

Članak je primljen: 25. novembra 2012.  
Revidirana verzija: 9. decembra 2012.  
Prihvaćena verzija: 14. decembra 2012.  
UDC: 7.072.2 Burio N.

## **dr Tamara Đorđević**

*studentkinja doktorskih studija*

Grupa za teoriju umetnosti i medija, Interdisciplinarne studije Univerziteta umetnosti u Beogradu

tamara.djordjevic0.1@gmail.com

## **Kritika Burioovog koncepta postprodukcije\*<sup>1</sup>**

**Apstrakt:** Tekst predstavlja pokušaj kritike Burioovog koncepta postprodukcije i njemu imanentnog principa raspodele, deljenja (*sharing*). Na opštem planu tekstem se centrira *trend* selektivnog preuzimanja pojedinih termina iz okvira emancipatorskih praksi pri čemu premeštanje u kontekst etabliranih umetničkih postupaka ublažava kritičke oštrice prvobitnih premisa na kojima su oni zasnovani. Proglašavanjem dostupnosti onih sredstava koja su u umetničkom kontekstu dozvoljena i priznata zanemaruje se logika kapitalističke proizvodnje koja na jednom mestu pokazuje napredak dok na drugom rezultira neophodnim ulogom koji se pojavljuje kao uslov prvog pola procesa. Razmatranju ovih tačaka pridružujemo i jednako kritičnu iluziju efektivne dostupnosti dobara proklamovanu u radovima pojedinih post-operaista.

**Ključne reči:** postprodukcija, zajedničko, raspodela, proizvodnja i potrošnja, Marks, Burio;

### **Kontekstualizacija problema**

Učestali pristupi savremenoj umetnosti ističu procese promene načina proizvodnje nastale sa *postfordističkom*<sup>2</sup> etapom inicirajući sve veću zastupljenost teorijskih analiza koje se kreću prema specifičnim zaključcima vezanim za odnos između rada (*poiesis*) i delovanja (*praxis*). U radu (*poiesis*) se pojavljuju konotati delovanja (*praxis*), te čvrsta istorijska hijerarhijska<sup>3</sup> podela između

<sup>1</sup> Tekst je naknadno dodat radikalno izmenjenom rukopisu teze *Biopolitička teorija umetnosti: analiza funkcija umetnosti i umetničkog dela u savremenom društvu*, odbranjenom na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, 4. decembra 2010. godine.

<sup>2</sup> Negri, Antonio, Michael Hardt, *Imperij*, „Postmodernizacija ili informatizacija proizvodnje“, Zagreb, Arkzin, 2003, 238–256.

<sup>3</sup> Aristotel, *Politika*, Zagreb, Globus, 1988.

misaonog i manuelnog rada opstaje u sferi kapitalističkih supsumcija.<sup>4</sup> Kako u eseju *Poiesis i Praxis* navodi Đorđo Agamben (Giorgio Agamben), današnja produkcija kao oblik činjenja, rada, određuje status svakog čoveka na planeti i shvaćena iz perspektive *praxis*-a predstavlja produkciju života u njegovoj materijalnosti. Agamben će se pozvati na Marksove (Karl Marx) misli o ljudskom stanju koje je ukorenjeno u otuđenju *poiesis*-a i određeno iskustvom ponižavajuće podela rada na intelektualni i fizički, te prepoznati upravo njihovu relevantnost u kontekstu današnjice.<sup>5</sup>

Teorijom *postfordističke* proizvodnje, koju izvodi nekolicina teoretičara iz nekadašnjeg italijanskog operaističko-marksističkog<sup>6</sup> kruga u post-operaističkoj fazi i usled ekspanzije informativno-komunikacijskih oblika proizvodnje, aktualizuje se koncepcija *imaterijalne* proizvodnje sprovedene komunikativno-afektivnim radom i radom simboličkih analiza.<sup>7</sup> *Imaterijalni* rad dovodi u centar pitanje o emancipatorskim predispozicijama (afirmativnoj bioproizvodnji) prepoznatim od strane Antonija Negrija i Majkl Harta (Antonio Negri, Michael Hardt) u saradničkim oblicima odvijanja radnog procesa koji za njih predstavlja „potencijal elementarnog komunizma“. Na primer, Hart veruje da zajednički resursi nikada nisu bili dostupniji, te da je „samo pitanje kako ih organizovati“. Hart ovakvo mišljenje temelji na karakteru (zapadne) kapitalističke proizvodnje. Reč je o protivrečnosti neoliberalne strategije sadržane u nepovoljnosti privatizacije *artificijelnih* i *prirodnih* dobara, budući da se privatizacijom produktivnost drastično smanjuje, kao i, s druge strane, njihovog slobodnog opticaja neophodnog kapitalu, što sa strane potencijalne emancipacije ometa i podriđa vlasničke odnose.

Isticanje prethodna dva momenta, odnos prema artificijalnim dobrima i pitanja vezana za imaterijalni rad, ovde će poslužiti kao tačka kritičke analize koju objedinjujemo sa kritičkim propitivanjem Burioovog (Nicolas Bourriaud) principa postprodukcijskog postupka tumačenog konceptualno bliskim navedenim mestima interesovanja i teorijskim refleksijama koje srećemo kod nekolicine post-operaista. Sudeći prema fascinaciji mogućnostima savremene organizacije društva, stavovi Negrija i Harta navode na utisak da se svet već razvija prema pravilima komunizma, a sličan utisak postiže se i čitanjem o postprodukcijским procedurama, zbog čega se čini da obe teorijske platforme navode na krivi put pri razumevanju kako Marksovih koncepcija koje srećemo u njihovim delima, tako i samog savremenog kapitalističkog društva.

