



KESER, IVANA

KESER, IVANA
'ESEJIZAM I INTERDISCIPLINARNOST'

GRŽINIĆ, MARINA
'IVANA KESER: 'JE LI UMJETNIK AKTIVIST ILI ATAVIST?''

ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO
'KONCEPTUALNI ESEJI IVANE KESER'

POVIJEST ZABORAVA
INTERVIEW

POVIJEST ZABORAVA

INTERVIEW

Razgovarao Tomislav Brlek

U&U Umjetnost je institucija koja neprestano osporava vlastitu institucionalnost. Umjetnost se stoga ne može definirati institucionalno.

K,I Mogu se načelno složiti s idejom umjetnosti u kojoj sugerirati znači stvarati, a imenovati ograničiti, uništiti. Bavljenje umjetnošću uvijek donosi neki oblik institucionalizacije kao posljedicu. Svaka institucija povlači za sobom pitanje interpretacije. Dok se jedno definira, drugo prerasta u zaborav. Institucija uvijek nastoji definirati. Štoviše, sustav delegira one koji će normirati. U doba u kojem je kriza metonimija duha vremena, umjetnost bi trebala izmicati definicijama. Definicije su kao dijagnoze, a upravo od dijagnoza u umjetnosti tražimo otklon. Možda zvuči kao proturječje, no pozvat ću se na Barthesa kad kaže 'ja nisam proturječan, ja sam raspršen'. Budući da više ne postoji zajednički fokus, čini se da se danas efikasno može djelovati samo raspršeno.

U&U Svaka je umjetnost kritika, ali nije svaka kritika umjetnost. Konceptualna umjetnost nije umjetnost nego kritika.

K,I S prvom se izjavom slažem. Druga je nešto složenija. Svaka je umjetnost konceptualna, jer umjetnost ne postoji drugačije nego konceptualno. Pod terminom ne mislim na pravce i stremljenja: konceptualnu umjetnost iz sedamdesetih godina, neokonceptualnu umjetnost iz devedesetih godina prošlog stoljeća, i današnju umjetnost kao proizvod kulturnih radnika. Ono što me zanima jest konceptualizacija, nevezana uz neki od pravaca, pod kojom podrazumjevam artikulaciju misli. Zbog toga nisam zagovornica nekog specifičnog medija ili pravca. Zanima me transpozicija misli općenito, bila ona u obliku crteža, filma, fotografije ili riječi. Medij je zapravo uvijek u službi vidljivosti ideje. Činjenica da većina radova suvremenih audiovizualnih umjetnika prolazi kroz kompjuter ne čini ih kompresionistima. Konceptualizacija misli dešava se kroz gestu. Pritom ne mislim na uvriježenu kulturalnu gramatiku geste, na vizualne, kao što su dva prsta gore ili jedan dolje, nego bliže ideji Maxa Kommerella koji smatra da je jezik istodobno oboje: i konceptualan i mimetičan. Također, osim uobičajene geste kao tjelesnog pokreta koji otkriva ono što tijelo želi reći zanima me i suprotno, ono što tijelo želi sakriti, gdje su takvi pokreti pravi sadržaj dok je govor ili tekst tek distrakcija ili diverzija.

U&U Sva je umjetnost moderna. Ako nije moderna, onda nije umjetnost nego arheološki ili etnološki artefakt, odnosno sociološki ili historiografski dokument.

K,I Možda je bliža istini tvrdnja da je svaka umjetnost jednom bila suvremena. No primjerice, svjedoci smo također redateljskih

praksi koje spajaju upravo ono što navodiš kao opreku modernom. Naime, svaka se modernost neizbježno isprepliće s primordijalnim. Godardovi filmovi pričaju o suvremenim temama istodobno pomoću pop kulture i grčke mitologije.

U&U Po čemu se pozicija s koje umjetnica/umjetnik piše o svom radu razlikuje od pozicije bilo koje osobe koja čini njezinu publiku? Imaju li umjetnici povlašten uvid u vlastiti rad? U čemu se sastoji ta povlaštena pozicija i koji su uvjeti njezine mogućnosti?

