemoć muzičkog sindikata u New Yorku:
sindikalizam nezavisnih muzičara i kolektivni
ugovor na Winter Jazzfestu** — Ičo Vidmar
- 46 **Politike pamćenja** — Sanja Horvatinčić
- 50 **Na rubu tržišta: kontra-istorije liberalizma**
— Aleksandar Matković
- 54 **Socijalizam i komunizam** — Nikola Vukobratović
- 58 **Politički i analitički kapaciteti umjetnosti**
— Marko Kostanić
- 62 **O umjetničkom obrazovanju u neoliberalizmu**
— Petja Dimitrova



Ova publikacija nastaje kao proizvod obrazovnog programa u organizaciji [BLOK]-a - Lokalne baze za osvježavanje kulture - koji se provodi drugu godinu zaredom, pod nazivom "Politička škola za umjetnike", a onda i sve zainteresirane. Riječ je o programu koji je nastao iz uočenog sadržajnog deficita u postojećim kurikulumima umjetničkog obrazovanja (što srednjoškolskog, što akademskog, što neformalnog). Taj se deficit prvenstveno odnosi na općeniti nedostatak "gradiva" iz povijesti, estetike, (političke) ekonomije i teorije, a onda specifično i na nedostatak lijevog pogleda na sve navedene teme - koje nikako nisu radikalno odvojene od pitanja umjetnosti, umjetničkog rada i kreativnog izražavanja. **Naprotiv.**

Na to upućuje i uvodni tekst ove publikacije, prijevod s engleskog manifesta likovnog kritičara Bena Davisa - "Devet i pol teza o umjetnosti i klasi". Davis se bavi kontradikcijama umjetničke sfere, uvodi klasni argument u analizu umjetničke proizvodnje i iznosi tezu o srednjeklasnom karakteru svojstvenom vizualnim umjetnostima. Odnosno, iznosi kritiku ideje o individualnom radu umjetnika lišenog diktata kapitalizma, klasne dimenzije

i institucionalnih okvira i puteva u kojima se suvremena umjetnost stvara i kruži. Iako se Davis u svojim tezama fokusira isključivo na vizualne umjetnosti, autorefleksije specifične za sferu suvremene vizualne umjetnosti mogu se uočiti i u drugim umjetničkim područjima. I to, paradoksalno, u vremenu u kojem politika i umjetnost kao sljubljeni termini iskaču iz svakog iole ozbiljnijeg umjetničkog rada ili diskursa koji ga obično prati; u kojem je politička “tendencija” ili “ambicija” umjetnosti toliko “očita” ili “imanentna” da je ne treba niti apostrofirati. Ona se, štoviše, podrazumijeva. I kako onda u takvom kontekstu tvrditi da postoji nedostatak svijesti o političkoj dimenziji umjetničkog rada ili pak politički deficit u umjetničkom polju, odnosno preciznije – deficit političkog obrazovanja?

I sama sintagma političkog obrazovanja može nam natovariti optužbe za retrogradnost, a prethodni zaključak o nedostatku političkog obrazovanja zalijepiti etikete zarobljenika modernizma, dvadesetog stoljeća i ideje homogene partije, homogene klase, jasne linije i profila “partijskog umjetnika”, odnosno umjetnika člana partije. Međutim, “Politička škola” nema takve ambicije – stvaranja partijskih umjetnika bez partije – a bome nema ni luksuz intelektualističkog žalovanja za boljim vremenima. Ova publikacija, kao i program iz kojeg ona proizlazi, a koji se sastoji od dvanaest predavanja o različitim dimenzijama kapitalizma, njegovim manifestacijama i alternativama, svjesni su nužnosti jedne puno veće ambicije, a onda i političke infrastrukture te ljudskih i svakih drugih resursa koji doista mogu na duge staze mijenjati stvari. “Politička škola” tu je tek da nekolicini ponudi mogućnost stvaranja distance spram ovog, a onda i da stvori prostor i vrijeme za zamišljanje jednog drugačijeg svijeta.

- 1.0 Pitanje klase od fundamentalne je važnosti za umjetnost.**
- 1.1** S obzirom na to da je umjetnost dio društva, a ne neovisna od njega, i da je društvo obilježeno klasnim podjelama, one će nužno djelovati na funkcioniranje i narav sfere vizualnih umjetnosti.
- 1.2** Budući da različite klase imaju različite interese i da ti različiti interesi djeluju na “umjetnost”, ona ima različite vrijednosti, ovisno o tome s koje joj se klasne pozicije pristupa.
- 1.3** Razumjeti umjetnost znači razumjeti klasne odnose izvan sfere vizualnih umjetnosti i načine na koje oni djeluju na tu sferu, kao i razumjeti klasne odnose unutar same sfere vizualnih umjetnosti.
- 1.4** Općenito, ideja “svijeta umjetnosti” služi tomu da nas se odvrti od sagledavanja obaju ovih skupova odnosa.
- 1.5** Koncept “svijeta umjetnosti” implicira sferu koja je zasebna ili odvojena od problema ne-umjetničkog svijeta (odjeljujući je tako od klasnih pitanja izvan te sfere).
- 1.6** Također, koncept “svijeta umjetnosti” ne uzima u obzir sferu vizualnih umjetnosti kao skup suprotstavljenih interesa, već kao harmonično stjecište profesionalaca sa zajedničkim interesom koji nalaze u: “umjetnosti”

(negirajući tako klasne odnose unutar te sfere).

- 1.7 Nelagoda s klasom u sferi vizualnih umjetnosti manifestira se u kritikama “umjetničkog tržišta”. Međutim, kritika umjetničkog tržišta nije isto što i kritika klase u sferi vizualnih umjetnosti. Pitanje klase u mnogome je važnije i puno više određujuće nego tržište.
- 1.8 Različite klase različito pristupaju “umjetničkom tržištu”; raspravljati o umjetničkom tržištu bez razumijevanja klasnih interesa služi tomu da prikrije stvarne snage koje određuju stanje u umjetnosti.
- 1.9 Budući da je za umjetnost klasa fundamentalno pitanje, umjetnost ne može imati jasnu ideju o svojoj vlastitoj prirodi sve dok nema jasnu ideju o interesima različitih klasa.
- 2.0 **Danas sferom vizualnih umjetnosti dominira vladajuća klasa koja je kapitalistička.**
- 2.1 Dio definicije vladajuće klase je i to da ona kontrolira materijalne resurse društva.
- 2.2 Vladajuće ideologije, koje služe reproduciranju te materijalne situacije, također predstavljaju interese vladajuće klase.
- 2.3 Dominantne vrijednosti dodijeljene umjetnosti stoga će biti one koje služe interesima aktualne vladajuće klase.
- 2.4 Konkretno, u sferi suvremenih vizualnih umjetnosti, dominantne vrijednosti umjetnosti određuju interesi ovih aktera: velikih korporacija, uključujući aukcijske kuće i korporativne kolekcionare, investitora u umjetnost, privatnih kolekcionara i mecena, upravitelja i administratora velikih kulturnih institucija i sveučilišta.
- 2.5 Jedna od uloga umjetnosti stoga je ta da kao luksuzna roba, koja se odlikuje vrhunskim majstorstvom ili intelektualnim prestižom, upućuje na viši društveni status.
- 2.6 Još jedna od uloga umjetnosti jest da služi kao financijski instrument ili repozitorij vrijednosti kojima se može trgovati.
- 2.7 Još jedna od uloga umjetnosti jest da služi kao instrument “vraćanja zajednici”, rehabilitirajući time nepošteno stečenu imovinu.

- 2.8** Još jedna od uloga umjetnosti, kao simboličkog ispušnog ventila radikalnih impulsa, jest da služi kao mjesto za odvajanje i zadržavanje društvene energije koja teče tokom suprotnim dominantnoj ideologiji.
- 2.9** Konačno, uloga umjetnosti jest samoreprodukcija ideologije vladajuće klase o samoj umjetnosti – dominantne vrijednosti dodijeljene umjetnosti ne služe samo tomu da se vrijednosti vladajuće klase direktno prikažu, već i da im se u toj sferi pokore neke druge moguće vrijednosti umjetnosti.
- 3.0** **Iako je ideologija vladajuće klase najdominantnija u sferi umjetnosti, umjetnost je srednjoklasnog karaktera.**
- 3.1** “Srednja klasa” u ovom kontekstu ne označava razinu prihoda. Ona ukazuje na odnos prema radu i sredstvima za proizvodnju. Pod “srednjom klasom” ovdje se podrazumijeva samostalni rad, individualni odnos prema proizvodnji, za razliku od rukovođenja i maksimizacije profita stvo-renog radom drugih (kapitalistička klasa) ili pak prodaje vlastite radne snage (radnička klasa).
- 3.2** Pozicija profesionalne umjetnice specifično je srednjoklasna po svom odnosu prema radu: san da se postane umjetnica jest san da se živi od proizvoda vlastitog mentalnog ili fizičkog rada, a da se pritom taj rad posve kontrolira i da se može poistovjetiti s njim.
- 3.3** Specifično je stoga obilježje vizualnih umjetnosti to da je riječ o sferi u kojoj dominira ideologija vladajuće klase, a pritom joj se ipak dopušta da ima neobično srednjoklasni karakter (zapravo, sfera vizualnih umjetnosti po definiciji je srednjoklasna – “svijet umjetnosti” definira se kao sfera koja trguje individualnim proizvodima kreativnosti, a ne kreativnošću koja je masovno proizvedena).
- 3.4** Srednjoklasni karakter vizualnih umjetnosti dijelom se odnosi na teze 2.5–2.8, iznesene gore. Iz perspektive vladajuće klase korisno je promovirati primjer srednjoklasnog kreativnog rada zbog čitavog niza razloga.
- 3.5** Pa ipak, srednjoklasna perspektiva spram vrijednosti i ulozi umjetnosti nije identična perspektivi vladajuće klase; umjetnici imaju vlastiti način odnošenja prema svom radu

- te, posljedično, i svoje vlastito vrednovanje “umjetnosti”.
- 3.6** Srednjoklasna vrijednost umjetnosti dvostrana je: s jedne strane, “umjetnost” se prepoznaje kao profesija, kao poželjno sredstvo uzdržavanja.
- 3.7** S druge strane, “umjetnost” se prepoznaje kao samo-izražavanje, kao izraz kreativne individualnosti (bilo da je izražena specifičnim stilom majstorstva ili kao originalni intelektualni program; debate koje se u teoriji umjetnosti vode oko važnosti ruke umjetnika ili oko “ateljerske” vs. “post-ateljerske” produkcije istiskuju to fundamentalnije, strukturno saznanje prema kojem sfera vizualnih umjetnosti čuva individualnost).
- 3.8** Sferom vizualnih umjetnosti stoga dominiraju dvije posto-jane kontradikcije: prva kontradikcija proizlazi iz činjenice da vizualnim umjetnostima dominiraju vrijednosti vladajuće klase, ali su određene srednjoklasnim karakterom.
- 3.9** Druga je kontradikcija imanentna samoj srednjoklasnoj definiciji “umjetnosti”, koja je rascijepljena između poimanja umjetnosti kao profesije i kao poziva. Time umjetnica ulazi u proturječje sa samom sobom svaki put kad se ono što želi izraziti nađe u proturječju sa zahtjevom da se zaradi za život (u situaciji u kojoj manjina dominira većinom društvenih resursa, to se događa prilično često).
- 4.0** **Sfera vizualnih umjetnosti ima slabe veze s radničkom klasom.**
- 4.1** Radnička se klasa ovdje definira kao klasa koja se sastoji od onih radnika koji su primorani prodati svoju radnu snagu kao robu kako bi preživjeli, te stoga nemaju individualnog udjela u svom radu.
- 4.2** U vizualnim umjetnostima postoji puno poveznica s radničkom klasom: radnici u galeriji, anonimni proizvođači umjetničkih komponenata, muzejski radnici neprofesionalci itd. Pritom je većina umjetnika također zaposlena izvan “svijeta umjetnosti” – san da se u potpunosti realizira srednjoklasni status za većinu ljudi koji se identificiraju kao “umjetnici” ostaje tek težnja.
- 4.3** Oblik rada u samom središtu sfere vizualnih umjetnosti, proizvodnja umjetničkih djela, još uvijek je srednjoklasan

– daleko više od većine ostalih takozvanih kreativnih industrija.