Na primer, akribična analiza slovenačkog sociologa Primoža Krašoveca ističe besramnu eksploataciju mladih intelektualnih radnika i radnica u univerzitetskom društvu znanja. Eksploatacija se događa kroz neplaćeni istraživački rad i pisanje naučnih članaka, tekstova i referata, uvođenje novih tehnologija discipline i nadzora prisilom još nepriznatih intelektualaca i intelektualki na sakupljanje akademskih poena, *podrazumevajući* napredak u karijeri do kojeg će ih dovesti neplaćeni rad u okviru drugih administrativnih zaduženja koja objektivno ne postoje kao propisi ili radni zadaci. Ponuđeno je obećanje „da će im objave jednom omogućiti ulazak u čudnesni svijet akademskih hijerarhija, spletkarenja i bezobzirnog iskorištavanja“. Studenti koji podležu neoliberalnim ugovorima za koje ih veže visoka cena školarina često su uključeni i u projekte nevladinih organizacija (NVO) posredstvom opskurnih univerzitetskih veza i poznanstava; ovde je prisutno i neizgovoreno obećanje imaginarnog institucionalnog napretka mladih koji stoji u rav-

<sup>4</sup> Cf. Paolo Virno, „Rad, Delovanje, Intelkt“, *Gramatika mnoštva: prilog analizi suvremenih formi života*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk, 2004, 53; Giorgio Agamben, „Poiesis and Praxis“, „Privation is like a Face“, *The Man Without Content*, California, Stanford University Press, 1999, 39. 42–58.

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, op. cit. 37.

<sup>6</sup> Cf. Steve Wright, *Storming Heaven: Class Composition and Struggle in Italian Autonomist Marxism*, London, Pluto Press, 2002; libcom.org.

<sup>7</sup> Cf. Antonio, Negri, Michael Hardt, „Postmodernizacija, ili informatizacija proizvodnje“, *Imperij*, Zagreb, Arkzin, 245–256. Michael Hardt, Antonio Negri, *Mnoštvo: Rat i demokracija u doba Imperija*, Zagreb, Multimedijalni institut, 2009.

ni sa njihovom neplaćenim radom danas, da bi se navodno pozicionirali sutra.<sup>8</sup> Mladi naučnici, ukoliko ne pristanu na takve odnose, ne mogu graditi svoju karijeru i sticati priznati status u svom poslu.

Još jedna naznaka. Pristupiti teorijsko-kritičkoj analizi umetnosti sa stanovišta načina procesa proizvodnje umetničkog rada nije neuobičajeni protokol u savremenoj teorijskoj praksi. Takav pristup pretenduje više na pitanje „kako se umetničko delo proizvodi?“, a manje na promišljanje „šta se proizvodi?“; oprečno tome, postprodukciji, kao što i sam Burio tvrdi, odgovara pitanje „šta možemo uraditi sa onim što imamo?“, a ne „šta možemo novo proizvesti?“<sup>9</sup> (Potonje je u korelaciji sa postmodernističkim otklonom od „velikih priča“, i doprinosi utisku koji upućuje na konfuziju kada mu se doda podatak o Burioovom svojevremenom proglašavanju smrti postmoderni *Manifestom altermodernog*<sup>10</sup> koji stavove pisca manifesta čini protivrečnim imajući u vidu manifest kao sredstvo proglašavanja novina. Ukoliko se zadržimo na prvom Burioovom gledištu, ono navodi na utisak sličnosti pri poređenju sa pseudo-političkim Fukujaminim (Francis Fukuyama) tezama o kraju istorije.<sup>11</sup>

Dodajmo tome i zapažanja Borisa Grojsa (Boris Groys), kritičara i teoretičara medija koji tumači situiranost umetnosti u političkim režimima i mapira specifičnu simultanost umetničke produkcije sa materijalnim uslovima produkcije života.<sup>12</sup> Grojs se delimično dotakao teza o orijentaciji savremene umetničke produkcije na zajedničko definišući umetnost kao adut kapitalističkog preustrojavanja sveta. Sledeću naznaku treba imati u vidu prilikom razmišljanja o postprodukciji. Naime, Grojs tvrdi da se postkomunistička umetnička praksa odvija kroz privatizaciju društvene i simboličke teritorije čime se približava zapadnim modelima aproprijacije postupcima prisvajanja, raspodele (*sic!*) različitih istorijskih stilova, simbola, robe masovne potrošnje i radova slavni umetnika. Ta privatizacija u umetnosti za Grojsa nije ništa drugo do borba za deobu, mogućnost individue da akumulira privatni kapital simbola i isprobava nove deobe. Preuzimanje i raspodela se pokazuju kao subverzivne i agresivne aktivnosti, dok njihovi proizvodi završavaju na tržištu kojim dominiraju privatni interesi.<sup>13</sup> Ako je tako, da li onda postproduksijski princip kao postupak prisvajanja, raspodele dobara, oslanjajući se na Marksovo pisanje o proizvodnji i potrošnji iz knjige *Grundrisse*, ublažava oštricu Marksove *kritičke* teorije premeštajući je u polje interesa neoliberalne ideologije?

<sup>8</sup> Primož Krasovec, „Realna supsumpcija u hramu duha: klasna borba u univerzitetskom polju“, <http://www.csi-platforma.org/sites/csi-platforma.org/files/tekstovi/krasovec-primoz-realna%20supsumpcija.pdf>, pristupljeno: 17. 8. 2011, 21, 22.

<sup>9</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction, Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York, Lukas & Sternberg, 2002, 8.