K,I Pozicije nisu povlaštene, uvjerenja jesu. Radi se o komunikaciji, o privilegiji aktiviranja mišljenja kao znaku slobode. Govor kao ni pismo, smatra Flusser, nisu prirodni, i kao ljudi nismo svjesni artifičijalnog karaktera ljudske komunikacije. Nakon što naučimo kôd zaboravljamo na artifičijelnost jezika. Mene zanima upravo ljudska komunikacija kao umjetnički postupak koji nas spašava od zaborava. Zaborav je tema na koju se neprestano vraćam. Čini mi se da se događaji ponavljaju a da su samo mjesta i sudionici različiti. Za razliku od pasivnosti i odsutnosti mišljenja, buđenje iz zaborava dešava se mišljenjem kao djelatnošću slobode, na kakvu je ukazivala Hannah Arendt. Ona se u svojim djelima protivi slijepoj pokornosti normama, pobuđuje na pretresanje svevažeće i vječne hijerarhije vrijednosti. Mišljenje kao otpor nazvala bih gestom koliko i kritikom. Također, umjetničko djelo danas ne postoji bez jezika, odnosno interpretacije. Ali da nas ne zavora, često umjesto interpretacije, prevođenja u drugi jezik, dobivamo samo prepričavanje sadržaja. Interpretacija i prevođenje su velika odgovornost.

U&U Walter Benjamin kaže da se glosama i citatima može pisati vrlo dobra kritika. Da kao 'kugu treba izbjegavati prepričavanje sadržaja' i da valja naprotiv 'razvijati kritiku sastavljenu isključivo od citata'.

K,I To je jedna reduktivna interpretacija koja upravo u svojoj biti naglašava tu odgovornost.

U&U Godard još reduktivnije tvrdi: Sve je citat.

K,I Tu otvara nekoliko pitanja. Pitanje autorstva, pitanje interpretacije ali i pitanje novih odnosa.

U&U Je li umjetnost ono što proizvodi umjetnik/umjetnica ili je umjetnik/umjetnica onaj/ona koji su proizveli umjetničko djelo?

K,I Umjetnost je često bila artefakt kao sredstvo ili kao posljedica rituala, religija, ideologija, kulture i civilizacije. Danas je ona više naglašena kao sociološki ili socijalizacijski ali i osobni dokument.

U&U Postoje anonimna djela ali ne postoje autori bez djela: autor je funkcija djela a ne obratno.

K,I Autor jest subjekt. Ne kao stvaralac djela nego kao jedno od

središta rasprava. Teorije se deklariraju u odnosu na pojam autora i protiv autora. Autor je sam na neki način postao forma za sebe ali i antiforma. Autor je kontekst ali i antikontekst. Autor je produktivan ali i kontraproduktivan.

U&U Čin tumačenja teksta (djela) određuje kontekst, a ne obratno?

K,I Jezik za umjetničko djelo predpostavlja i uvijek nanovo uspostavlja javno organizirani prostor. Umjetnik također mora inicirati proces odgađanja i uskraćivanja značenja djela s onima koji djelu prilaze. Barthes smatra kako je odgađanje značenja iznimno teška zadaća. Umjetnikovoj ulozi lako je pripisati neiskrenost, njegova je namjera dvosmislena, kao što se može shvatiti i izjava Tereze Avilske kad izražava želju da 'može pisati s obje ruke kako ne bi zaboravila jednu stvar dok govori drugu'. Povlašteno uvjerenje predstavlja ustrajnost rada na sebi kad se njime ublažava rutina zaborava na koje nas zapravo edukacija, okruženje i cijelo kolektivno naslijeđe navodi. Izdvojeno vrijeme za razvijanje kritičkog pogleda u tom slučaju predstavlja povlašteno poziciju koja pripada ekonomskoj kategoriji. Na žalost mijenjanje svijeta u doba komodifikacije i *brandinga* pomoću podržavanja i umnožavanja oblika podčinjavanja postalo je važnije nego mijenjati sebe. Iako umjetnost možda više nalikuje podsjetniku nego korektivu, mogu se pozvati na uspješne umjetničke strategije građanskog neposluha i izlaza u tradiciji od Henryja Davida Thoreaua do Paola Virna, da bi se pritom vratila na Arendtinu poruku življenja u skladu, a ne u raskoraku sa sobom.