- 4.4** Jedna od posljedica tog pretežito srednjoklasnog karaktera jest način na koji vizualne umjetnosti pristupaju društvenim i ekonomskim kontradikcijama s kojima se suočavaju. Individualizirani odnos prema radu podrazumijeva da srednjoklasni članovi društva naginju tomu da svoju sposobnost za dostizanje političkih ciljeva shvaćaju individualistički, kao što i svoju društvenu moć izvode iz individualne intelektualne sposobnosti, osobnosti ili retorike (upravo je ta stvarnost u pozadini premještanja diskusije o kontradikcijama umjetnosti u razmatranje “tržišta” – konstrukta u kojem slobodni individualci jedni s drugima ulaze u ekonomske odnose – a ne razmatranje “klase”, koncepta koji implicira fundamentalne, suprotstavljene interese koji nadilaze pojedinca).
- 4.5** S druge strane, budući da biti dijelom radničke klase podrazumijeva to da si tretiran kao apstraktni, zamjenjivi izvor radne snage, sposobnost radničke klase da dostigne svoje ciljeve puno više ovisi o njezinoj sposobnosti da se kolektivno organizira. Radi se o obliku otpora koji se u sferi umjetnosti teško postiže (svaki je govor o “štrajku umjetnikâ” – van konteksta 1930-ih u SAD-u kada su umjetnička produkcija i infrastruktura bile financirane putem državnog programa, a umjetnici kolektivno zapošljavani – satirički).
- 4.6** Budući da je vladajuća struktura društva kapitalistička – to jest, nadnični rad eksploatira se u svrhu maksimizacije profita – pozicija radničke klase zapravo je bliža jezgri funkcioniranja društva nego što je to pozicija srednje klase. Srednjoklasni radnici, prema samoj prirodi svoje poluneovisnosti, imaju mogućnost jedino ugasiti svoju vlastitu proizvodnju, dok organizirana radnička klasa može direktno ugroziti interese vladajuće klase.
- 4.7** Osobit karakter radničke klase sugerira njezin specifičan odnos prema konceptu “umjetnosti”, različit i od kapitalističkog i od srednjoklasnog koncepta.
- 4.8** S jedne strane, jedna od vrijednosti koju radnička klasa pripisuje umjetnosti određena je realnošću “kreativnih industrija”, koje zapošljavaju kreativne radnike koji prema

proizvodima svoga izražaja imaju odnos radničke klase; to jest, oni ne proizvode kreativne proizvode kao izraz svoje individualnosti, već naprosto kao zadatak. Promatrana iz ovog kuta, “umjetnost” se demistificira – ona nije jedinstveno uzvišena forma izražavanja, već jednostavno još jedan ljudski proces koji je podređen radu.

- 4.9 S druge strane, s obzirom na to da se rad radničke klase kontrolira odozgo, ideal “umjetnosti” mogao bi predstavljati i oblik rada koji je suprotstavljen zahtjevima djela, kao slobodnog izražavanja, bilo privatnog bilo političkog. Promatrana iz ovog kuta, umjetnost je deprofesionalizirana, i u tom je smislu zapravo još “slobodnija” od srednjoklasnog ideala – osobnog izražavanja kao karijere.
- 5.0 **Ideja “umjetnosti” ima temeljni i opći ljudski smisao na koji nijedna konkretna profesija ili klasa nema monopol.**
- 5.1 Za “umjetnost”, shvaćenu u općenitom smislu kao kreativno izražavanje, može se smatrati da predstavlja temeljnu funkciju poput vježbanja ili razgovora, tek nešto manje fundamentalnu od hranjenja ili razmnožavanja (“nešto manje fundamentalnu” zbog toga što kreativno izražavanje ipak dolazi nakon jednostavnog preživljavanja – najprije se mora osigurati hranu da bi se moglo misliti na kulinarsvo).
- 5.2 Ako je shvatimo na takav način, svaka ljudska aktivnost ima umjetničku komponentu, aspekt prema kojem je se može tretirati kao “kreativnu”.
- 5.3 Međutim, u svakoj pojedinoj povijesnoj situaciji neki oblici kreativnog rada cijene se više od drugih; neke vrste rada smatraju se uzvišenijim od drugih.
- 5.4 Koje će se oblike rada smatrati po sebi istinski “umjetničkim” određuje trenutna vladajuća klasa [2.2], koja nadzire dominantne proizvodne odnose i time utječe i na narav ne-umjetničkog “rada” i na vrijednost “umjetnosti”, kao i na njihove međusobne veze.
- 5.5 Unatoč tome, opći umjetnički impuls ne iščezava u srazu sa specifičnim historijskim okvirima. Sve dok postoji temeljni smisao umjetnosti kao kreativnog izražavanja, ljudi se svakodnevno kreativno angažiraju u svom radu, budući da

- je sav rad kreativna transformacija materije ili života.
- 5.6** S druge strane, sve dok se opći impuls prema kreativnosti bude gušio i susprezao uslijed zahtjeva specifične historijske konstelacije, postojat će i impuls nadilaženja tih ograničenja i slobodnog izražavanja izvan dosega tih ograničenja.
- 5.7** Budući da je “umjetnost”, u smislu općeg kreativnog izražavanja, temeljni impuls, nijedna klasa nema monopol nad njom. Međutim, organski svjetonazori različitih klasa mogu biti više ili manje udaljeni od izražavanja mogućnosti njezine opće realizacije.
- 5.8** Svjetonazori i vladajuće i srednje klase otklanjaju ideju “umjetnosti” kao općeg ljudskog izražavanja: vladajuća klasa zato što određuje vrijednost umjetnosti u skladu s interesima uske manjine; srednja klasa zato što je u njezinom interesu definirati kreativnost kao profesionalno samoizražavanje koje je onda ograničeno na kreativne eksperte.
- 5.9** Perspektiva radničke klase može se stoga smatrati onom koja utjelovljuje “najorganskiju” suvremenu koncepciju poopćenog kreativnog izražavanja (čak i kad okolnosti ne dozvoljavaju da se ta koncepcija razvije ili izrazi). Iz takve perspektive “umjetnost” je istovremeno i podređena radu [4.8] i suprotstavljena otuđenju današnjeg radnog procesa [4.9]. Zbog toga je umjetnost implicitno slobodna od ikakvih profesionalnih ograničenja i zajednička svima. (Ovaj se aspekt u trenutnom ideološkom okviru često svodi na srednjoklasne kreativne aspiracije, a što se može promatrati i kao jedan od načina na koji vladajuća klasa koristi “svijet umjetnosti” [2.8 i, u tom smjeru, 2.9].)
- 6.0** **Budući da je umjetnost dio društva [1.1] i da nijedna profesija nema monopol na kreativno izražavanje [5.0], vrijednost pripisana umjetnosti u polju suvremenih vizualnih umjetnosti odredit će se u odnosu prema tomu kako se “kreativnost” manifestira u drugim sferama suvremenog društva.**
- 6.1** “Umjetnost” u svakodnevnom govoru ima dvostruko značenje: označava kreativne aktivnosti uopće, ali i označava

umjetnički rad koji cirkulira unutar specifične tradicije i niza institucija u polju vizualnih umjetnosti. Zato nešto može biti “umjetnost” (tj. kreativno), ali ne i “Umjetnost” (jer nije dostojno da bude u sferi vizualnih umjetnosti). Ili, s druge strane, nešto može biti “Umjetnost” (u smislu da automatski pripada polju vizualnih umjetnosti), ali ne i “umjetnost” (jer nije posebno kreativno).

- 6.2 Suvremene vizualne umjetnosti imaju stoga paradoksalan karakter: to je specifična kreativna disciplina koja si pripisuje status reprezentanta “kreativnosti” općenito. (Kad netko kaže da je po profesiji “umjetnica”, istovremeno pokušava ukazati na činjenicu da radi unutar određenog niza tradicija i institucija, ali i implicira da se njezin rad odlikuje posebnom kreativnošću.)
- 6.3 To preklapanje proizlazi iz srednjoklasne naravi suvremene vizualne umjetnosti. Upravo se u srednjoklasnoj perspektivi nečije ulaganje u kreativnost uopće preklapa s njezinim profesionalnim identitetom.
- 6.4 Paradoks se nastavlja: suvremene vizualne umjetnosti, za razliku od svih ostalih vrsta kreativnog rada (muzika, film, gluma, grafički dizajn, ukrašavanje torti) nije ograničena specifičnim medijem, odnosno nikakvim specifičnim oblikom rada. Kada kažeš da si “umjetnica”, ne impliciraš ništa o specifičnoj naravi svog posla (suvremena umjetnost je u tom smislu svojevrsni *reductio ad absurdum* ideje kreativne individualnosti).
- 6.5 Taj izostanak definicije obrnuto je proporcionalan ekstremnom hiper-definiranju rada u raznim domenama suvremenih kreativnih industrija – video igre, film i televizija iziskuju kreativan rad na masivnom, impersonalnom i vrlo specijaliziranom nivou.
- 6.6 Budući da su kapitalistički odnosi proizvodnje dominantni odnosi proizvodnje, i da su ostale “kreativne industrije” u cijelosti organizirane oko kapitalističke proizvodnje, one su i od veće važnosti za suvremeno društvo – one se nalaze u samom središtu inovacije, ulaganja i javne pozornosti, na razini s kojom se sfera vizualnih umjetnosti sama po sebi ne može natjecati.
- 6.7 Pa ipak, iako se ne može natjecati s tim industrijama,

suvremena umjetnost dobiva na važnosti u odnosu prema njima – dok one predstavljaju kreativnost skrojenu prema kapitalističkim specifikacijama, sfera vizualnih umjetnosti svoj prestiž generira upravo kao sfera u kojoj se drži do individualne kvalitete i intelektualne neovisnosti. (Na isti način političari izbjegavaju govoriti o radničkoj klasi neprestano govoreći o važnosti srednje klase; prekomjerni intelektualni značaj pridaje se važnosti srednjoklasnog “svijeta umjetnosti” kako bi se umaklo realnosti opsega u kojem kapitalistička industrija dominira suvremenom kreativnošću.)

6.8 Vizualne se umjetnosti stoga, u odnosu na vizualnu kulturu ili kulturu općenito, bolje snalaze na nekoliko utabanih puteva. One se mogu pokušati spojiti s tim drugim, u potpunosti kapitalističkim kreativnim sferama, ali samo kao *junior partner* – one to mogu samo po cijenu odricanja od svoje biti kao odijeljene, privilegirane sfere uopće, autonomne kreativnosti kojom ne upravlja čisto profitni motiv.

6.9 S druge strane, suvremena će se vizualna umjetnost suočiti s dilemom ako ne stupi u ring s drugim, dominantnijim kreativnim industrijama; u tom slučaju, njezina će se publika svesti tek na jako bogate i one koji su imali privilegiju da se obrazuju u njezinoj tradiciji, a što objašnjava uzak horizont i posljedični nedostatak slobode u kojoj ta navodno slobodna forma izražaja manevrira.

7.0 **Da bi bila relevantna, umjetnička se kritika treba temeljiti na analizi aktualnog stanja umjetnosti i različitih vrijednosti koje su u igri i koje su povezane s različitim klasnim snagama [ova točka se za kritiku jednostavno izvodi iz teze 1.9].**

7.1 Umjetnička je kritika sama po sebi srednjoklasna disciplina, temeljena na normama individualnog intelektualnog izraza. Budući da relevantna umjetnička kritika uključuje analizu aktualne klasne situacije umjetnosti, ona uključuje i nadižanje čisto subjektivnog, individualnog, profesionalnog mišljenja.

7.2 Međutim, nadižanje čisto “subjektivne” kritike ne implicira lažnu “objektivnost” umjetničke kritike, koja umjetnosti nameće filozofski ili politički program. Ta vrsta skolastičke

umjetničke kritike jednako tako implicira srednjoklasnu perspektivu (često utemeljenu u akademiji), utoliko što promiče posve apstraktni, intelektualni program te se ne uspijeva uhvatiti u koštac s aktualnom materijalnom situacijom vizualnih umjetnosti (primjerice, jednostavno inzistiranje na tomu da umjetnost “bude politična” bez konkretne analize toga kome je usmjerena ta “politična umjetnost”, ili s kojim ciljem, zapravo učvršćuje okvir individualističkog, profesionalnog izraza).