<sup>10</sup> Ova napomena je opšte kritičko mesto mnogih teoretičara koji su se osvrtni na Burioov rad. Nicholas Bourriaud, „*Altermodern Manifesto*“, <http://www.artsandecology.org.uk/magazine/features/nicholas-bourriaud--altermodern-manifesto>, ac. 6. 9. 2011.

<sup>11</sup> Fukujamina teza o kraju istorije zasnovana je na rušenju komunističkog poretka i treba je čitati sa značenjem dostizanja krajnje ideološke evolutivne tačke koja se finalizuje u obliku društvenog uređenja sa likom zapadnog liberalnog kapitalizma. Fukujamina kapitalistička utopija o kraju istorije doživela je argumentovana osporavanja i poraz više puta. Na primer, možemo čitati kritike koje je razvio Žižek. Fukujamina utopija je, kako Žižek naglašava, „umrla dva puta“ – prvi put sa kolapsom liberalno-demokratskog režima uzrokovanim istorijskim događajem 9/11, a drugi put 2008. godine i finansijskim krahom sa istorijskim značenjem kraja Fukujaminog kraja istorije. Slavoj Žižek, *First as Tragedy, than as Farce*, London–New York, Verso, 2009, 10, 93.

<sup>12</sup> Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton–New Jersey, Princeton University Press, 1992.

<sup>13</sup> Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivim. Strategije suvremene umjetnosti*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2006, 48.

## Reprogramiranje Marksa

*Postprodukcija* je tehnički temin koji je preuzet iz audio-vizuelnog rečnika i njime se označava niz postupaka koji se koriste u manipulaciji snimljenim materijalom, poput montaže, sinhronizacije, specijalnih efekata ili titlovanja. Umetnici, umesto da prema tradicionalnom modelu koriste primarne materijale i proizvode originalne radove i forme, oni upotrebljavaju već postojeće proizvode koji su u optičaju na (umetničkom/kulturalnom) tržištu. Burio će primetiti da početkom devedesetih godina postprodukcija postaje učestala aktivnost svojstvena velikom broju umetnika. Ukoliko se zna da Burio deluje iz pozicije promotera, kustosa, hroničara i organizatora događaja savremene umetničke prakse favorizujući sasvim određene autore<sup>14</sup> koje teži da objedinjene preko sopstvenih teorijskih koncepcija plasira na tržištu umetnosti, onda u pozadini njegove opservacije o postprodukciji kao učestaloj umetničkoj aktivnosti na kraju dvadesetog veka nema održive sugerisane „spontanosti“. Burio nije kustos ili estetičar koji „fleksibilno reaguje na aktuelne promene“, već je inicijator i konstituent određenih promena, čemu ide u prilog preferencija ka jednim istim autorima pri njihovoj institucionalnoj proizvodnji i nalaženju teorijskog artikulacionog imenitelja za sve njih. Takav je slučaj sa postprodukcijom, jednako kao i sa koncepcijom *relacione estetike*.<sup>15</sup>

Zanimljiv je i Burioov pokušaj novog vida kritike autorstva. Uviđajući da aktivnost semplovanja takođe prkosi konceptu autorstva i umnogome pomaže uništenju njegove nekadašnje slike time što DJ sempleri preuzimaju različita imena, Burio iznosi mišljenje da i pored aktivne kritike koju su sprovodili teoretičari sedamdesetih godina prošlog veka po pitanju koncepta autorstva/autora, oni nisu imali nameru njegovog ukidanja.<sup>16</sup> Sada se, kako se čini, pitanje autorstva smešta pod kategoriju koja pripada domenu signaturske<sup>17</sup> kategorijalnosti u „tehnokulturalnom“ okruženju, a ne režimu kapitalističke logike i moći koja umetnost i autore determiniše sopstvenim pravilima.

U aktivnosti korišćenja proizvoda koje je neko drugi proizveo Burio će videti pokušaj iskorenjivanja tradicionalne razlike između proizvodnje i potrošnje, stvaranja i kopiranja, preuzetog/ već postojećeg i originalnog rada. Burio nalazi princip postprodukcije u Dišanovoj (Marcel Duchamp) *ready made* praksi. Dišanov gest proglašavanja i korišćenja sredstava masovne proizvodnje prepoznace kao aktivnost koja nastaje na osnovama akumuliranog rada. Takvom aktivnošću uvodi se kapitalistički proces proizvodnje u sferu umetnosti, indeksira srodstvo između trgovca i umetnika i ukazuje na kretanje proizvoda sa jednog mesta na drugo.<sup>18</sup> Kako bi dokazao jednakost između teorije proizvodnje i koncepta *ready made*-a kao modusa kojim se izjednačava izbor i fabrikovanje, konzumacija i produkcija, Burio će koristiti Marksovu tezu prema kojoj je potrošnja proizvodnja – čovek ishranom, kao oblikom potrošnje proizvodi sopstveno telo – dok proizvod jedino postaje realni proizvod u potrošnji. Burio nalazi i analogiju u principu proizvodnje koji teorijski utemeljava Marks kada kaže da postoji razlika između prirodnih sredstava za proizvodnju i sredstava za proizvodnju stvorenih u civilizaciji. Industrijska sredstva za proizvodnju predstavljaju mešavinu alata za proizvodnju i akumuliranog rada. Njihov spoj je moguć kroz *razmenu* oličenu u trećem pojmu, a to je *novac*. Burio se zaustavlja tamo gde Marks počinje:

<sup>14</sup> Pobjojmo umetnike i umetnice o kojima Burio piše i za čiju je institucionalizaciju zadužen: Sara Moris (Sarah Morris), Vanesa Bikroft (Vanessa Beecroft), Lajam Džilk (Liam Gillick), Dominik Gonzales-Forster (Dominik Gonzales-Foerster), Filip Pareno (Philippe Parreno), Mauricio Katelan (Maurizio Cattelan), Feliks Gonzales-Tores (Felix Gonzales-Torres), Gabrijel Oroško (Gabriel Orozco), Majk Keli (Mike Kelley), Daglas Gordon (Douglas Gordon), Pjer Žozef (Pierre Joseph) i drugi.