U&U Po čemu su danas status teksta i slike, te njihov međuođnos drugačiji nego u nekom ranijem razdoblju?

K,I Slike danas ne ilustriraju tekstove, nego opstaju same. Komunikacija se odvija razmjenom slika kojima izostaje značenje. Naglasak nije na značenju slike nego na inflaciji njezine distribucije. U vrijeme kad televizija trivijalizira vijesti i prerasta u muzej nesreća, čini mi se da se sudjelovanje pojedinca u stvarnosti raskolila do krajnosti, u one koji gledaju i one koji slušaju. Čitaju se najčešće sažeci. Čitanje time prestaje biti kontinuirano putovanje kroz vrijeme nego neprestano presjedanje. Može se reći da je medijska slika brža od riječi, te da je tome sukladno, pismu svojstveno stanje kašnjenja. Za čitanje je potrebno vrijeme a ono je u ekonomskom totalitarizmu suvišna navika. U knjizi *Povijest čitanja*, Alberto Manguel piše o zanimljivoj praksi čitanja iz 19. stoljeća, raširenoj među kubanskim radnicima u manufaktura-ma. Radnici su mehanički i zatupljujući posao motanja cigara razvedrili listama tekstova prema vlastitom izboru. Čitača (*lectora*) su plaćali vlastitom zaradom, a čitalo se od političkih traktata i povijesnih romana do zbirki pjesama, u ono doba modernih i klasičnih. Pokrenuti danas ovakvu pustolovinu duha u tvorničkim halama bio bi politički istup i konceptualna gesta.

U&U Na koje načine kontekst može osporiti sliku ili tekst?

K,I Otkad postoji uvjerenje da nema nove suštine već da je sve interpretacija postoje ideje da nema ni prirode već samo kulturnih konstrukata. Tako razmišlja netko iz pozicije grada do onog trenutka dok se ne izgubi u šimi. A to je iskustvo koje ne treba zaobilaziti. Naslov bijenala u Kyotu, na kojem sam 2003. sudjelovala unutar projekta Weekend Art, glasio je *Usporavanje do budućnosti*. Usporavanje je danas sveprisutni kliše, ali i jedini način otpora ubrzanju svakodnevice, golom administrativnom ludilu koje živimo. Performans koji smo izveli u Kyotu, s trima projekcijama od tristotinjak slajdova u kontekstu europskih gradova, prihvaćao se obično kao informacija

proizvoljnog trajanja, na koju su se posjetitelji povremeno vraćali ili ne. U Kyotu je ova jednosatna verzija performansa bila prihvaćena više kao meditacija, koja ima svoj početak i kraj. Zahvaljujući japanskom kontekstu mogla se razotkriti sasvim nova dimenzija čina bilježenja fotografskom ili filmskom kamerom: mi, naime, nismo oni koji troše vrijeme, već vrijeme troši nas. U deset godina šetnji planinom unutar projekta Weekend Art, imali smo stotine sati intenzivnih razgovora o filmovima, književnost, glazbi, vizualnoj umjetnosti u kontekstu svega što se događalo oko nas. Dreyer je dao jednu od najdirljivijih definicija misije kamere, a ta je 'snimiti pokrete duše'. Nijemi filmovi podrazumijevali su romantičnu montažu kao što je hvatanje odsjaja svijetla u oku. Možda zato takvi filmovi bolje isijavaju ljubav sa ekrana. U zvučnom filmu nastupa vjera u jezik.