- 7.3** Priznati da suvremena umjetnost ima srednjoklasni karakter nije isto kao i optužiti sferu vizualnih umjetnosti za “malograđansku dekadenciju”; ustvari, umjetnost moramo prosuđivati uzimajući u obzir proturječne vrijednosti koje joj pripisuju konkurentski klasni interesi, što dijelom znači prepoznati sferu vizualnih umjetnosti kao značajan repozitorij legitimnih nadanja u samoizražavanje. S obzirom na to da suvremeno društvo priječi ili izobličuje samoizražavanje, i sâm nagon da se slijedi svoj vlastiti kreativni put može biti politički impuls.
- 7.4** Međutim, srednjoklasni karakter vizualnih umjetnosti ne znači da se ta sfera ne suočava sa stanovitim dilemama [vidi, na primjer, 3.8, 3.9, 6.8, 6.9] koje se ne mogu razriješiti unutar te sfere kako je ona trenutno ustrojena [4.5, 4.6]; realistična i djelatna umjetnička kritika kreće od tog stajališta.
- 7.5** Umjetnička kvaliteta nije nešto o čemu se može suditi neovisno o klasnim pitanjima i aktualnom odnosu klasnih snaga, jer različite klase različito vrednuju umjetnost, što implicira i različite kriterije uspjeha [vidi teze 2, 3, 4].
- 7.6** Budući da su u vizualnim umjetnostima u igri različiti klasni utjecaji, umjetničko djelo nikad nije svodivo na jedno značenje; najčešće se radi o kompromisu, u nastojanju da se čitav niz različitih pitanja razluči u jednoj umjetničkoj formuli (na primjer, djelo može biti izvedeno u stilu koji je privlačan kolekcionarima umjetnina, a istodobno može pokušati nositi originalan profesionalni potpis i u isto vrijeme izražavati neki tip nepatvorene političke solidarnosti).
- 7.7** Ustvrditi kako će svako suvremeno umjetničko djelo po definiciji biti proizvod suvremenog društva, i utoliko nositi

obilježja proturječnosti svoje aktualne materijalne situacije, ne implicira da se sva umjetnost može reducirati na isti problem. Djelatna umjetnička kritika implicira dinamičnu analizu toga kako su specifične estetske vrijednosti povezane s aktualnim odnosom klasnih snaga i prosuđivanje o tomu koji su faktori od presudne važnosti za određeno umjetničko djelo u datom trenutku.

7.8 Postoji aspekt ukusa koji ne implicira ništa političko i koji je naprosto proizvod osobnog iskustva i osobne povijesti (tj., nema ništa proturječno u tome da dvoje ljudi ima iste političke analize a različite estetske preferencije). No, takve su prosudbe ovdje od sekundarnog značaja. “Sviđa mi se ovo” nije ozbiljna, interesantna ili korisna kritika.

7.9 Umjetnička kritika nije politička jer suvremenoj umjetnosti nameće politički okvir, već stoga što precizno predstavlja realnu situaciju umjetnosti implicira razumijevanje dilema srednjoklasnog kreativnog rada u kapitalističkom svijetu [vidi 3.8, 3.9], te stoga implicira političku kritiku te strukture.

8.0 **Relativna snaga različitih vrijednosti umjetnosti unutar sfere vizualnih umjetnosti proizvod je specifičnog odnosa klasnih snaga; suvremena umjetnost može biti u više ili manje progresivnoj situaciji, čak i u kapitalističkom svijetu, ovisno o snagama tih različitih klasa i o tomu koje zahtjeve oni mogu iznijeti.**

8.1 Da bi bili djelatni, ti zahtjevi moraju biti organski povezani s trenutnom borbom. Ne može nekolicina načiniti i nametnuti apstraktni program kao program za umjetnost bez ikakve veze s postojećim pokretima unutar te sfere. Međutim, mogu se iznijeti neke privremene sugestije, koje proistječu iz analize iznesene u prethodnim tezama. Svaka od sljedećih ideja imat će određenu podršku i svoj izraz. U ovom trenutku radi se o tomu da se takve inicijative prošire do točke gdje mogu postati više od pukih simboličkih gesti [tako udovoljavaju kriteriju iz teze 2.8] i dovoljno jake da zaista pomaknu dominantne vrijednosti umjetnosti.

8.2 Prije svega, privatni kapital ima nesrazmjern utjecaj na vizualne umjetnosti, stoga povećano državno financiranje

umjetničkih institucija može imati učinak smanjenja intenziteta proturječja s kojim se vizualna umjetnost suočava.

- 8.3** Te bi institucije trebale biti demokratski odgovorne zajednicama kojima služe, tako da na umjetnost ne reproduciraju učinak utjecaja odozgo, kroz birokratske direktive; postojeće institucije trebalo bi još više demokratizirati; institucije bi trebale plaćati umjetnike čije radove izlažu, a ne eksploatirati njihove profesionalne aspiracije izvlačeći iz njih neplaćeni rad.
- 8.4** Trenutna definicija umjetnosti kao luksuzne robe, ili kao stvari koja se primarno tiče specifične profesionalne sfere, problematična je. Treba pokrenuti i podržavati programe koji nude prostor za umjetničku aktivnost koja nije nužno usmjerena na bogate ili na već postojeće dionike svijeta umjetnosti.
- 8.5** Treba financirati istraživačke i kritički usmjerene projekte koji proučavaju, istražuju i podržavaju, na širokoj skali, alternativne definicije i mjesta kreativnosti; “umjetnost” ne proizvodi uvijek tržište niti se ona proizvodi uvijek za tržište, to je činjenica koja bi trebala biti fundamentalno polazište (što uključuje nadilaženje paradigme “kritike umjetničkoga tržišta”, koja pretpostavlja kako je rješenje jednostavno u tome da se tržište u većoj mjeri demokratizira).
- 8.6** Suvremena umjetnost pati od uske publike, a pristup umjetničkom obrazovanju u velikoj je mjeri (i sve više) određen razinom prihoda i privilegija; umjetničko obrazovanje treba sačuvati i učiniti svima dostupnim (ova točka automatski uključuje kritiku ideje kako je umjetnosti luksuz).
- 8.7** Nema razloga zašto se silna kvantiteta umjetničkoga talenta koja trenutno postoji, a koja se ne može prodati u stisnutim okvirima profesionalnog “svijeta umjetnosti”, ne bi mogla upogoniti šireći umjetničko obrazovanje, osiguravajući tako buduću publiku.
- 8.8** Ta vrsta zajedničkog identiteta mogla bi stvoriti bazu za organiziranje umjetnika kao nečeg višeg od individualnih igrača u polju od kojih svaki radi na zasebnom projektu; ona bi stoga mogla udariti temelje za organskiji politički karakter suvremene umjetnosti.
- 8.9** Treba iznova definirati kreativno izražavanje. Njega ne

treba poimati kao privilegiju, već kao temeljnu ljudsku potrebu. Budući da je kreativno izražavanje temeljna ljudska potreba, treba ga tretirati kao pravo koje pripada svima.

- 9.0 Sfera vizualnih umjetnosti važan je simbolički prostor borbe; međutim, zbog svog srednjoklasnog karaktera, ona ima relativno malo stvarno djelatne društvene moći [4.5].**
- 9.1** Postizanje reformskih ciljeva iz teze 8 stoga za sobom povlači to da sfera vizualnih umjetnosti nadilazi samu sebe i preokupacije koje se tiču samo “svijeta umjetnosti”; takve će se reforme najbolje postići povezivanjem s borbama izvan sfere vizualnih umjetnosti (na primjer, povezujući borbu za umjetnost s borbom za obrazovanje [8.6]).
- 9.2** Štogaod bile te specifične borbe, upravo je organizirana radnička klasa najbolje pozicionirana da ospori dominantne odnose vladajuće klase [4.6], što je preduvjet da se ospore dominantne vrijednosti umjetnosti koje zastupa vladajuća klasa te tako poboljša situacija umjetnosti.
- 9.3** Dvostruke vrijednosti koje “umjetnosti” pripisuje radnička klasa [4.8, 4.9] – kao predmetu normalnoga rada i kao onome što se suprotstavlja zahtjevima rada iz dana u dan – čini se, impliciraju kontradikciju; ta se kontradikcija, međutim, temelji na trenutnoj ekonomskoj organizaciji, u kojoj manjina vladajuće klase diktira uvjete rada.
- 9.4** Ta se kontradikcija dokida u situaciji u kojoj radnici demokratski kontroliraju narav svoga vlastitoga rada i, posljedično, uvjete svoje vlastite dokolice; samo takva situacija nudi potencijal za maksimalan procvat ljudskih umjetničkih potencijala.
- 9.5** Svatko kome je stalo do umjetnosti trebao bi se okrenuti upravo takvoj perspektivi, koja podrazumijeva promjenu materijalne baze društva. U odsutnosti takve perspektive u sferi vizualnih umjetnosti njezini će se predstavnici vrtjeti ukруг, reagirajući na iste probleme a da nikad ne dođu do rješenja. Situacija umjetnosti ostat će bremenita i kontradiktorna, a njezin puni potencijal nerealiziran.

s engleskog prevela Vesna Vuković



Uvodno izlaganje intervenira u dominantne narative “prešućivanja” postojanja veza između angažiranih umjetnika i borbe za socijalizam. Nekoliko primjera iz prve, a zatim i druge polovice XX. stoljeća, ukazuje da je umjetnički angažman tek naličje djelovanja u progresivnim političkim organizacijama po jasno zadanim programima koji su neposredno određivali karakter i liniju angažmana. Ta se tema unutar povijesti umjetnosti uglavnom zaobilazi, jer ta je disciplina ostala jedna od najkonzervativnijih unutar povijesnih znanosti, te i dalje reproducira iluziju o politički neutralnoj i estetski slobodnoj umjetnosti. Diskurs depolitizacije jednako tako pratimo i u muzejsko-galerijskim institucijama kroz izložbene programe koji ili preispituju djelovanja velikih umjetnika koji su ušli u kanon, bili “tek otkrivaju” djelovanja onih koji su iz kanona ispali. Primjerice, vrlo se malo govori i piše o Pablu Picassu kao komunistu. Povijest umjetnosti pamti formalne aspekte njegova rada i “inovacije”: Picassa kao nositelja avangardnih strujanja, oca tehnike kolaža i poliperspektive, a nimalo po propagiranju komunizma. Još u vrijeme Španjolskog građanskog rata, on jasno zauzima stranu, radi za republikansku vladu kao “direktor Muzeja Prado u egzilu” te

kao suradnik Španjolskog paviljona na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937., za koji po jasno definiranoj narudžbi republikanaca nastaje čuvena *Guernica*. U Komunističku partiju Francuske učlanjuje se u pred kraj rata, 1944., te su tvrdnje niza enciklopedijskih natuknica i pregleda likovnih umjetnosti kako “za vrijeme II. svjetskog rata, a i ranije nije pokazivano nikakvo zanimanje za politiku” plod revizionističkih nastojanja struke. Isto vrijedi i za primjere iz lokalnog konteksta, poput Udruženja likovnih umjetnika Zemlja, programatski deklariranih nosioca angažirane umjetničke prakse koji su manifestno djelovali u Kraljevini Jugoslaviji (od 1929. do policijske zabrane 1935.). Polazeći iz socijalističkih pozicija i u direktnoj vezi s Komunističkom partijom Jugoslavije (u ilegali) pa onda i Kominternom, zemljaši su kritizirali diktaturu Karadorđevića i radili na rušenju državnog kapitalizma. Prema riječima povjesničara umjetnosti Josipa Depola, “ideološki profil Zemlje kroz decenije ostao je tabu u koji nitko nije smio dirati”, što pak valja čitati u ključu složenih društveno-političkih odnosa poslijeratne Jugoslavije, pa tako i kulturne politike koja je levitirala “između istoka i zapada” i priječila kritička sagledavanja uloge (pojedinih) zemljaša u sukobu na književnoj ljevici. Treći primjer, vezan je uz umjetnika Emoryja Douglasa, ministra kulture u marksističko-lenjinističkoj partiji Crne pantere (Black Panther Party), koja je intenzivno djelovala kroz šezdesete i sedamdesete godine po getoiziranim kvartovima Kalifornije u kojima je živjelo višestruko ugnjetavano i eksploatirano stanovništvo. Douglas je u sklopu programa razvijao revolucionarnu umjetnost, umjetnost za čitavu zajednicu, koja je progovarala o svim problemima geta, te njegov *art* nije moguće odvojiti od revolucionarnog političkog rada. Nije iznenađujuće da je povijest suvremene umjetnosti generalno nesklona crnim umjetnostima, a lišena mogućnosti da revizionistički intervenira u ovaj slučaj, Douglasa naprosto isključuje iz kanona.