<sup>15</sup> Nikolas Burio, „Relaciona estetika“, *Košava*, br. 42–43, Vršac, 2003.

<sup>16</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction...*, op. cit. 86–94.

<sup>17</sup> Lat. signator: potpisnik

<sup>18</sup> Nicolas Bourriaud, op. cit. 23, 24.

„Svako makar ne znao ništa drugo, zna da robe imaju zajednički oblik vrednosti koji je do krajnosti upadljivo suprotan šarenim prirodnim oblicima njihove upotrebne vrednosti – novčani oblik. Ali tu sada treba dati ono što buržoaska ekonomija nije čak ni pokušavala, treba naime, dokazati kako je postao ovaj novčani oblik vrednosti (...).“<sup>19</sup> Marks čak i kritikuje pojednostavljeno izjednačavanje proizvodnje i potrošnje: „Prema tome, za nekog hegelovca nije ništa jednostavnije nego da proizvodnju i potrošnju stavi kao identične.“<sup>20</sup> Umesto da proizvodnja i potrošnja samo posreduju drugu ili da su identične među sobom, one i stvaraju sebe kao drugu. Objasnimo to ujedno izlažući osnovnu kritičku primedbu situiranja postprodukcije u kontekst Marksove teorije predstavljene u dve tačke.

1. U Marksovoj analizi proizvodnje, potrošnja kao proizvodnja javlja se u dva vida. Potrošnja proizvodi proizvodnju: upotrebom predmeta koji ostvaruje svoju funkciju tek u potrošnji od strane subjekata i stvarajući novu potrošnju reprodukcijom potrebe. Sa aspekta proizvodnje proizvodnja stvara: potrošnju obezbeđujući predmet za potrošnju (objektivna ravan), način potrošnje, a time i oblikuje potrošača (subjektivna ravan) i podvrgavanje „potrebe materijalu“ kao što „materijal podvrgava potrebi.“ Ovdje je prisutna ona dobro znana konstelacija prema kojoj se „ne proizvodi samo predmet za subjekt, već i subjekt za predmet.“<sup>21</sup> Selektivno zadržavanje na reverzibilnost procesa proizvodnje i potrošnje (potrošnje i proizvodnje), koja je u Marksovoj analizi samo jedan korak kritike nacionalnih ekonomista koji su proizvodnju i potrošnju sagledavali u jednosmernom odnosu podudarnosti i identičnosti, govoreći tako o proizvodnoj potrošnji i praveći pri tome razliku kada proizvodnja opstoji i kao reprodukcija preko istraživanja proizvodnog i neproizvodnog rada. U konstituisanju postprodukcije izostavljeno je akcentovanje bitne karakteristike proizvodnje te proizvodnje potrošnje u smislu potrošnje kao *potrebe* posredstvom *draži* potrošnje. Ukoliko na ovom nivou postprodukciju iščitamo kroz navedeni izostavljeni nivo biće enkodirana jedna nova kritička dimenzija umetnosti postprodukcije u kojoj se umetnička postprodukcija vidi kao nužnost, i time se njeno pozicioniranje vraća humanističkom i idealističkom konotativnom stupnju pokazujući je inicijalno kao oblik ljudske potrebe, uprkos drugim elementima koje Burio koristi, poput kritike koja pretenduje na detronizovanje autorstva ili poput posezanja za Marksom koji treba da figurira kao agent garancije da je postprodukcija na dobrom putu. I nije nimalo čudno što na ovom mestu Marks piše o umetnosti kao proizvodu i što mu ona služi kao pokazni primer objašnjenja proizvodnje potrošača, odnosno publike.<sup>22</sup> Proizvodnja potrošačke subjektivnosti svojstvena je pojava u kapitalističkoj proizvodnji, te osim što govori u korist osporavanja predegzistencijalne biti subjekata govori ujedno i o proizvodnji njegove bede, shodno karakteru proizvodnje koja se bazira na povećanju proizvodnih snaga i pretenduje na ekspanziju proizvodnje nove potrošnje.

2. Slobodni najamni rad u kapitalističkom društvu, da bi se na kapitalistički način ostvario, mora da negira rad, da ga postavi kao ne-kapital;<sup>23</sup> odnosno, da bi se na kraju proizvodnje ostvario višak vrednosti, cena opredmećenog rada mora da bude manja od živog radnog vremena koje je njime ranije kupljeno. Iako se tako pokazuje, između kapitaliste i radnika ne postoji odnos razmene (jer bi razmena ukazivala na nekapitalističku proizvodnju), već se radnik odriče robe u kojoj je opredmećeno radno vreme za koje dobija ekvivalent u smislu bio-reproduktivne ekonomije kako bi ponovo ušao u proizvodni proces.<sup>24</sup> Dekontekstualizacijom i premeštanjem teo-

<sup>19</sup> Karl Marx, *Kapital, Kritika političke ekonomije I- III*, Beograd, Prosveta, 1979, 54.

<sup>20</sup> Karl Marx, *Temelji slobode: Osnovi kritike političke ekonomije*, Zagreb, Naprijed, 1977, 18.

<sup>21</sup> Ibid. 17–18.

<sup>22</sup> Ibid. 14–19.

<sup>23</sup> Ibid. 110.