U&U Otda redatelj djelomično nastupa u svojstvu pisca? Pisca kojim, prema Barthesu, jezik predstavlja problem?

K,I Jezik je neprestana borba, pobijanje. Slike su nizanje, što ih ne čini pitomijima. Jezik je svačiji i ničiji, nitko ga ne može ukrotiti, prisvojiti. Čak se i Barthes na primjedbu jednog nezadovoljnog naručioca teksta i njegove potrebe za izmjenom istog, s ciljem 'eventualnog lakšeg razumijevanja' djela, osvrnuo s komentarom kako on nije vulgarizator već esejist. Vulgarizator nikad ne kroči na nepoznati teren. Njegova je suprotnost regionalist. U stanju trajnog egzila i mentalne emigracije, upravo se tako definirao Jonas Mekas, tvrdeći da kao regionalist uvijek pripada negdje. Mekas kaže: 'bacite me bilo gdje, u suho, najbezživotnije, mrtvo, kameno mjesto gdje nitko ne voli živjeti – i počet ću rasti i upijati ga kao spužvu; za mene ne postoji apstraktni internacionalizam, niti dajem zalag za budućnost: ja sam ovdje i sada.' Mekas se pita razmišlja li tako zbog toga što je bio nasilno iskorijenjen iz svoga doma? Da li je to zato što stalno ima potrebu za novim domom zbog toga što nigdje drugdje ne pripada, nego u to jedno mjesto, koje je bilo njegovo djetinjstvo i koje je zauvijek nestalo? Mekas zapravo odgovara na Arendtino pitanje gdje smo kad mislimo: o stanju beskućništva kao prirodnom stanju aktivnosti mišljenja.

U&U Tko ovlašćuje nekoga da bude umjetnikom/umjetnicom? Koje legitimacijske procedure omogućuju (i garantiraju) status umjetnika/umjetnice?

K,I Nitko ne ovlašćuje nekoga da bude umjetnikom. Da bi preživjeli neprestano moramo usavršavati komunikativne i kognitivne sposobnosti. Slažem se s Virnom da danas živimo kao mnoštvo okupljeno bez jedinstva, na temelju onog što nam je zajedničko, a da pri tom nikad ne postanemo Jedno. Umjetnik se kao i znanstvenik bavi temeljnim istraživanjima. Umjetnik se kao i teoretičar bavi problemima zamki reprezentacije. Može se reći da ga manje plaši povijesna valorizacija nego pripajanje bezličnoj bujici proizvoda industrijske komunikacije. Bez valorizacijskog kontinuiteta se ne može razumjeti ni kontekst umjetnosti. Reakcija na taj socijalizacijski kontekst je gesta. Umjetnost postaje subverzivna onog trenutka kad raspravlja socijalizacijski kontekst, ali ne tako da ga ilustrira nego da misli o njemu i nalazi načine da o njemu priča. Značenje bilo koje socijalizacije možemo u punom smislu sagledati najčešće tek kad ona prođe. Umjetnost jest oblik socijalizacije ili još bolje posljedice socijalizacije, pozitivne ili negativne, bila ona konceptualna: književna ili glazbena. To je ono što me zanima u efemernoj gesti izdavanja novina, odlaska s prijateljima na planinu Medvednicu, organiziranja javnog događaja u Zagrebu ili pisanja eseja o Chrisu Markeru.

U&U Kako mi možemo znati što je umjetnost 'našeg' vremena?

K,I Problematiziraš 'kako mi možemo znati?' Postavlja se pitanje koliko znanje utječe na postojanje teksta i postojanje slike u nekom vremenu? I koliko postojanje teksta i slike utječe na postojanje znanja, percepcije, čitanja, sjećanja?