Ovi primjeri jasno ukazuju da su angažirani umjetnici bili direktno vezani uz socijalistički pokret, pri čemu

se umjetnost koristila kao jedan od alata u klasnoj borbi. Također, primjeri su i dobra podloga za kritičko promišljanje aktualnog stanja i angažiranih umjetničkih praksi koje cvjetaju od 1990-ih, u vrijeme demontaže socijalne države, urušavanje javnih institucija (uključujući i kulturne), u vrijeme nepostojanja progresivnih pokreta socijalističkog usmjerenja i širokog internacionalnog pokreta solidarnosti. Što nam danas znači angažman umjetnika individualca koji operira elitnim svijetom umjetnosti usmjerenim na privilegirane, visokoobrazovane članove društva – ključno je pitanje ovog izlaganja.

Za daljnje čitanje:

- "Umjetnost i društveni pokreti", *Život umjetnosti*, br. 97, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2015.
- Wilson, Sara (2014) *Picasso / Marx: and Socialist Realism in France*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Bloom, Joshua; Martin, Waldo E., *Black Against Empire: The History and Politics of the Black Panther Party*, University of California Press.



Države su nastale kao rezultat potrebe dominantnog načina proizvodnje da se reproducira i razvija. Stoga modernu državu treba razumjeti kao cjelinu podređenu potrebama reprodukcije kapitala i kapitalističkih društvenih odnosa. No kako su građanski, radnički pokreti i pobune kroz cijeli razvoj kapitalizma postavljali zahtjeve i predstavljali problem, kapitalističke države smirivale su ih raznim metodama, smanjujući tako političku/izbornu privlačnost radikalnijih lijevih političkih pokreta koji su zagovarali drastičnija rješenja s ciljem nadilaženja kapitalističkog društvenog uređenja. Ponekad su, kao u slučaju zahtjeva za općim pravom glasa, nakon dugih borbi države popuštale. No češće se radilo o kompromisima kojima se paralelno uz dominantnu kapitalističku proizvodnju zasnovanu na natjecanju i tržištima uvodila državna proizvodnja, zasnovana na planiranju, kooperaciji, te alokaciji dobara i sredstava po politički dogovorenim kriterijima. Tako su nastale mirovine i socijalne naknade, te veliki dijelovi javnog sektora.

Podređena međunarodnim uvjetima trgovanja proizvodima i novcem, o kojima pak značajno ovise i uspjesi (prihodi i razvoj) kapitalističke proizvodnje unutar njenih granica, državna proizvodnja ipak je u mnogim

aspektima zadržala kapitalistički karakter, kojim se na specifične načine potiče i ograničava razvoj proizvodnje, društva i ljudi. Razlikovanje načina proizvodnje i alokacije, te posebno društvenih formi novca i rada, nužno je za razumijevanje potencijala i limita neprofitnih i javno financiranih aktivnosti.

Dijelovi javnog sektora u kojima se značajan udio proizvoda alokira po propisanim kriterijima najvažniji su i po obujmu najveći segment ne-kapitalističke proizvodnje. U slučaju zdravstva, školstva, skrbi, stanovanja, planiranja gradova, javnih prostora i transporta, biblioteka, sportsko-rekreacijskih i kulturnih objekata, te infrastrukture, možemo reći da se radi o direktnije društvenoj i egalitarnijoj formi proizvodnje koja se bazira na društvenoj solidarnosti. Kod primjera institucija čiji su proizvodi stanovništvu dostupni bez naknade, ili daleko ispod cijene troškova proizvodnje, što se odnosi na velik dio kulturne, sportske i umjetničke produkcije, također možemo govoriti o egalitarnosti i solidarnosti.

No važan aspekt, u kojem gotovo sva trenutno postojeća egalitarna proizvodnja zadržava karakter kapitalističke proizvodnje, jest pojava ljudskog rada u formi najamne robe. To rezultira time da su radnici u ne-kapitalističkoj proizvodnji prisiljeni da svoje potrebe namire nadnicom, kupujući kapitalističku robu na tržištu i povećavajući tako potražnju za njom. Potrebe tada nisu zadovoljene po kriterijima koje društvo odredi, već ovise o visini nadnice i ukupnom individualnom bogatstvu kupca. Osim rada za nadnicu i zadovoljenja potreba putem nadnice – jednog od najvažnijih problema javnog i nevladinog sektora kao nositelja egalitarne proizvodnje i emancipacijskih potencijala onkraj onoga što nam pružaju kapitalističke države – postoje još tri složena problema koja je potrebno istaknuti.

Prvo, država institucijama i zakonima uspostavlja i održava uvjete pogodne za razvoj dominacije kapitalističke proizvodnje. Drugo, imperativ hvatanja koraka s najrazvijenijim zemljama diktira natjecanje na međunarodnim tržištima proizvoda i novca, što limitira mogućnost razvoja egalitarne i generalno ne-kapitalističke

proizvodnje. I treće, geografski i nacionalno lokalni karakter javnog i nevladinog sektora prepreka je internacionalizaciji ne-kapitalističke proizvodnje i njenom promišljanju kao zamašnjaka nadilaženja dominacije kapitalističke proizvodnje.

Za daljnje čitanje:

- Kržan, Marko (2012) "Socijalna država – jedini realno postojeći sustav općeg blagostanja", *Slobodni Filozofski*. 9.3.2012. Dostupno na: slobodnifilozofski.com/2012/03/marko-krzan-socijalna-drzava-jedini.html
- Temat "Teorija države", u: *3k: kapital, klasa, kritika*, br. 2, Zagreb: Centar za radničke studije, 2015., str. 7–123. Dostupno na: www.rosalux.rs/all/3k-kapital-klasa-kritika_2
- Vukša, Tanja i Simović, Vladimir (2015) "Umesto uvoda – fragmenti za rekonstrukciju prošlosti i sadašnjost", *Bilans stanja – doprinos analizi restauracije kapitalizma u Srbiji*, Beograd: Centar za politike emancipacije. Dostupno na: cpe.org.rs/wp-content/uploads/2015/11/Bilans-stanja-CPE-2015.pdf



Svaki prikaz marksističke teorijske tradicije identificirat će klasu kao jedan od njenih centralnih pojmova. Marksizam društvene odnose čita kao dominantno klasne. Tako barem glasi uobičajena formula. Dio kritika marksizma, tj. njegove eksplanatorne relevantnosti za suvremena društva, svodi se na kritiku relevantnosti klase za njihovo razumijevanje. Danas, tvrde kritičari, živimo u bitno individualiziranim društvima, u kojima orijentaciju pojedinaca više nije moguće izvoditi iz njihova klasnog podrijetla. Druga varijanta kritike glasi: klasna polarizacija koju je marksizam propagirao nije se dogodila. Nasuprot polarizaciji društvenog svijeta na sve veću masu osiromašenih proletera s jedne, i malobrojne kapitaliste s druge strane, svjedočimo razvoju bitno kompleksnijih odnosa: od ekspanzije srednjih klasa do nepreglednog niza kolektivnih i individualnih identiteta, koje rigidni binarni raster marksističke klasne teorije ne može ni zahvatiti, kamoli objasniti.

Dobar dio kritika marksističke klasne teorije kao klasnog redukcionizma stiže s ljevice: rodni, rasni, seksualni identiteti i odnosi dominacije kojima su ti identiteti prožeti u redukciji društvenih antagonizama na klasne postaju nevidljivi ili se eksplicitno niječu kao relevantni,

čime se doprinosi samo njihovoj daljnjoj perpetuaciji i prešutnoj legitimaciji. Kritike tu ne staju. Marksizam, tvrdi se, klasama nije namijenio samo teorijski centralno mjesto u objašnjenju društvenih odnosa, nego je u njima vidio i ključ njihove političke transformacije. Radnička klasa, ekspropirana i eksploatirana, na koncu će se politički organizirati protiv društveno-ekonomskog sustava koji ju je stvorio i u njegovom nadilaženju promijeniti povijest. Kapitalizam, tako glasi slavna formula, uzgaja vlastite pogrebne i stvara uvjete za vlastitu povijesnu sahranu... No pogled na društvenu stvarnost proturječi tim prognozama: ono što je povijesno sahranjeno nije kapitalizam nego realsocijalizam, koji se vidio kao njegova alternativa. No nije opstao samo kapitalizam, nego i nacionalne države i nacionalizam kao politička ideologija. Nacionalizam se, nasuprot svim marksističkom prognozama, pokazao kao dugotrajniji i tvrdokorniji izvor političke identifikacije od klase i njenog internacionalizma.

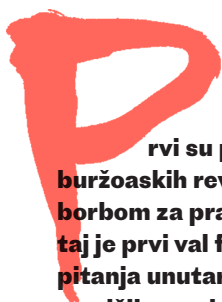
Ovaj nepotpun popis argumenata protiv relevantnosti klasne teorije danas predstavlja svojevrsni *common sense*. Svaki pokušaj zagovora njene relevantnosti mora ih uzeti u obzir. U ovom predavanju pokušat ćemo pokazati koji su teorijski temelji tih kritika. Odnosno, na kakvom shvaćanju klasne teorije počivaju. Pritom je važno razlikovati "marksizam" kao – protivno tezama o monolitnosti i homogenosti – izrazito heterogenu tradiciju od samoga Marxa. A kao drugo, identificirati i razlikovati različite tipove "klasne teorije" kod samoga Marxa: strukturnu klasnu teoriju i historijsko-sociološku, kao i specifične razlike u teorijskom objektu koji svaka od njih konstruira. Na temelju tog razlikovanja bit će moguće odgovoriti i na pitanje o relevantnosti klasne teorije za razumijevanje suvremenih društava, značenju i eksplanatornom dometu teze o fundamentalnim klasama (rad i kapital), pitanje klasnog redukcionizma i njegovu teorijsku i političku (i) legitimnost, kao i cijeli niz izvedenih pitanja.

Cilj pritom nije ponuditi klasnu teoriju kao univerzalni ključ za odgonetanje svih društvenih odnosa i sukoba, nego što jasnije definirati opseg i granice onoga što može

i treba objasniti. To podrazumijeva i kritiku “marksističkih” pokušaja klasne teorije koji su, u pravilu na temelju neadekvatnih čitanja Marxa, klasnu teoriju pokušali promovirati u automatski odgovor na svako društveno i političko pitanje. Osloboditi klasnu teoriju tog nemogućeg tereta preduvjet je reafirmacije njene relevantnosti. Ili, drugačije rečeno: klasna teorija ne objašnjava sve (o društvima u kojima živimo), ali bez nje nećemo razumjeti gotovo ništa.

Za daljnje čitanje:

- Heinrich, Michael (2015) *Uvod u Marxovu kritiku političke ekonomije*, Zagreb: Centar za radničke studije. Dostupno na: www.rosalux.rs/sites/default/files/publications/Heinrich_WEB.pdf
- Temat “Klasna teorija”, u: *3k: kapital, klasa, kritika*, br. 3, 2016., str. 7–156. Dostupno na: www.rosalux.rs/bhs/3k_kapital_klasa_kritika_treci_broj
- “Klase i klasna borba u Marxovoj kritici političke ekonomije: Polemika Karl Reitter vs. Michael Heinrich”, u: *3k: kapital, klasa, kritika*, br. 2, 2015., str. 125–143. Dostupno na: www.rosalux.rs/bhs/3k-kapital-klasa-kritika_2



Prvi su pokreti za oslobođenje žena stasali u okviru buržoaskih revolucija koncem 18. stoljeća i obilježeni su borbom za pravo glasa i za privatno vlasništvo. Međutim, taj je prvi val feminizma povukao i postavljanje ženskog pitanja unutar radničkog pokreta, a odgovor na nj nije se zamišljao u okvirima postojećeg kapitalističkog sistema, već je tražio potpunu transformaciju društvenih odnosa. Napetost između reformističkog liberalnog i socijalističkog revolucionarnog feminizma obilježava tako povijest feminizma od samih početaka.