<sup>24</sup> Ibid. 134.

rije proizvodnje kao potrošnje u sferu postprodukcijske i umetnosti ne subvertira se raspodela, jer je ona, kako Marks kaže „puki privid“ u kapitalističkom društvu, privid koji, čini se, diskurs o postprodukciji samo optimizuje. Još jednom, reč je o tome da se posredstvom kapitalističke proizvodnje prisvaja radnikov opredmećeni rad, što se s jedne strane, odvija tako što je živa radna snaga razmenjena za kapital koji je i sam tuđi rad (radnika), i s druge strane, tako što se kapital nadomešta iznova radnom snagom.<sup>25</sup> Oslobodivši Marksovu teoriju kritičkog impulsa Burio je (jednako kao i Negri i Hart) požurio da proglasi kolektivni ideal raspodele već mogućim, iako je postprodukcijski postupak centar kapitalističke proizvodnje.

### Izvan vlasničkih odnosa u kapitalizmu?

Postprodukcija je razvijena na osnovama proceduralnih principa korišćenja raspoloživih struktura, elemenata ili objekata (van)kulturalne produkcije (produkata koje je napravio neko drugi) i njihovog ponovnog korišćenja. Već je naglašeno da umetničkoj praksi zasnovanoj na postprodukcijском modelu upotrebe proizvoda kulture paradigmatски odgovara muzička praksa *semplovanja*, a postprodukcione aktivnosti pripisuju se radu DJ-eva, pretraživača internet-a (*web surfers*) i umetnicima. Burio kaže: „U *Postprodukciji*, pokušaću da pokažem da umetnička intuitivna veza sa istorijom umetnosti sada premašuje ono što nazivamo 'umetnost aproprijacije', koja prirodno utemeljuje ideologiju vlasništva, i pomera se ka kulturi upotrebe formi, kulturi stalne aktivnosti znakova zasnovanih na kolektivnom idealu: deljenju/raspodeli (*sharing*).“<sup>26</sup> Burio kotetira sa još jednom marksističkom/komunističkom instancom, a to je koncept dobra koje ne podleže vlasničkim odnosima. Dakle, postprodukciji odgovara princip kulture slobodne deobe, pribavljanja, biranja i preuzimanja. Načelima postprodukcije pretenduje se na korišćenje onih oblika materijalnih i nematerijalnih vrednosti koje ne podležu zakonima vlasničkih odnosa.

Postavimo uvide Majkla Harta – iznete u tekstu prožetim načelom izraženim u sintagmi: „niti privatno vlasništvo kapitalizma niti javno vlasništvo socijalizma, već zajedničko u komunizmu“<sup>27</sup> – paralelno principu postprodukcije. Hart u tekstu *Zajedničko u komunizmu* piše o „nematerijalnoj“ proizvodnji. Pod tim terminom objedinjuje proizvodnju jezika, kodova, informacija, čulnog, znanja i koherenciju tih informatizovanih oblika proizvodnje koji, kako veruje, pretenduju da dominiraju u odnosu prema industrijskom proizvodnom modelu. Istorijsko kretanje prelaza od rente do profita u ekonomskom diskursu je označeno kao prelaz od primitivne akumulacije (apsolutne rente) do kapitalističke proizvodnje.<sup>28</sup> Hart pravi razliku između vremena industrijske proizvodnje, kada se vodila borba između nepokretnog (zemlja) i pokretnog vlasništva (roba) i današnje borbe koja se prema njegovom ubeđenju odvija između materijalnog i nematerijalnog dobra. Koncentrisanost na nematerijalno i reproduktivno vlasništvo u kapitalističkoj ekonomiji prepoznaje u aktuelizaciji imovinskog prava: ekspanziji patenata, autorskih prava, genetskih kodova, informacija o oplodnoj semenoj plazmi. U novom načinu („nematerijalne“) proizvodnje Hart vidi veću mogućnost za prisvajanje i veći otklon od vlasničkih odnosa, jer se ideje, kodovi, simboli ili slike mogu jednostavnije deliti, reprodukovati i njihova kontrola je teža. Međutim, dodaje on, kapitalizam je određen specifičnim vidom dozvole korišćenja zajedničkog kako bi materijalni i nematerijalni resursi omogućili kapitalu stalnu perpetuaciju: „Evo jedne novonastale proturječnosti imanentne kapitalu: što se zajedničko više prigrabluje kao vlasništvo, to se njegova produktivnost više smanjuje; a opet ekspanzija zajedničkog na fundamentalan i općenit način podriva odnose vlasništva.“<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Ibid. 167.

<sup>26</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction...*, op. cit. 9.

<sup>27</sup> Michael Hardt, „Zajedničko u komunizmu“, *Upč&Underground: Časopis za umjetnost, teoriju i aktivizam*, Zagreb, br. 17/18, proleće 2010, 246.

<sup>28</sup> Ibid. 247.

<sup>29</sup> Ibid. 250.