U sklopu istraživačkog i umjetničkog projekta EgoEast, 1992. kao grupa mladih umjetnika organizirali smo problemsku Izložbu, diskusije i razna javna događanja u Zagrebu. Napisala sam tada tekst u kojem se po prvi puta objedinjuju avangardna i konceptualna stremljenja u ovim prostorima od 1950. do 1992. Tekst je objedinjavao nekoliko ključnih generacija umjetnika. Tome sam pristupila zbog tri povezana fenomena. Enormne količine aktivnosti ali i proizvodnje znanja koje su se događale u tih četrdeset godina. Zatim, unatoč proizvodnji, ostvarivala se samo minimalna izmjena znanja, a i to se odvijalo u vrlo malim grupama. I treće, nepostojanje i nemogućnost teksta u tom intenzivnom razdoblju uz nekoliko izvrsnih ali rijetkih iznimaka. Takva situacija je postajala preduvjet zaborava. Pa i partikularnosti. Zbog toga su me uvijek interesirali participativni procesi na raznim nivoima, izmjena iskustava, aktivna situacija. U sklopu nevladine udruge Community Art, zajedno s A. B. Ilićem i drugim suradnicima, pokrenuli smo 2001. edukacijski proces izmjene znanja, odnosno Community Art školu. Zatim organizirali i inicirali niz javnih diskusija na temu javno, normativno, konfliktno. Zanima me ona umjetnost kroz koju se može nešto saznati. I to ne samo o našem vremenu.

U&U Gdje je granica komentara i rada? Ima li komentar zadnju riječ o radu?

K,I Komentar je proces pretresanja značenja učinkovitosti kolektivnih izuma i normativa. Krajnjim ga se može smatrati jedino kad je izdvojen iz konteksta, no pravi je zadatak komentara da po svojoj definiciji nikad ne bude dovršen. Budući da se radi o procesu, komentare smatram djelovanjem. Godard i Gorin su procesnim ali i fikcionalnim filmom 'Tout va bien' izrazili eksplicitni komentar o demonstracijama 1968. jednom od ključnih presjecišta socijalizacijskih procesa dvadesetog stoljeća. Takvu granicu komentara, rada i forme nemoguće je razlučiti ni u prethodnika poput Brechta.

U&U Kako se komentar konstruira u umjetničkom činu koji se smješta na presjecištu komentara i djela?

K,I Dominantni artefakti rituala suvremene civilizacije s jedne strane su arhivi a s druge strane je to ogromna količina smeća. Pri tome bi arhiv bio pozitiv tog artefakta, a smeće bi bilo negativ. I jedno i drugo je sučelje, pogled, uvid u kulturalne i civilizacijske procese. Uz to imamo procese recikliranja. Recikliranje bi bilo svojevrsni civilizacijski esej. Uzimamo iz arhiva, baza podataka, ali pokušavamo odabrati i od zanemarenog, odbačenog, potrošenog. Uvijek se sjetim slike gdje Pier Paolo Pasolini melankolično luta po nepreglednim pejzažima smeća. Njegovi se filmovi dešavaju najčešće na nemjestima. Zanimljivo mi je također pitanje što se u masovnoj proizvodnji smeća, i s druge strane, u stvaranju beskrajne količine baza podataka i arhiva, događa s memorijom. Ukoliko je esej raspravljačka struktura postavljanja u odnos raznih uporišta, ono što mi se čini interesantnim jest postaviti u raspravljački odnos pojam arhiva i baze podataka s pojmom smeća. Pasolini je smeće tretirao kao arhiv siromašnih. Nadalje, problem je gdje se arhivi nalaze ili ne nalaze. Arhiv