Veliki uspon feminizma nastupa 1960-ih, u prvom redu u Americi i Zapadnoj Europi. Takav se razvoj događa na valu društvenih pokreta kao što su antiratni pokret ili pokret za prava crnaca, ali – i to valja posebno istaknuti – u kontekstu krupnih promjena u političkom polju. Naime, ovo razdoblje obilježava i odsutnost jedinstvenog međunarodnog radničkog pokreta, kakav je obilježio revolucionarnu struju tzv. prvog vala feminizma. Društveni pokreti inzistiraju na neparlamentarnim metodama političke borbe, uglavnom kampanjama i javnim intervencijama. U takvim se okolnostima i feministički pokret grana u čitav niz struja i rukavaca.

U desetljećima koja su uslijedila feminizam drugog vala, sve do suvremenog feminizma trećega vala, obilježen

je sve većim udaljavanjem od kritike kapitalizma. Stoga ćemo pregled razvoja pokreta i razvoja feminističke epistemologije i kritike promatrati na pozadini napetog odnosa liberalnog i socijalističkog feminizma, uvijek iznova postavljajući pitanje o položaju žena u kapitalizmu, kako u kapitalističkim proizvodnim odnosima, tako i u njihovoj reprodukciji. Upravo će nam teorija društvene reprodukcije, koju marksističke feministkinje razvijaju od 1970-ih, biti od presudne važnosti. Pitanje proizvodnje “posebne robe”, kako Marx u *Kapitalu* naziva radnu snagu, ali i njezine reprodukcije, a onda i reprodukcije ne-radnika (djece, staraca, osoba nesposobnih za rad, nezaposlenih), otvara neka važna pitanja. Ona su u okvirima marksizma nerazrađena, a u kontekstu suvremenih rastakanja servisa socijalne države, kao i napada na reproduktivna prava, postaju ključna za političku mobilizaciju.

Paralelno s pregledom razvoja pokreta i feminističke teorije promotrit ćemo i poziciju žene u umjetnosti. Ona se do sredine 20. stoljeća uglavnom svodi na reprezentaciju određene slike femininosti koja se do danas reproducira u akademskoj umjetnosti (te posljedično u umjetničkom obrazovanju), odakle svoj život nastavlja i u pop-kulturi. Promotrit ćemo, na izabranim primjerima, s jedne strane ulogu takve slike u pripremi terena za opresivnu socijalnu politiku i u odnosu na realni položaj žena u društvu te, s druge strane, (ekonomsku) participaciju žena umjetnica u podjeli rada u umjetničkom polju. Posebnu pažnju posvetit ćemo feminističkim umjetničkim praksama od 1970-ih i njihovom proboju u svijet umjetnosti, te specifičnije, njihovim vezama sa socijalističkim feministicama i njihovim političkim radom. Na pozadini tih primjera pokušat ćemo skicirati suvremeno stanje: depolitizaciju feminističke umjetnosti (*mainstreamizacijom* i inzistiranjem na identitetskim politikama) te feminizaciju rada u umjetničkom i širem kulturnom polju. Uvidi socijalističkih feministica o reproduktivnom radu, neplaćenom radu i “radu iz ljubavi”, te promatranje učinaka kapitalizma na opresiju žena bit će polazna točka i instrumenti te analize.

Za daljnja čitanja:

- Berger, John (1972) *Ways of Seeing*, BBC, 2. epizoda.
Dostupno na: www.youtube.com/watch?v=m1Cl8mNU5Sg
- Federici, Silvia (2013) *Kaliban i veštica: Žene, telo i prvobitna akumulacija*, Zrenjanin: Burevesnik. Dostupno na: anarhisticka-biblioteka.net/library/silvia-federici-kaliban-i-vestica
- Levačić, Dora (2013) "Nepodnošljiva lakoća društvene reprodukcije", u: *Zarez*, br. 361. Dostupno na: www.zarez.hr/clanci/nepodnosljiva-lakoca-drustvene-reprodukcije



Američki konzervativni sociolog Daniel Bell 1960. objavljuje svoje djelo *Kraj ideologije* u kojem izlaže tezu kako je vrijeme velikih ideologija prošlo i kako će se budućnost odvijati samo u daljnjem birokratskom usavršavanju razvijenih kapitalističkih društava. Iako žestoko osporavana, njegova se teza čvrsto udomaćila u *mainstream* diskursu i u današnje vrijeme funkcionira kao izraz zdravorazumskog shvaćanja strukture društvene stvarnosti: s jedne strane imamo realnost, tj. ekonomiju kao glavnu domenu društvene (re)produkcije, a s druge imamo razne ideologije koje, tako tvrdi argument, uglavnom ometaju besprijeckorno i savršeno funkcioniranje kapitalizma kao najboljeg društvenog uređenja. Marksistička je tradicija, s druge strane, značajnim dijelom također snažila ovu opoziciju, suprotstavljajući pravu i lažnu svijest, ali u inverznom odnosu. Kapitalistički je sustav baziran na stanovitoj opsjeni koja generira lažnu svijest, a cilj je marksističke kritike razotkriti mehanizme tog zavaravanja i pružiti istinitu političku interpretaciju kapitalizma. Međutim, i jedna i druga perspektiva previdjele su u svom redukcionizmu izrazitu kompleksnost modernih društava, koja onemogućuje ovako jednostavne interpretacije.

Drugim riječima, govoriti danas o ideologiji nužno podrazumijeva uračunati političko iskustvo 19. i 20. stoljeća, tijekom kojih su i danas aktualni ideološki koncepti nastali, razvili se te doživjeli bitne strukturne transformacije. Tek u takvoj, historijskoj i teorijskoj, perspektivi moguće je zahvatiti ogromno polje kontradikcija koje obilježava svaku od velikih “stožernih” ideologija: konzervativizam, liberalizam, socijalizam.

U predavanju će se predstaviti kratak povijesni pregled proučavanja ideologija, aktualne pristupe studijâ ideologije i na temelju preporučene literature u raspravi s polaznicima locirati glavne ideološke mehanizme koji su inherentni svakom kapitalističkom sustavu, pa su zato i danas na snazi. Poseban naglasak stavit će se na glavne ideologeme povezane s umjetnošću: talent, genij, autonomija umjetničkog polja.

Za daljnja čitanja:

- Althusser, Louis (1986) “Ideologija i ideološki aparati države”, *Proturječja suvremenog obrazovanja*, ur. Sergej Flere, Zagreb: Radna zajednica republičke konferencije Saveza socijalističke omladine.
- van Dijk, Teun A. (2006) *Ideologija: multidisciplinarn pristup*, Zagreb: Golden Marketing.
- Eagleton, Terry (1991) *Ideology: An Introduction*, London: Verso.
- Eagleton, Terry (ur.) (1994) *Ideology*, London i New York: Longman.
- Kalanj, Rade (2000) *Ideje i djelovanje*, Zagreb: Razvoj i okoliš.
- Temat “Marksizam, estetika, umetnost”, u: *Marksizam u svetu*. br. 3 i 4, 1982.
- Woodmansee, Martha (1994) *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York: Columbia University Press.

A large, stylized red letter 'N' graphic that serves as a decorative element for the start of the main text paragraph.

Na naučna i ideološki tendenciozna tumačenja prošlosti Jugoslavije odigrala su važnu ulogu u delegitimizaciji vladavine levice u SFRJ i inauguraciji vladavine desničarskih, nacionalističkih i antikomunističkih političkih struktura. Proces delegitimizacije socijalističkog društveno-političkog uređenja i ideologije socijalne jednakosti i bratstva među jugoslovenskim narodima i danas su vrlo aktuelne, budući da vladajuće političke i ekonomske elite, čiji kontinuitet pratimo od 1990., imaju potrebu da normalizuju restauraciju kapitalizma i opravdaju navodnu nužnost međuetničkih ratova 1990-ih, odnosno da normalizuju katastrofalne posledice njihove dugotrajne vladavine, pogotovo usled činjenice da sve manji deo populacije gaji iluzije da je kontinuiranu trodecenijsku krizu (najdužu krizu u modernoj istoriji jugoslovenskih prostora) moguće sanirati u okviru aktuelnog društvenog i ekonomskog poretka. Sve izraženija socijalna nejednakost i egzistencijalna ugroženost znatnog dela stanovništva doprinosi sve češćim posezanjima ka komparacijama socijalnih prilika pre i nakon restauracije kapitalizma i dolaska građanskih političkih opcija na vlast.

Važnu ulogu u delegitimizaciji jugoslovenskog revolucionarnog radničkog pokreta predvođenog

Komunističkom partijom Jugoslavije, jugoslovenske socijalističke revolucije kao jednog od najznačajnijih istorijskih događaja u istoriji jugoslovenskih naroda i socijalističke države koja je nastala nakon dolaska komunista na vlast odigrale su revizionistička istoriografija i istorijska publicistika. Iako su uticaj i domet istorijske publicistike i desničarskih medija koji su tendenciozno i neistinito tumačili istoriju Jugoslavije bili štetniji i učinkovitiji u propagandi građanskih i antikomunističkih pretendencija na vlast u momentu uvođenja stranačkog pluralizma, od uticaja i dometa akademske revizionističke istoriografije, akademska istoriografija odigrala je važniju ulogu u legitimizaciji novog poretka, pružajući privid naučnosti u delegitimizaciji revolucije i socijalizma i rehabilitaciji i normalizaciji snaga kolaboracije – domaćih protivnika revolucije i socijalizma.

Drugi svetski rat predstavlja okosnicu istorije Jugoslavije zbog nezapamćenog terora nad stanovništvom, u čemu su snage kolaboracije odigrale jednako važnu ulogu kao i okupacione vojske, te zbog jedinstvenog istorijskog fenomena – radikalne društveno-političke promene koju su revolucionarnim putem izveli komunisti, paralelno sa borbom protiv okupatora. Kako bi se kolaboracionisti rasteretili negativnog istorijskog nasleđa saradnje sa fašističkim okupatorom u implementaciji fašističke kulture nasilja koja je podrazumevala bespoštedno uništavanje čitavih zajednica, bilo je nužno dekriminalizovati protagoniste kolaboracije, uporedo sa kriminalizovanjem partizana i komunista, čime su kolaboracionisti ujedno viktimizirani. Narodnooslobodilački rat interpretiran je kao građanski rat koji su započeli komunisti zarad preuzimanja vlasti, revolucija je tumačena kao neshvatljiv i neprihvatljiv istorijski eksces, a pobeda snaga revolucije kao istinska nacionalna tragedija koja je za posledicu imala navodnu ugroženost takozvanih nacionalnih interesa. Da bi se sve to postiglo bilo je nužno konstruisati čitav niz istorijskih stereotipa i revizionističkih mitova. Glavni akcenat izlaganja ticaće se nenaučne metodologije koju koriste protagonisti radikalne izmene slike istorijske realnosti – u cilju osporavanja nenaučnih teza i istorijskih stereotipa

akademskog istorijskog revizionizma na primerima savremene revizionističke historiografije Drugog svetskog rata i poraća u Srbiji i Hrvatskoj. Isto tako, važno je ukazati na mehanizme reprezentacije revizionističkih interpretativnih strategija u okviru državnih institucija (naučni instituti, državna izdavačka preduzeća), obrazovnog sistema (udžbenici istorije), režimskih medija i crkvene propagande.