U radu Dejvida Harvija (David Harvey) srećemo veću predostrožnost i ozbiljniju analizu načina funkcionisanja kapitalizma. Njegove analize lako osporavaju ubeđenost u prevazilaženje borbe između zemljišnog vlasništva i, s druge strane, materijalnog i nematerijalnog. Harvi aktualizuje kretanje smera globalizacije i komodifikaciju kulture preko kategorije „monopolne rente“ izvedene iz jezika političke ekonomije. Monopolna renta nastaje zato što povlašćeni društveni subjekti mogu da ostvaruju poboljšani prihod tokom dužeg vremenskog perioda na osnovu ekskluzivne kontrole onih stavki kojima direktno ili indirektno trguju, a koje se u društvu percipiraju kao jedinstvene ili su van opšte upotrebe. Komercijalni kapitalisti ili hotelijeri u slučaju indirektno trgovine mogu biti zainteresovani za zemlju koja se nalazi na lokaciji obezbeđenoj komunikacionim mrežama ili zato što je na tom mestu koncentrisan visok nivo delatnih aktivnosti, zbog čega će oni biti spremni da plate posebnu (monopolnu) cenu. U ovom slučaju lokaciju/zemljište ne odlikuje jedinstveni kvalitet kojim se trguje, već je posebnost dodata robi ili usluzi kojima se na osnovu upotrebe zemlje ili lokacije dodaje faktor jedinstvenosti. Sasvim je drugačije u slučaju vinogradarskog zemljišta sa posebnom sortom grožđa od koga se pravi vino izuzetnog kvaliteta ili u situaciji kada se zemljište sa sličnim svojstvima prodaje multinacionalnim kapitalistima, finansijerima, za spekulativne svrhe. Tada je u pitanju neposredna monopolna renta koju Harvi proširuje na vlasništvo umetničkih dela. Umetničko delo može se kupiti i potom iznajmiti nekome ko ga izlaže po monopolnoj ceni. I sada dolazi na red glavna protivrečnost: dok su jedinstvenost i posebnost važne za garant posebnog kvaliteta, kapitalizam ispostavlja zahtev da ne sme postojati artikl koji je toliko poseban da je u celosti izvan monetarne kalkulacije ili po bilo kom drugom pitanju nedostupan. (Na primer, Harvi naznačava čistotu estetskog iskustva ili udaljenost turističkog mesta).<sup>30</sup> Upravo je ovom ambivalentnošću određena postprodukcija, ako ne i ukupna savremena estetika. Iako je mogućnost situiranja umetnosti izvedene postprodukcijom postupkom u sferu unikatnosti, a jedinstvenosti i autentičnosti izbegnuta, postprodukcijom umetnost ipak podleže smeštanju u kategoriju izuzeća iz opšte društvene primenljivosti. Ali, i na osnovu proklamovanog manjka autentičnosti zbog postupka preuzimanja simbola, ikonografije ili gotovog umetničkog komada garantuje neposebnost koju iziskuje strukturalna dinamika kapitala. U kontekstu linije koju smo ovde dotakli, može se zaključiti da je privid u pogledu Hartove fascinacije mogućnostima korišćenja dobara stratum iluzije marketinškog trika koji leži u logici neoliberalne ideologije. Nju je Harvi kritički dočarao preko termina političke ekonomije, dok Hart (i Negri) zanemaruje kritiku političke ekonomije pribegavajući „politizaciji ekonomije“.<sup>31</sup>

Takozvana teorija imaterijalne proizvodnje, kojom pojedini teoretičari izražavaju poverenje u dostupnost dobara u kapitalizmu ističući njihovu društveno-emancipatorsku potencijalnost, donela je dragocene kritičke reakcije koje ruše iluziju društvenog napretka zbog tehnološkog okruženja. Najpre, fascinaciju mogućnosti prisvajanja *nematerijalnog* opovrgao je kontroverzni ACTA (Anti-Counterfeiting Trade Agreement) sporazum čije razmatranje počinje pregovorima izvođenim u tajnosti od 2006. godine. Sporazumom se uspostavlja međunarodni standard za „zaštitu intelektualnog vlasništva“, i on se aktualizuje uz podršku velikih kinematografskih, muzičkih i farmaceutskih kompanija.<sup>32</sup> Od trenutka zvaničnog stupanja na snagu ovog sporazuma, za samo nekoliko dana ugašeni su ili blokirani internet portali sa kojih su korisnici imali pristup knjigama, muzici i filmovima. ACTA sporazumom predviđena je kontrola internet koris-

<sup>30</sup> David Harvey, „The art of rent: globalization and the commodification of culture“, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, New York, Routledge, 2001, 394–411.

<sup>31</sup> Upućujem na kritiku koju je sproveo Alpar Lošonc, *Moć kao društveni događaj: O intenziviranju i slabljenju moći*, Novi Sad, Adresa, 2009, 140.

<sup>32</sup> U međunarodnom dogovoru učestvuju SAD, Japan, Kanada, Maroko, Novi Zeland, Singapur i Južna Koreja, da bi se prvobitnim pregovaračima početkom 2012. godine pridružile zemlje Evropske Unije.

nika posredstvom internet provajdera koji su zaduženi za praćenje potrošača i sadržaja portala koji oni posećuju. Ovo je samo još jedan od dokaza da neoliberalni poredak privatizuje i intenzivira kontrolu i zabranu dostupnosti dobara kako bi ona postala podložna vlasničkim odnosima.

Silvija Federiči, radikalna feminističkinja iz operaističkog marksističkog kruga teoretičara i aktivista, zapaža trend preuzimanja diskursa borbe za zajedničko od strane Ujedinjenih nacija i Svetske banke u ranim devedesetim godinama za interese privatizacije. Pod izgovorom očuvanja zajedničkog dobra i zaštite biodiverziteta sprovodi se proterivanje lokalnog stanovništva sa prostanstava koja se potom pretvaraju u ekološke rezervate u cilju profitiranja eko-turizmom. UN su na isti način sprovele reviziju zakona koji u novom obliku reguliše pristup okeanima, što vladama daje mogućnost da raspodeljuju korišćenje vodenih resursa malom broju korisnika.<sup>33</sup> Diskurs o zajedničkom i javnom dobru kao popularna referenca može se naći kako u govoru zvaničnih ekonomista, kapitalista, tako i kod *mainstream* naučnika. Burioova teorija postprodukcije takođe odgovara opisanom trendu i predstavlja svojevrstu egzotizaciju zajedničkog posredstvom područja umetnosti i diskursa o prevazilaženju navodne vlasničke deregulacije.