Pier Paolo Pasolini, 1961

je vezan uz pojam lokaliteta kao i odlagališta smeća. Njihov sadržaj je sasvim nešto drugo. S druge strane, baze podataka vezemo uz elektroničke i informacijske sustave, koji su u većoj ili manjoj mjeri umreženi, što bi moglo značiti da njihov lokalitet nije presudan, pa možemo govoriti u kategorijama globalnog. U takvim konstalacijama sve postaje bitno ali i sve postaje efemerno. Sve ovisi o tome tko je korisnik. Ali u svim slučajevima radi se o nemjestima. Nemjesta su mjesta ekonomije, tranzita i otpada. Nemjesta su postala mjesta političnosti. Nemjesta su zapravo sjecišta komentara i djela. Komentar nema svoje konačno mjesto. On je uvijek u stanju beskućništva mišljenja. Radiodramu 'Budućnost je luksuz' koju sam inicijalno 2001. napisala za Treći program radija, kada je i izvedena, kasnije je kao kulturalni komentar kustos Christophe Cherix upotrebio u jednom od svojih kataloga vizualne umjetnosti.

UG-U Postoji film bez zvuka, bez slike, bez trake... Minimalna definicija filma bi stoga bila projekcija. Zapravo, čin projekcije, koji postavlja gledatelje i prostor na koji se nešto može projicirati. Ne mora se, dakako, projicirati ništa, bitna je mogućnost projekcije.

K,I Ovdje navodiš krajnji redukcionizam kao umjetnički postupak. Postoje umjetnici koji se bave sadržajem i umjetnici koji se bave gramatikom. Projekcija je gramatika. U redu je kad Jackson Pollock kaže: od danas ne slikam kistom nego kantom boje, odnosno pokretom ruke do ramena. I onda tako slika ostatak života da bi dokazao da je zamah ruke jednako vrijedna gesta baš kao micanje zgloba prilikom slikanja minijatura, ili lakta prilikom oslikavanja formata lako prenosivih dimenzija. Krajnja redukcija ima smisla kao proizvod avangarde, koja osporava racionalnost, obrazovanje, dominantni ukus. Avangarda je, osim što se ruga i zaprepasćuje, u trajnom protuslovlju sa sobom: da bi je publika razumjela, avangardni umjetnik očekuje od nje sofisticirani ukus i poznavanje tradicije koju osporava. U umjetnosti, općenito, postoje dvije vrste redukcionizma legitimacijski i verifikacijski. U prve ubrajam ona nastojanja koja za neki čin, postupak ili metodu zapravo i nemaju dubljih razloga, ali stvaraocu status umjetnika nalaže da proizvede nešto. Razmišljajući šire o redukcionizmu, primjerice, pjesnik Charles Simic, piše kako su užici filozofije u redukciji. Povijest je nasuprot filozofiji za njega antireduktivna. S tim se slažem, povijest je kaos koji se neprestano briše i ponovno ispisuje, često kao povijest zaborava. S druge strane redukcionizam kao gesta može biti snažna poruka, čin koncentracije u prilog memorije.

UG-U Kako se to odražava u tvojim radovima?

K,I Redukcija može biti u odnosu na gramatiku, u odnosu na metodu i u odnosu na sadržaj. U svojim sam video radovima zasnovanim na dokumentarnim izvorima radila dodatnu redukciju dokumentarnog, oslanjajući se isključivo na fotografije iz novina.

UG-U Nelson Goodman smatra 'kako gotovo bilo koja slika može prikazivati gotovo bilo što; to jest, imamo li sliku i predmet, obično postoji i sustav prikazivanja, plan suodnosa, prema kojemu ta slika prikazuje taj predmet (zapravo, obično postoji mnogo takvih sustava)'.

K,I Primjerice, moje radove naslova *You can (Možeš)* ili *Sold Out (Rasprodano)*, povezuje sustav paradoksa vrijednosti. Njihove slike i riječi naslućuju vezu između sistematske konfuzije bogatstva i novca, odnosno apsolutnog monetarizma. Istodobno naslućuju spoj suvremene ekonomije i suvremene alkemije, u pretvaranju potencijalnog u krajnju vrijednost: otkupljivanju vremena na impulse, pretvaranju silicija u pamćenje, sažimanju informacija, recikliranju smeća u papir ili upotrebne predmete.