Za daljnje čitanje:

- Goldstein, Ivo i Hutinec, Goran (2007) "Neki aspekti revizionizma u hrvatskoj historiografiji devedesetih godina XX stoljeća – motivi, metode i odjeci", *Revizija prošlosti na prostorima bivše Jugoslavije*, ur. Vera Katz, Sarajevo: Institut za istoriju, str. 187–211. Dostupno na: www.iis.unsa.ba/pdf/revizija_proslosti.pdf
- Jagić, Josip (2014) "Tko je ustao 27. jula 1941. i protiv koga?", *Bilten*, 25.7.2014. Dostupno na: www.bilten.org/?p=1863
- Montini, Federico Tenca (2016) "Politika sjećanja za postideološka vremena: slučaj Italije", *Politička misao*, god. 53, br. 3. Dostupno na: hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=259324
- Radanović, Milan (2013) "Oklevetani datum: Dan ustanka naroda Srbije. 7. Jul 1941: revizija istorijskog događaja u Beloj Crkvi u okviru zvanične politike sećanja u Srbiji nakon 2000. godine", *Elektro Beton*. 7.7.2013. Dostupno na: www.elektrobeton.net/mikser/oklevetani-datum-dan-ustanka-naroda-srbije/
- Radanović, Milan (2014) "Otkopavanje istine ili normalizovanje kolaboracionizma? O formiranju i delovanju dve revizionističke komisije pod okriljem Vlade Republike Srbije, 2009–2012", *Preispitivanje prošlosti i istorijski revizionizam*, pr. Milo Petrović, Beograd: Udruženje Španski borci 1936–1939, str. 143–174. Dostupno na: www.rosalux.rs/sites/default/files/publications/Preispitivanje_proslosti_i_istorijski_revizionizam.pdf

Moć i nemoć muzičkog sindikata u New Yorku: Sindikalizam nezavisnih muzičara i kolektivni ugovor na Winter Jazzfestu Ičo Vidmar

Kad razmišljamo o nezavisnim muzičarima, redovito ističemo njihov nezavisni status, modele samoorganizacije i naročito njihovu umjetničku slobodu. Ali što se događa ako o muzičarima razmišljamo kao o radnicima?

Rad nezavisnih muzičara u klupskoj ekonomiji New Yorka ima obilježja fleksibilnog, privremenog rada, nezaštićenog sindikalnim ugovorom u skladu s restriktivnim američkim zakonima o radu. Godine 2012. skupina nezavisnih muzičara "nove muzike" (novoga jazza i improvizirane muzike) udružena s podružnicom američkog muzičkog sindikata AFM (American Federation of Musicians) izvršila je pritisak na organizatore uglednog Winter Jazzfesta zahtijevajući bolje uvjete (nadnice) za sve muzičare koji nastupaju na festivalu.

Nakon pregovora sindikat AFM je u ime nezavisnih muzičara s organizatorima potpisao sporazum nazvan Winter Jazzfest, koji važi i danas. Sporazum je nagovijestio mogućnost udruženog sindikalnog djelovanja službenog muzičkog sindikata s vertikalnim sustavom i horizontalno povezanoga sindikalizma nezavisnih muzičara. Ipak, ubrzo se pokazalo da sindikat AFM nije imao volje za primjenu takvog kombiniranog modela sindikalnog organiziranja. Istovremeno su se pojavile unutarnje nesuglasice među

nezavisnim muzičarima, statusne i generacijske razlike koje su usporile i zaustavile procese sindikalne borbe za bolje uvjete na njihovim radnim mjestima – klubovima i festivalima.

Za daljnje čitanje:

- Cloonan, Martin (2014) "Musicians as Workers. Putting the UK Musicians' Union in Context", *MUSICultures*, god. 41, br. 1, str. 10–29.
- David-Guillou, Angèle (2009) "Early musicians' unions in Britain, France, and the United States: on the possibilities and impossibilities of transnational militant transfers in an international industry", *Labour History Review*, str. 74, br. 3, str. 288–304.
- Hesmondhalgh, David i Meier, Leslie M. (2015) "Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism", *Media Independence*, ur. James Bennett i Nikki Strange, Abingdon i New York: Routledge.
- Vidmar, Ičo (2016) *Nova muzika v New Yorku. Neodvisni glasbeniki in pravica do mesta*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Wallerstein, Immanuel (2012) "May Day: The Return of the Trade-Unions?" Dostupno na: <http://www.iwallerstein.com>



Dokumentarni film *Damnatio memoriae ili udar na sjećanje* redatelja i scenarista Bogdana Žižića snimljen je 2000. godine. Nastanak filma bio je motiviran činjenicom da je u Hrvatskoj tijekom devedesetih godina uništen velik dio spomeničkog fonda, tematski vezanog uz Narodnooslobodilačku borbu, socijalističku revoluciju i radnički pokret. Tumačenju ovog fenomena autor filma pristupa ukazivanjem na kontinuitet pojave uklanjanja ili rušenja spomenika u Hrvatskoj, koja je kroz povijest bila uvjetovana smjenama političke vlasti, praćenih provođenjem novih politika pamćenja i uspostavljanjem novih oblika kulturne hegemonije. Ukazivanjem na niz karakterističnih primjera rušenja i uklanjanja spomenika tijekom devedesetih godina, drugi dio filma nastoji rasvijetliti društveno-političke okolnosti koje su potaknule ili omogućile razračunavanje s ideološki nepodobnim simbolima u javnom prostoru.

Žižićev projekt predstavlja presedan u reprezentaciji ove teme u filmskom mediju, iznoseći u javnosti prešućivane činjenice vezane uz procedure kojima se normaliziralo i legitimiralo vandaliziranje materijalnog naslijeđa socijalizma, osobito onoga koje je svjedočilo o postojanju bogate tradicije lijevih društvenih i političkih

pokreta na ovim prostorima. Istovremeno, film ukazuje na određene metodološke propuste i kontradikcije koji se javljaju pri pokušaju zauzimanja objektivne ili neutralne pozicije u tumačenju manifestacija otvorenih ideoloških sukoba u javnom prostoru. Neka od pitanja koja film otvara i na koja ćemo kroz diskusiju pokušati naći odgovor su: koje su zamke dijakronijskog pogleda na fenomen rušenja spomenika, odnosno, koji se kriteriji selekcije primjenjuju u takvoj analizi kako bi poslužili konstrukciji željenog narativa? Koji je smisao terminološkog vezivanja fenomena rušenja spomenika devedesetih godina 20. stoljeća uz antičku tradiciju (*damnatio memoriae*)? Kakva je razlika u argumentima kojima narator osuđuje devastaciju spomenika visokomodernističkog formalno-stilskog oblikovanja (“lišenih bilo kakvih ideoloških obilježja”) i onih obilježenih “klišejima soc-realizma”? O čemu nam govori pozitivna percepcija budimpeštanskog Memento Parka te na koji tip “dobrih praksi” autor upućuje kada tvrdi da je “izlaganje dijela totalitarne ideologije moguće samo u zemlji demokracije”? Konačno, ključni se problem otvara usporedbom vandalizma (fizičkog uništenja) i “pristojnih” metoda ideoloških obračuna, poput administrativnih mjera u provođenju historijskog revizionizma, muzealizacije spomenika i uvođenja modela ekonomske eksploatacije poražene ideologije.

Za daljnja čitanja:

- Lešaja, Ante (2012) *Knjigocid. Uništavanje knjiga u Hrvatskoj 1990-ih*, Zagreb: Profil i Srpsko narodno vijeće. Dostupno na: snv.hr/file/attachment/file/knjigocid.pdf
- Mirčev, Andrej (2016) "Što s onim partizanom u dvorištu?", *Novosti*, 30.6.2016. Dostupno na: www.portalnovosti.com/sto-s-onim-partizanom-u-dvoristu
- Mirčev, Andrej (2016) "Prostorne prakse između arheologije, ideologije i arhiva (skica za kritičko-dijalektičku kartografiju)", *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*, ur. Valentina Gulin Zrnić, Nevena Škrbić Alempijević i Josip Zanki, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika i Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 49–63.
- Pletenac, Tomislav i Potkonjak, Sanja (2011) "Kada spomenici ožive – 'umjetnost sjećanja' u javnom prostoru", *Studia ethnologica Croatica*, god. 23, br. 1, str. 7–24. Dostupno na: hrcak.srce.hr/74739
- *Rušenje antifašističkih spomenika u Hrvatskoj 1990–2000* (2001), Zagreb: Savez antifašističkih boraca Hrvatske. Dostupno na: www.znaci.net/00003/736.php?broj=6



Postoje različiti načini da se ispiše istorija liberalizma - trasiranjem njegovih filozofskih osnova u francuskom i britanskom prosvetiteljstvu, društvenih uslova pada aristokratije i uspona francuske buržoazije te ekonomske tranzicije od feudalizma ka kapitalizmu osamnaestovekovne Evrope - no, ukoliko takve istorije pretenduju da budu kritičke, morale bi da pođu ne od samorazumevanja liberalizma, nego da to samorazumevanje dovedu u pitanje. Ukoliko definišemo liberalizam isključivo kroz njegove vlastite političke pojmove - govor o slobodi pojedinca, ograničavanje vlasti, građansko društvo itd. - onda istorija liberalizma prestaje biti razumljiva. Prema Domenicu Losurdu, tada se postavlja pitanje kako locirati same liberale, od kojih su neki otvoreno zagovarali ropstvo (Calhoun, Hutcheson), borili se protiv "demokratskog apsolutizma" (Calhoun, Hamilton), protiv uključivanje manjina odnosno bili zagovornici dečjeg rada (Hobbes, Locke), te bili, prema Ishayu Landi, apologeti fašizma (Mises), socijalne eugenike, rasizma itd. Međutim, za razliku od pukog komparativizma kojim se nedostaci ili regresivne manifestacije liberalizma delegitimišu putem sličnosti sa drugim sistemima (fašizam, autoritativni režimi itd.), razloge za istorijski polimorfan

razvoj liberalizma treba tražiti u njegovim vlastitim protivrečnostima.

Noseći pojmovi liberalizma, poput demokratije, egalitarnosti i ekonomskog progresa, ne smeju se stoga predstaviti kao koherentni delovi jedne harmonične celine ili puke ideološke floskule, već takođe kao međusobno protivrečne pojave. Koren tih protivrečnosti može se naći u činjenici da liberalizam, shvaćen kao specifična političko-ekonomska konfiguracija, počiva upravo na konstantnom razdvajanju sfere političkog od sfere ekonomije. Istorije pomenutih pojmova – reprezentativne demokratije, pravne egalitarnosti i zasebnosti progresa u ekonomskoj sferi – ne mogu se razumeti bez konstantne institucionalizacije ekonomske sfere u kojoj tržišna dinamika određuje sve ostale društvene veze. Tako je, prema E. M. Wood, univerzalizacija liberalne demokratije počivala na isključivanju socijalne i ekonomske zaštite samog građanstva; T. H. Marshall će naglašavati kompatibilnost ideje da je individua nosilac građanstva sa tržišnom ekonomijom koja podrazumeva konkurenciju navodno samostalnih individua (bile one pravne individue-firme ili osobe) te darivanje pravnog statusa građanstva radništvu ne kao klasi nego kao skupu individua. U pitanju je konstitutivna slepoća na klase: u smislu formalno-pravne egalitarnosti, sa liberalizmom po prvi put u istoriji nastaje ideja da se mogu izjednačiti eksploatatori sa eksploatisanima, odnosno da je onaj koji eksploatiše pravno jednak eksploatisanom.

Nadalje, početak svakog ekonomskog udžbenika, ideja da “radnik prodaje vlastitu radnu snagu jer nema druge imovine”, prema Michaelu Perelmanu je istorijski lažna: upravo je nju trebalo prvo zakonski regulisati i institucionalizovati nakon što su Smith, Ricardo i klasični ekonomisti već počeli da je smatraju tržišnom nužnošću, da bi ona zaista to i postala (kroz uništavanje uslova za samoodrživost radništva). U tom smislu, nastanak i razvoj isključivo tržišne prinude kao osnovnog mehanizma reprodukcije života bio je istorijski novum. On nije prirodna početna tačka nijedne privrede, nego legalno, institucionalno i politički stvorena sfera u kojoj se

robna razmena konstantno reguliše, ekonomskim koliko i izvan-ekonomskim odnosno prisilnim sredstvima. Spoj između na početku pomenutih anti-demokratskih odnosno autoritarnih tendencija unutar samog liberalizma može se čitati upravo u ovom ključu, kao izraz njegovih unutrašnjih protivrečnosti: autonomizacije ekonomske sfere i njenog odvajanja od političke.