Jedan od mnogih Burioovih umetnika-favorita i čest primer drugim teoretičarima prilikom opisivanja postprodukcijske aktivnosti jeste Daglas Gordon (Douglas Gordon) koji je preuzeo Hičkokov (Alfred Hitchcock) film *Psycho*, preimenovao ga u *24 Hour Psycho*, i usporivši ga produžio njegovo trajanje na 24 sata (1997). Gotovo u istom periodu kada se dešava ekspanzija postprodukcione aktivnosti, 1997. godine, Aleksander Brener (Alexander Brener) dolazi u amsterdamski Muzej Stedelijk i zelenim sprejom preko slike Kazimira Maljeviča (Kazimir Malevich) ispisuje znak za dolar (\$). Ovaj Brenerov gest – autor ga opisuje kao izraz protesta protiv konsumerizma i korupcije u instituciji umetnosti – okarakterisan je kao „umetnički zločin“ i vandalizam zbog koga je Brener krivično gonjen. On je proveo šest meseci u zatvoru i sankcionisan je zabranom ulaska u muzej u toku uslovne kazne u trajanju od dve godine.<sup>34</sup> Maljevičeva slika je pre Brenerove akcije imala vrednost od dvadeset miliona holandskih guldena, dok je prema evaluaciji Muzeja Stedelijk zbog Brenerove intervencije izgubila jednu četvrtinu tržišne vrednosti, što je bio i jedan od argumenata tužilaštva prilikom krivičnog gonjenja umetnika. Osim što se pravo ovde eksplicitno javlja kao agent privatne svojine (kako ga je Marks i opisao), ova situacija neodoljivo podseća na duhovitu Marksovu dosetku o anglikanskoj crkvi koja radije opršta napad na trideset osam od trideset devet njenih pravila vere nego na jednu tridesetdevetinu njenih novčanih prihoda.<sup>35</sup>

Na jednoj strani glorifikuju se tehnološka i genetička dostignuća savremenim umetničkim praksama poput sajber-performansa, postprodukcije ili bio-arta, dok na drugoj strani dobar deo savremenog stanovništva nije nikada imalo iskustvo rada na računaru. Savremena kapitalistička organizacija rada stvara privid njenog kretanja prema višim oblicima proizvodnje, oblikujući način korišćenja i dostupnost artificalnih ili zemljišnih dobara.

Teoretičarima imaterijalnog rada s pravom je zamereno nerazumevanje načina na koji kapitalizam funkcioniše. Federiči ističe pogrešno razumevanje funkcionisanja kapitalizma koji stvara iluziju prema kojoj kapitalizam generiše uslove za prevazilaženje eksploatacije i oslobađanje društvenih potencijala. Reč je o efektu koje proizvode kapitalistička globalizacija i neoliberalna skretanja i zato uvek treba imati u vidu da je jedna od fundamentalnih zakonitosti kapitalističke proizvodnje sadržana u činjenici razvoja koji je u isto vreme proces zaostajanja. Tehnološka revolucija, kompjuterizacija radnog procesa i integracija informatičkog rada desila se po cenu in-

<sup>33</sup> Silvia Federici, “Feminism And the Politics of the Commons”, [http://sduk.us/silvia\\_george\\_david/federici\\_feminism\\_politics\\_commons.pdf](http://sduk.us/silvia_george_david/federici_feminism_politics_commons.pdf), ac. 4. 5. 2012.

<sup>34</sup> Alexander Brener, “Trial Report”, <http://www.kinetikonpictures.com/films/brener.htm>, ac. 9. 8. 2010.

<sup>35</sup> Karl Marx, *Kapital...*, op. cit. 17.



tenzvirane eksploatacije, uvođenja retrogradnih oblika rada i pauperizacije na drugom kraju kapitalističkog procesa. Postoji kontinuum, kaže Federiči,<sup>36</sup> između kompjuterskih radnika i radnika u Kongu koji svojim rukama vadi koltan pokušavajući da preživi nakon pauperizacije i ekspanzije, u ponovljenom krugu strukturalnog prilagođavanja. Imenom koltan označava se ruda (kolumbit-tantalit) iz koje se izdvaja tantal, na toplotu visokootporan i na tržištu tražen mineral, bez koga uređaji visoke tehnologije ne mogu da funkcionišu. Iz Afrike se doprema oko 80 procenata koltama,<sup>37</sup> što afričke rudnike čini najvećim nalazištem tantala u svetu. Nokia, Motorola, Soni, Simens i druge multinacionalne kompanije bez koltana ne bi mogle da ostvaruju profit, jednako kao i kompanije koje drže monopol za prerađivanje rude.<sup>38</sup> Rat nastao zbog borbe za kontrolu nalazišta koltama diktira geopolitičku situaciju u Kongu rezultirajući velikim brojem izbeglica, nemilosrdnom eksploatacijom ostalog stanovništva, smrću oko četrdeset pet hiljada ljudi u toku jednog meseca i potpunom devastacijom društva.

Na kraju, u kontekstu Buriove postprodukcije i afirmativnih biopolitičkih potencijala jednog dela teoretičara, adekvatnom se čini rečenica Silvije Federiči koja precizno konstatuje da *komunalizam može biti samo oblik borbe a nikako proizvod kapitalističke proizvodnje*.