UG-U Svatko načelno može proizvoditi (pisati), kao što je i svakom tumačenje načelno dopušteno. Ali, to što nešto nije, i ne smije biti unaprijed isključeno, ne znači da je samim time prihvaćeno. U borbi za osvajanje tuđeg jezika, a svaki je jezik tuđi, uvijek se treba dokazati.

K,I Čini mi se da je umjetnost neprestano ukazivanje na nužnost upotrebe sekundarnih izvora. Spomenuti pojam arhiva i baze podataka bio bi bizak pojmu memorije, a pojam smeća bio bi blizak pojmu zaborava. Prema tome ja radim 'izložbe lokalnih zaborava'. U kontekstu zaborava citat ima sasvim drugo značenje. Upotreba citata je gesta sjećanja. Paul Ricoeur se u knjizi *Pamćenje, povijest, zaborav*, u kojoj propituje recipročne odnose između pamćenja i zaborava (odnosno zašto su pojedini povijesni događaji od iznimne važnosti smješteni u našu kolektivnu podsvijest a drugi nisu), pita da li je pamćenje neka vrsta slike? Ako jest kakva je to vrsta slike? Problem povijesti je za njega problem predodžbe. Ricoeur naglašava kako je pisanje povijesti historiografska operacija u kojoj povjesničari rade prema hijerarhijskim skalama, i pritom čine upravo ono što je neprirодно za pamćenje. Povijest, za razliku od pamćenja manipulira trajanjem, a arhivski je rad pritom interpretacijska aktivnost.

UG-U Čovjekova nesposobnost da shvati svoj povijesni trenutak, svoje *sada*, preobražava se u umjetnosti, koja istodobno predočuje kontinuitet i diskontinuitet, u prostor u kojem upravo jaz između prošlosti i budućnosti uvijek iznova otvara mogućnost uvida u smisao djelovanja.

K,I U jednom od posljednjih razgovora Ricoeur govori o zamkama starosti: tuzi i dosadi a da pritom ne misli na Freudovu nego na Dürerovu *Melankoliju I*. Lijek za melankoliju nalazi u zadovoljstvu susreta, užitku da se uvijek ugleda nešto novo, u veselju. Ukratko u nastavljanju stanja začudnosti. Isti se sadržaji doživljavaju sukladno sa stanjem u kojem se nalazimo. Projekt Weekend Art: Hallelujah the Hill su primjerice u Barceloni promatrači okarakterizirali kao radikalno političan, dok nam se primjerice u Dublinu jedna promatračica našeg performansa obratila dirnuta prolaznošću vremena koje je opazila u mijenjanju godišnjih doba u projekcijama na našim golim tijelima različite životne dobi. S jedne strane postoji čitanje vrlo deklariranog body arta u kontekstu normiranog ljudskog tijela, djelovanja i konteksta u određenom političkom okružju. Vrlo djelatne socijalizacije politički marginaliziranih. S druge strane čuđenje, užitak, prolaznost godišnjih doba, godina i vremena u šetnjama po planini. Taj povratak godinama iz tjedna u tjedan uvijek na isto mjesto davao nam je neki osjećaj vremena i postojanja osjećaja tog *sada* koje spominješ. To *sada* odnosilo se i na primordijalni i na povijesni kontekstualni trenutak.

UG-U Gdje je granica umjetničkog djela i potrošne robe ili proizvoda? Po čemu su novine Ivane Keser drugačije od novina na kiosku? Samo po broju otisnutih primjeraka? Po čemu su drugačije od samizdata ili letka? Jesu li drugačije?