Za daljnje čitanje:

- Landa, Ishay (2010) *The Apprentice's Sorcerer: Liberal Tradition and Fascism*, Leiden: Brill.
- Losurdo, Domenico (2014) *Liberalism: A Counter-History*, London: Verso.
- Marshall, Thomas Humphrey (2009), "Citizenship and Social Class", *Inequality and Society*, ur. Jeff Manza i Michael Sauder, New York: W. W. Norton & Co., str. 148–154.
- Meiksins Wood, Ellen (1990) "On the uses and abuses of civil society", *Socialist Register*, br. 26, str. 60–84.
- Meiksins Wood, Ellen (1995) *Democracy Against Capitalism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Perelman, Michael (2000) *The Invention of Capitalism*, London: Duke University Press.
- Polanyi, Karl (1999) *Velika preobrazba: politički i ekonomski izvori našeg vremena*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo.
- Tamas, Gaspar Miklos (2015) *Capitalism and Democracy: is Democratic Capitalism an Oxymoron?* Dostupno na: www.youtube.com/watch?v=UUKOk7ExSoo

Prema većini suvremenih komentatora - i u Hrvatskoj i u svijetu - naša društva presudno su određena konfliktom između liberalnog globalnog poretka, za koji se mislilo da je ostvario potpuni trijumf 1990. godine, i novog-starog konzervativnog populizma, koji se hrani masovnim nezadovoljstvom tim poretkom. Pojednostavljeno rečeno, s jedne se strane navodno nalaze obrazovane urbane elite kao nositelji slobodnotržišnog kozmopolitizma, građanskih prava, "političke korektnosti" i društvenog napretka, a s druge gubitnici globalizacije koji, nezadovoljni njezinim rezultatima, teže povratku starijem i jednostavnijem svijetu u kojem je nacionalni (i povremeno s njim povezan religijski) identitet bio jedini važan.

No onkraj ove podjele na liberalne elite i konzervativne mase, prošlo je stoljeće zapravo presudno obilježila treća ideologija - socijalizam. Kroz socijalizam su, sasvim nasuprot suvremenim interpretacijama, upravo mase nezadovoljnika poretkom stale u prve redove borbe za internacionalizam, demokraciju, političku i socijalnu jednakost te bile nositelji modernističkih projekata koji su izgradili suvremeni svijet.

Daleko od obične ideje, socijalizam je zapravo prvi masovni globalni politički pokret. Njegova je pojava

obilježila kraj koncepta politike kao dokone rasonode europske aristokracije i najavila početak ključne uloge koju u političkom životu igraju mase, do tad često i formalno isključene iz “političkog naroda”. Bez te promjene, sasvim bi nezamislivi bili elementi koje danas smatramo neizostavnim dijelom političkog života, poput općeg prava glasa, participacije žena u politici, sindikalnog organiziranja, obaveznog obrazovanja, javnog zdravstva ili pak prava naroda na samoodređenje, nasuprot “pravu” kolonijalnih sila da za vlastite interese upravljaju ostatkom svijeta.

Činjenica da je ova uloga socijalizma u oblikovanju svijeta u međuvremenu zaboravljena, nije nimalo slučajna. Svaka na svoj način, socijalizmu suprotstavljene ideologije liberalizma i konzervatizma (te osobito kasnije fašizma) u socijalističkom su zahtjevu za radikalnim širenjem prava na participaciju u odlučivanju i na sferu proizvodnje uvijek vidjele “opasnost za civilizaciju”. U tom smislu, i aktualne teorije totalitarizama nastoje socijalizam prezentirati kao privremeno i katastrofalno skretanje s “prirodnog” puta povijesti, umjesto pokreta koji je tijekom te povijesti odredio.

Kratkim pregledom povijesti 20. stoljeća nastojat ćemo ponovno evaluirati utjecaj koji su socijalistički pokreti (u svojim najrazličitijim manifestacijama) imali na suvremena društva. Kako je socijalizam od zahtjeva za demokratizacijom društva postao sinonim za totalitarno gušenje slobodnog razvitka pojedinca; u kakvom odnosu stoje socijalizam, komunizam i socijaldemokracija; kakve veze socijalizam ima s pitanjem građanskih i manjinskih prava; je li zahtjev za društvenom kontrolom nad sredstvima za proizvodnju negacija demokracije ili nužni uvjet njene pune realizacije; kakve pouke za razumijevanje današnjeg društva daju socijalističke ideje? – neka su od pitanja na koja ćemo tražiti odgovor.

Za daljnja čitanja:

- Hobsbawm, Eric (2009) *Doba ekstrema: kratko dvadeseto stoljeće 1914–1991.*, Zagreb: Zagrebačka naklada.
- Lebowitz, Michael A. (2006) "Reclaiming a Socialist Vision", *Build It Now: Socialism for the Twenty-First Century*, New York: Monthly Review Press.
- Lebowitz, Michael A. (2014) *The Contradictions of "Real Socialism": The Conductor and the Conducted*, New York: Monthly Review Press.
- Losurdo, Domenico (2015) *War and Revolution: Rethinking the 20th Century*, London: Verso.
- Škorić, Marko i Kišjuhas, Aleksej (2014) "Socijalizam", *Vodič kroz ideologije I*, Novi Sad: AKO.



Dok je radio na svom životnom djelu, *Kapitalu*, Karl Marx se povjerio svom dugogodišnjem prijatelju i suradniku Friedrichu Engelsu. Frustriran valjda opsegom posla Marx je najavio da će nakon što završi s ovim “ekonomskim sranjem” svoj istraživački fokus prebaciti na istraživanje Balzacova književnog opusa. Kao što znamo, Marx nije stigao završiti započeto i ostali smo uskraćeni za njegovu interpretaciju Balzaca. No, također znamo zašto ga je Balzac privlačio. Iako je bio politički konzervativac, Balzac je, prema Marxu, najbolje opisao promjenu društvenih odnosa u prijelazu iz feudalizma u građansko društvo. Osim što predstavlja biografsku intrigu u Marxovu životu, ova nam anegdota pruža i prikladnu polaznu točku za pokušaj razumijevanja kapaciteta umjetnosti u nastojanju da se objasne društveni odnosi. Iako je to nastojanje sasvim jalovo ako se ne uključe ekonomski i sociološki pristupi, ipak, kao što Marx sugerira, umjetnički postupci posjeduju određene epistemološke prednosti koje ne bismo smjeli olako odbaciti.

Ako ostanemo pri Marxu, valja nam ustvrditi da različiti pokušaji objašnjenja društvenih odnosa nisu politički neutralni. Drugim riječima, premda je u tim

pokušajima neophodna argumentacijska rigoroznost i empirijska provjerljivost teza, svaki oblik tumačenja društvenog svijeta u sebi nosi, makar i implicitnu, političku pozicioniranost spram tog svijeta. Balzacov slučaj pokazuje da se i konzervativcima mogu “zalomiti” umjetnička tumačenja društvenog svijeta od kojih koristi mogu imati i progresivno orijentirani pojedinci i grupe, ali ovdje nas više zanima drukčiji tip političke enigme. Radi se o enigmatička koja je prilično obilježila kulturnu povijest 20. stoljeća, a sastoji se od pitanja: kako bi trebala izgledati socijalistička ili komunistička umjetnost? Ona koja nastoji “pomoći” političkom pokretu ili stranci u nametanju i širenju lijevih ideja.

Jedna od ključnih političkih dogmi komunističkih i socijalističkih pokreta i projekata 20. stoljeća bila je ona o povijesnoj misiji radničke klase.


Grubo skicirano: postoji svojevrsna povijesna neophodnost, utkana u sam način funkcioniranja kapitalizma, po kojoj će radnička klasa kad-tad, vođena vlastitim klasnim interesima, srušiti kapitalizam i početi graditi besklasno društvo. Premda se velik broj revolucija dogodio, a milijuni ljudi prigrlili socijalističke ideje, mehanički razumljena povijesna misija radničke klase ipak je izostala u realizaciji, pogotovo u razvijenim zemljama kapitalističkog Zapada. Probleme realizacije i opstojnosti socijalističkih revolucija pratile su i velike rasprave oko uloge umjetnosti u njima, prije svega oko funkcije umjetnosti u podizanju klasne svijesti i političkog obrazovanja.

U ovom predavanju nećemo se baviti samom poviješću tih sukoba, već ćemo nastojati pružiti ponešto drukčiju perspektivu u valorizaciji političkog učinka umjetnosti. Također, valja nužno istaknuti i da je svaka priča o proizvodnji i distribuciji umjetnosti nužno klasno kodirana. No, pažnju nećemo posvetiti izvanjskom, sociološkom opisu umjetničkog svijeta. Pokušat ćemo sagledati umjetnost i kulturu kao svojevrsne sociološke alate u političkom organiziranju i edukaciji. Pritom ćemo se osloniti na tezu američkog sociologa Viveka Chibbera. On tvrdi da su najproduktivniji kulturni teoretičari upravo politički organizatori unutar radničkog pokreta, koji se u

svom radu susreću s cijelim nizom prepreka koje su mahom kulturne naravi: od rodnih preko nacionalnih do običajnih razlika među radnicima. Drugim riječima, pitanjima kulture i umjetnosti, ako govorimo o potencijalima lijevih političkih pokreta, ne treba prilaziti iz perspektive vanjskih manipulacija ili epifanija s obzirom na stanje političke ili klasne svijesti. Kulturi i umjetnosti treba pristupiti upravo kao alatima organiziranja na osnovi razumijevanja društvene stvarnosti. Zato ćemo u predavanju pažnju posvetiti nekim povijesnim i suvremenim umjetničkim primjerima koji sugeriraju političku uvjerljivost takvog pristupa.

Za daljnja čitanja:

- Ferrante, Elena. *Napuljski romani*; na hrv. preveden prvi roman: *Genijalna prijateljica*, Zagreb: Profil knjiga, 2016.
- Jameson, Fredric (2011) *Brecht and Method*, London: Verso.
- Krešo Bengalka (2017) *Finale*. Dostupno na: www.youtube.com/watch?v=iVhQ_GNp9Dc&list=RDiVhQ_GNp9Dc#t=9
- Moretti, Franco (2015) *Gradanin – između povijesti i književnosti*, Zagreb: Multimedijalni institut i Kulturtreger.
- *The Wire* (2002–2008) Blown Deadline Productions & HBO. Dostupno na: www.youtube.com/watch?v=QpKfV8l-bdc&t=220s



U uvjetima neoliberalnih politika umjetničke akademije i umjetničke institucije postaju sve više korporativne pa promoviraju “nove proizvode” za “najniže cijene”. Pritisnute privatizacijom, ekonomizmom, selekcijom, elitizmom i klasno-rasnom isključivošću, a onda i “internacionalizacijom” koja zapravo podrazumijeva isključivo uključivanje u obrazovni proces vlasnika EU-putovnica, odnosno onih koji su “unutar” granica EU-migracijskog režima, umjetničke škole i akademije u stanju su koje moramo neprestano reflektirati. Što umjetnost i “postajanje umjetnikom” znači u kontekstu gore spomenutih standardizacija, postdiplomskog obrazovanja, prekarnih uvjeta rada itd.? Kakve kurikulume u umjetničkim akademijama i školama trebamo, a da bismo organizirali nove modele učenja i jačanja društvenih veza, zajedničkih dobara, kolektiviteta i solidarnosti?