## Zaključak

Kolektivni ideal raspodele kao specifičnosti postprodukcije predstavlja *grubi* pokušaj ukidanja privatnog vlasništva time što se oslanja na egalitarnosti u imanju i mogućnosti njegovog protezanja, zbog čega se i dalje radi o pokušajima ostajanja unutar kapitalističke logike koja se nameće kao pozitivan društveni oblik bez uzimanja u obzir strukturalnih pitanja vezanih za kapitalističku proizvodnju. Preuzimanje i korišćenje artificalnih dobara koje Burio teorijski infiltrira na efektima obećanja destabilizacije vlasničke ideologije i postavljanjem postproduksijske aktivnosti kao idealne komunalne akcije putem koje se prevazilaze vlasnički odnosi, zapravo predstavlja posledicu regresije rada, brojnih političkih intervencija i učvršćivanja vlasničkih odnosa na drugom kraju kapitalističke proizvodnje. Burio postprodukcijom nudi i konačni obračun sa autorstvom, autentičnošću i sličnim tradicionalnim idejama koje su neko vreme bile posredne tačke tumačenja i procene umetnosti, ali istovremeno ne vidi da neoliberalnoj ideologiji i kapitalu ne treba umetnička aura, jer ona ometa kapitalističku logiku tržišne dostupnosti i naplativosti svega postojećeg i proizvodljivog. Čak i kod pojedinih autora koji smatraju da govore sa levih pozicija možemo sresti razmetljive, pseudo-emancipatorske, *napredne* izjave kako im „pitanje autentičnosti nikada nije palo na pamet“. Možda je baš zbog toga izostala kritika postprodukcije sa aspekta kritike političke ekonomije, na zadovoljstvo *kapitalističke deaurizacije*, bez obzira šta mi o deaurizaciji kao izdvojenom konceptu mislili, čijoj konstituciji teži neoliberalna koncepcija ekonomije. U tekstu smo ukazali da je diskurs o zajedničkom, na kome se zasniva postprodukcija paralelan manifestovanju privatizacijskih taktika međunarodnih finansijskih institucija za ostvarivanje profita.

Zato, presudni značaj u borbi protiv vlasničke ideologije čini: promišljanje načina upotrebe pojmova *javno* i *zajedničko* dobro, i njihova aktualizacija ne samo na nivou formalne promene imenovanja, kako se često predlaže, već u smislu njihove ozbiljne teorijske kontekstualizacije; propitivanje novonastalih modusa neoliberalne logike kapitala oličene u aktu transformacije nekadašnjih kritičkih termina u savremenu monetarnu pogodnost kapitala (poput navedene de-

<sup>36</sup> Silvia Federici, "Precarious Labor: A Feminist Viewpoint", [http://mostlywater.org/precarius\\_labor\\_a\\_feminist\\_viewpoint\\_silvia\\_federici](http://mostlywater.org/precarius_labor_a_feminist_viewpoint_silvia_federici), pristupljeno: 3. 4. 2010.

<sup>37</sup> Cf. „Afriki grozi nova regionalna vojna“, [http://www.dnevnik.si/tiskane\\_izdaje/dnevnik/1042221440](http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/dnevnik/1042221440), pristupljeno: 4. 8. 2011.

<sup>38</sup> Od kojih je kompanija *Cabot Inc.* smeštena na teritoriji Sjedinjenih Američkih Država, *HC Starc* sa središtem u Nemačkoj i *Nigncxia* koja se nalazi u Kini.

auretizacije) i, na kraju, suočavanje sa činjenicom da bez obzira na slobodu (deljenja, raspodele) koju obećava savremena umetnička aktivnost u tehnološkom okruženju, ostvarenje dostupnosti dobara moguće je jedino revolucionarnom situacijom.

#### Literatura:

- Agamben, Giorgio, *The Man Without Content*, California, Stanford University Press, 1999.
- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction, Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York, Lukas & Sternberg, 2002.
- Burio, Nikolas, „Relaciona estetika“, *Košava*, Vršac, br. 42–43, 2003.
- Groys, Boris, *Učiniti stvari vidljivim: Strategije suvremene umjetnosti*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.
- Hardt, Michael, „Zajedničko u komunizmu“, *Upê Underground: Časopis za umjetnost, teoriju i aktivizam*, br. 17/18, Zagreb, 2010.
- Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Imperij*, Zagreb, Arkzin, 2003.
- Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Mnoštvo: Rat i demokracija u doba Imperija*, Zagreb, Multimedijalni institut, 2009.
- Harvey, David, “The art of rent: globalization and the commodification of culture”, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, New York, Routledge, 2001, 394–411.
- Lošonc, Alpar *Moć kao društveni događaj: O intenziviranju i slabljenju moći*, Novi Sad, Adresa, 2009.
- Marx, Karl, *Kapital, Kritika političke ekonomije I–III*, Beograd, Prosveta, 1979.
- Marx, Karl, Engels, Friedrich *Rani radovi*, Zagreb, Naprijed, 1983.
- Marx, Karl, *Temelji slobode: Osnovi kritike političke ekonomije*, Zagreb, Naprijed, 1977.
- Wright, Steve *Storming Heaven: Class Composition and Struggle in Italian Autonomist Marxism*, London, Pluto Press, 2002.

### Critique of Bourriaud’s Concept of Postproduction

**Summary:** This paper offers a critical look at Nicolas Bourriaud’s concept of post-production based on the principle of distribution, i.e. sharing. On the general level, this paper is focused on the trend of selective borrowing of certain terms from the framework of emancipatory practices and using them in the context of established artistic methods, which results in taking the edge off the criticism inherent in the original premises they were based on. By announcing the availability of those means that are allowed and recognized in the artistic context, one is disregarding the logic of capitalist production, which can show progress in one area, while in other area it results in a necessary role that emerges as the condition for the first side of the process. In addition to a discussion about these points, we also provide an analysis of the equally problematic illusion of the effective availability of goods, which has been proclaimed in the works of some post-operaist authors.

**Keywords:** post-production, common, distribution, production and consumption, Marx, Bourriaud;