K,I U prilaženju nekom djelu granice postavljamo sami, sukladno pojmanju uslova akcije na reakciju u umjetnosti a ne unutar povijesničarskoumjetničkih, interpretativnih ključeva u kronološkom smislu. Foucault se u svojim djelima bavi uslovima prepuštajući se postupku istraživanja a ne poslu povjesničara. Uslovima nas podsjeća između ostalog da su se sile opstanka, jednostavno nazvane: život, rad i jezik, u jednom trenutku transformirale u složene pojmove nazvane: biologija, politička ekonomija i lingvistika. Koliko god izgledalo nedostupno, umjetničkom

se djelu uvijek može izravno prići i dozvoliti mu da izazove izravnu reakciju sa svojim nabojima transformacije kultiviranih stanja. U slučaju novina to se može očitovati na razne načine. Uz pomoć različitih vrsta interpretacija moglo bi ih se smjestiti u neki od tipiziranog načina djelovanja te ih nazvati oprekom inflacije i ekskluzivnosti, proizvoda elitne ili masovne kulture, ili raznim drugim oprekama, koje svojim mnogostrukim definicijama ne mogu ili ne moraju opravdati postojanje. Sve zapravo ovisi o tome odakle dolazimo. Ako nekom djelu prilazimo nakon druženja s Lacanom iz njega će uvijek izvirati 'nesvjesno strukturirano kao jezik'. Novinama je nemoguće prići rasterećeno na nivou relacije teksta i slike. Razlike između komercijalnih i privatnih novina mogu biti brojne. Prve stvara mnoštvo, druge jedinka iz mnoštva. To je najsveobuhvatnija pretpostavka s kojom ću zagovarati neke od postojećih ideologija odgovoriti za kasnije. Možda zato preferiram proces nad zaključkom. Umjetnost je jedan od rijetkih prostora u kojem je poželjno ne znati odgovore unaprijed. Za mene nisu čak ni bitne same novine kao medij, one kao i bilo koji drugi medij mogu lako predstavljati varijantu nekog medija koji se suočava s iscrpljenošću. Na kraju, svoje radove nazivam prilogom civilizaciji smeća. Zbog toga i jesu u efemernom obliku, pogodne za mentalno transportiranje. Medij mi je bitan tek kao prizma kroz koju mogu sve prelomiti. Što učiniti s izobiljem informacije pitanje je s kojom se suočava svaki

pojedinaac. Takvo izobilje iziskuje stalno preslagivanje, stvaranje mentalnih modela i vrijednosnih sistema. Interesantni su mi vrijednosni pojmovi smeća, arhiva, memorije, efemernosti. Pitanja kao što su: Gdje počinje i završava granica smeća? Vijesti su u tom smislu egzemplarni primjer (bez/vrijednosti, gdje vrijednost današnje informacije predstavlja sutrašnje smeće.

U&U Paul Valéry piše kako je 'Vrijednost' nekog napisanog djela isključivo potencijalna – ono što bi od njega mogao stvoriti neki čitatelj, prema svom glasu, svojoj inteligenciji, svom stanju...'pri stvaranju djela. Također, Schlegel smatra 'kako svaki pošten pisac piše ni za koga ili za svakoga', te da 'tko god piše za neku određenu skupinu ne zaslužuje da ga čitaju'.

K,I Pisac (redatelj, vizualni umjetnik) je onaj koji raspoloživim sredstvima postavlja pitanja a ne onaj koji daje odgovore. Bresson u svojim bilješkama kaže kako filmska publika nije ni kazališna, ni sa likovnih izložaba, ni koncertna. Ne treba stoga zadovoljavati ni literarni ukus, ni kazališni, ni slikarski, ni muzički. Italo Calvino pak u tekstu naslova 'Za koga pišemo? Ili hipotetička polica za knjige' na primjeru pisca zaključuje kako književnost predpostavlja publiku koja je kulturnija i obrazovanija nego što je to sam pisac. Calvino smatra kako je nevažno postoji li takva publika: pisac se obraća čitatelju koji o predmetu zna više nego što on sam zna. Zaključuje kako nema sigurnih teritorija, te kako sam rad jest i mora biti bojno polje.



Albrecht Dürer,
Melancholia I,
1514

Tresor Luxembourg
/ Izložba lokalnih
novina, Casino
Luxembourg Forum
d'art contemporain,
Luxembourg, 2001