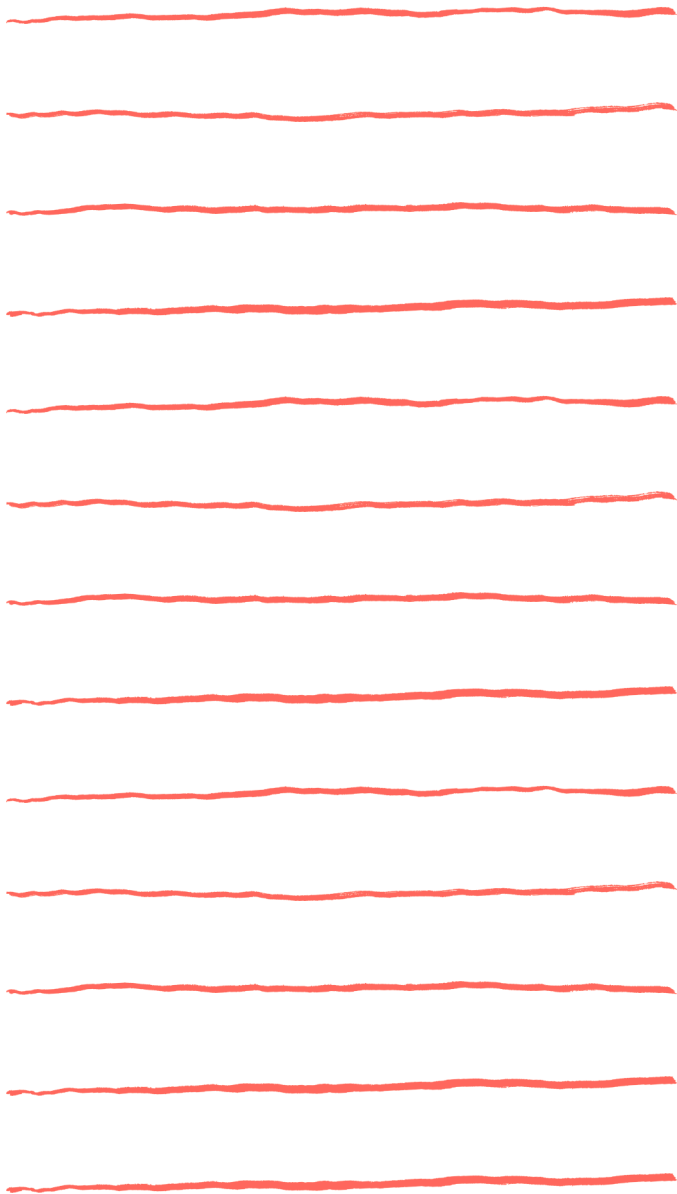
Studentski i šire-društveni pokreti nastali iz otpora prema neoliberalnim uvjetima života stvorili su mnoge samo-organizirane umjetničke škole, radionice i različite forme radikalne pedagogije kao alternativu postojećim institucijama. “We are here Academy” u Amsterdamu, “Universität der Ignorant_innen” u Linzu, “Free Cooper Union” u New Yorku samo su neki od primjera.

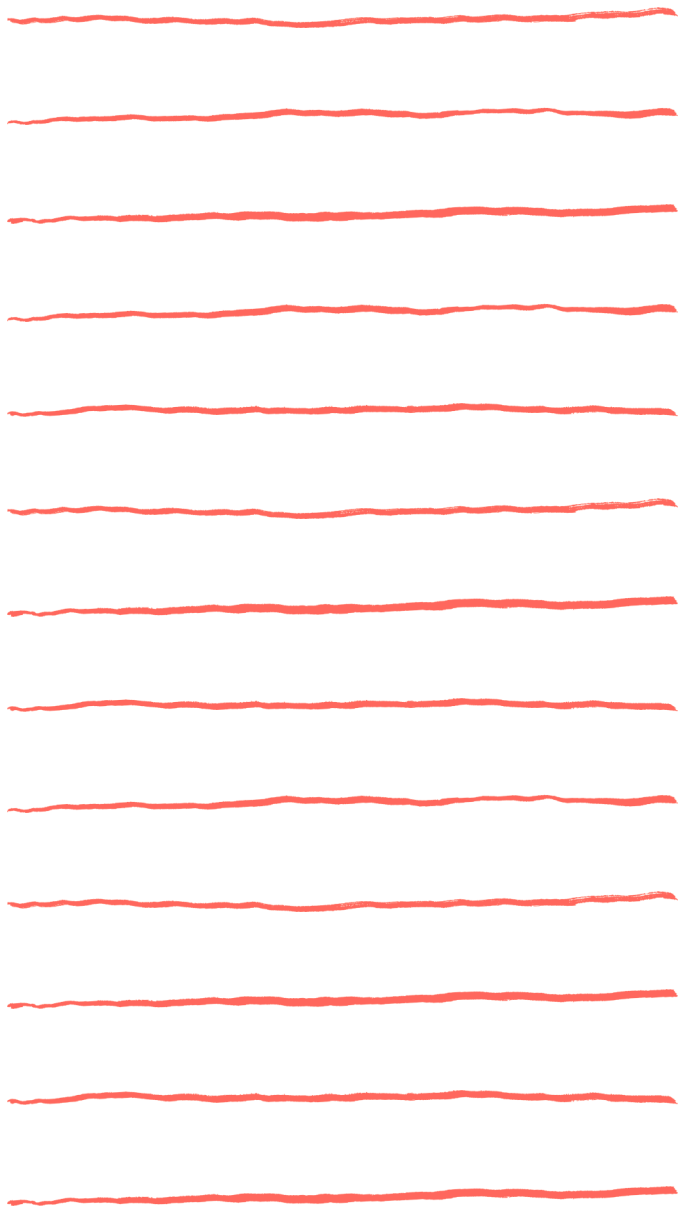
No, ostaje pitanje kako se nositi s takvim stanjem u kojem su se našle postojeće akademije. “Nitko ne može proturječiti činjenici da sveučilište predstavlja svojevrsno utočište, ali jednako tako nitko ne može prihvatiti da je riječ o prostoru prosvjećenja”.

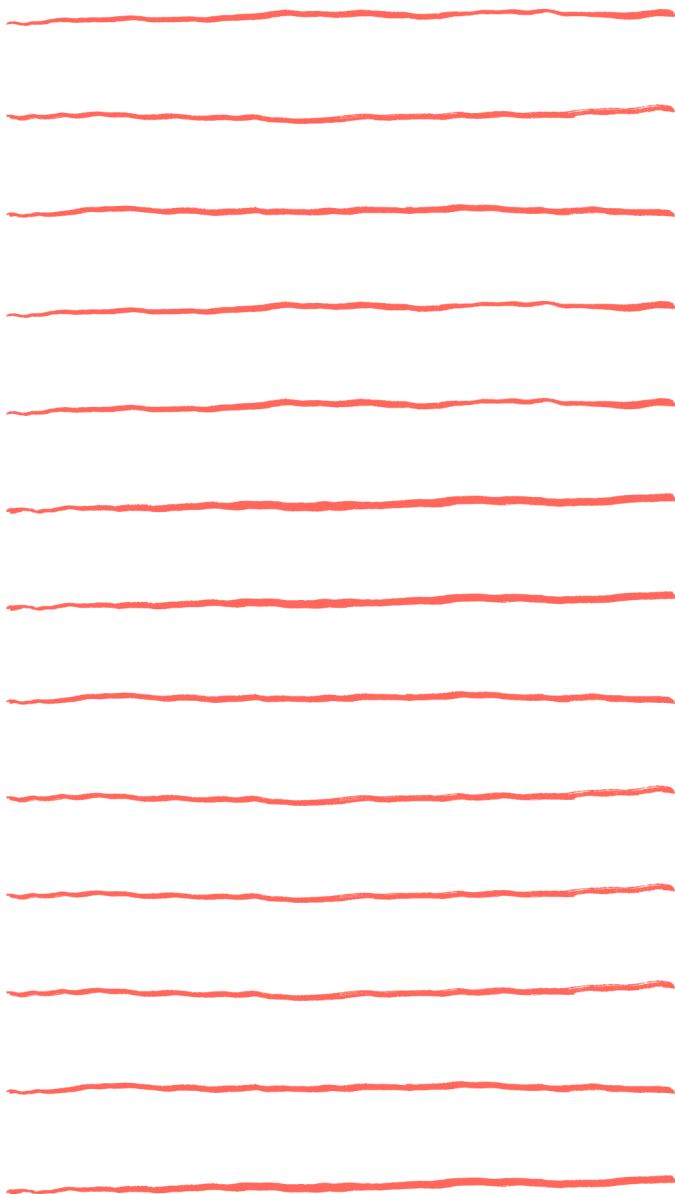
Preko primjera borbi za svima dostupno obrazovanje u Beču i drugdje, zajedno ćemo promišljati drugačije umjetničko obrazovanje koje može dati relevantan i progresivan doprinos u stvaranju kritičkog i demokratskog društva.

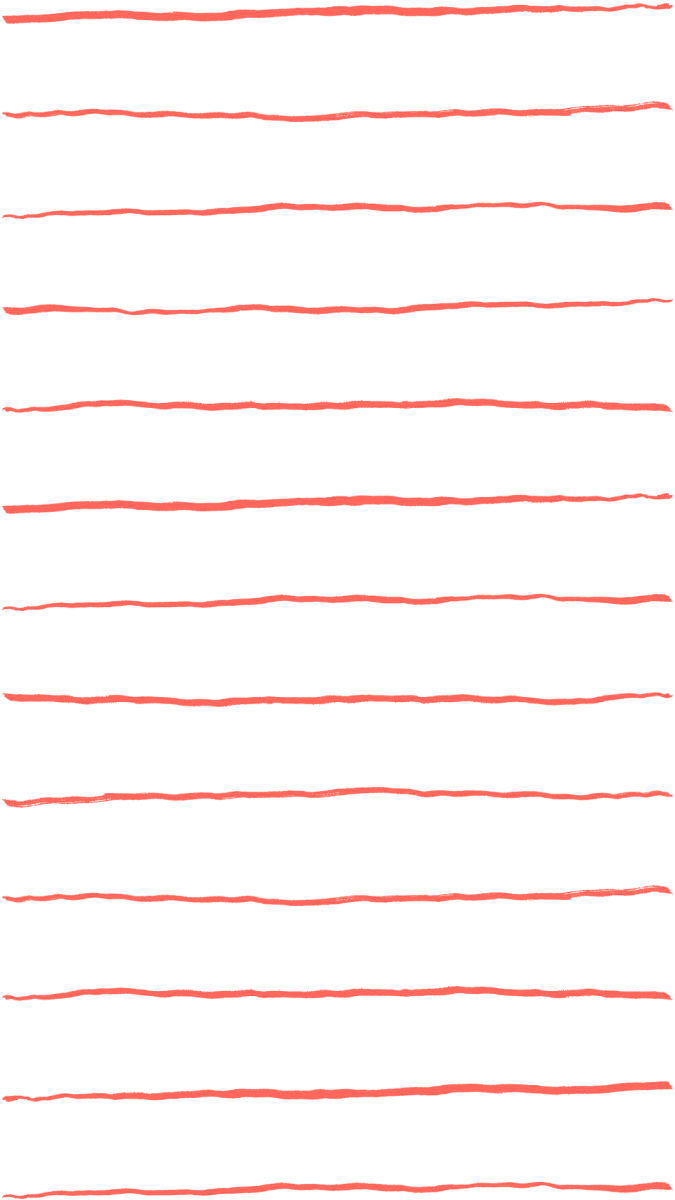
Za daljnja čitanja:

- Harney, Stefano i Moten, Fred (2013) *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Studies*, New York: Minor Compositions.









Nakladnik — BLOK

Adžijina 11, 10 000 Zagreb

www.blok.hr

Urednik — Mario Kikaš

**Prijevod teksta "Devet i pol teza o
umjetnosti i klasi" — Vesna Vuković**

Dizajn — Dario Dević i Hrvoje Živčić

Lektura — Nikola Ptić

Ilustracija — Vasja Lebarič

Tisak — Stega-tisak

Naklada — 300

**Izdavanje publikacije financijski podupire
Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe
iz sredstava Ministarstva vanjskih poslova
Savezne Republike Njemačke. Ova publika-
cija ili njezini dijelovi mogu se koristiti bez
naknade uz obavezno navođenje izvora.
Sadržaj publikacije je isključiva odgovor-
nost izdavača i ne odražava stavove Rosa
Luxemburg Stiftung Southeast Europe.**



**ROSA
LUXEMBURG
STIFTUNG
SOUTHEAST
EUROPE**

ISBN
978-953-95317-7-3

BLOK

Zagreb 2017.