

Maja Stanković



Fluidni kontekst

Kontekstualne prakse
u savremenoj umetnosti





Fakultet za medije i komunikacije
Univerzitet Singidunum
Beograd 2015.

Biblioteka *Ars/Techne*

#5



Maja Stanković

FLUIDNI KONTEKST

Kontekstualne prakse
u savremenoj umetnosti

Maja Stanković
FLUIDNI KONTEKST
Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti

Biblioteka: *Ars/Techne*

Izdavač: Fakultet za medije i komunikacije
Karađorđeva 65, 11000 Beograd, Srbija
Tel: +381(11) 2624 265
imejl: cmk@fmk.edu.rs
www.fmk.singidunum.ac.rs

Za izdavača: Nada Popović Perišić

Recenzenti:
prof. dr Lidija Merenik, prof. dr Slobodan Mijušković,
prof. dr Jovan Čekić

Redakcija: Jovan Čekić, Aleksandra Prole, Borut Vild

Lektura: Marija Lazović
Fotografija i grafičko oblikovanje: Borut Vild
Štampa: Artprint, Novi Sad, 2015.

ISBN: 978-86-87107-36-6



Sadržaj

<i>Kao neki uvod</i>	ix
PRVI DEO	
Pojam konteksta	1
Kontekst: skup okolnosti ili...	3
DRUGI DEO	
Predispozicije kontekstualnih praksi	31
Šta su predispozicije kontekstualnih praksi?	33
Uvođenje temporalnosti u registar vizuelnog	37
Uvođenje fragmenta	61
Decentralizacija izlagačkih institucija	85
Disperzija medija	114
TREĆI DEO	
Kontekstualne prakse i principi njihovog funkcionisanja	143
Emancipacija konteksta	145
Rekontekstualizacija	167
Participativne prakse	200
Biopolitička umetnost	232
 Zaključak	 273
 Literatura	 279
Indeks imena	287
 Biografija autorke	 293





FLUIDNI KONTEKST



Kao neki uvod

R. Muzil, *Čovek bez svojstava*

Nestajanje jasnih razlika između umetničkog i neumetničkog jedna je od, možda, najzanimljivijih pojava u savremenoj umetnosti. Čini se kao da se izgubio specifičan umetnički kvalitet – ili nije više nužno vidljiv – te je često teško razlikovati umetnički rad od nečeg običnog, svakodnevnog, naročito ako nije u galeriji. Čak je i tada moguće susresti se s neumetničkim: ličnim predmetima, porodičnim fotografijama, odećom; ili, »već viđenim«: poznatim kadrom iz filma, reklamom, dokumentarnim snimkom; ili sasvim »neumetničkim«: lešom ajkule u formalinu, tetoviranim prostitutkama ili sa pukim prisustvom umetnika.

Takva situacija nije nova, štaviše, može se pratiti unazad sve do početka 20. veka. Janis Kunelis je 1969. u rimskoj galeriji Atiko izložio dvanaest konja (*Untitled/12 Live Horses*, Galleria L'Attico, Rim). Konji su čest motiv u umetnosti, što je svakako imao u vidu i sam umetnik polazeći od njemu bliske – italijanske – tradicije. Prisustvo konja, međutim, mnogo je bliže nekoj neumetničkoj nego umetničkoj situaciji. Ili, instrukcije za slike Joko Ono (*Instructions Paintings*) iz 1962. u kojima ona daje vrlo sažeta, kratka uputstva posmatraču kako da napravi sliku – ili je bar zamisli. Šta je u ovom slučaju

umetnički rad: njeni saveti, ispisane instrukcije, performativ, slika ili samo ideja za sliku? Ili transformacija sopstvenog lica na jedan vrlo agresivan, bolan, vrlo »neumetnički« način u radu Orlan (*Omniprésence*, 1993). Po čemu se ovakva hirurška intervencija razlikuje od bilo koje slične intervencije koje se svakodnevno izvode u operacionim salama?

Magazin *Vašington post* je pre nekoliko godina izveo sledeći eksperiment: čuveni violinista, Džoša Bel, svetski priznat virtuoza koji svira na jednoj od najboljih i najskupljih violina, Stradivarijevoj violini iz 18. veka, dva dana nakon koncertnog izvođenja u Bostonskoj simfonijskoj dvorani (Boston Symphony Hall), za koje je ulaznica koštala sto dolara, svirao je, u ranim jutarnjim satima, kao ulični svirač, u vašingtonskom metrou sa istom violinom, iste kompozicije, na isti način. No, iskusni umetnik naviknut na frenetične aplauze, bombastične izjave, kao što je ona da je genije i najveći živi violinista, na veliko iznenađenje, ne samo da nije opčinio muzikom prolaznike u metrou već je prošao gotovo neprimećen (samo se jedna žena zaustavila da ga sluša). Po prvi put se našao u situaciji da ljudi ne reaguju na njegovo sviranje, ne aplaudiraju, štaviše ignorišu ga, što je pokrenulo, po priznanju samog umetnika, mučan proces preispitivanja i dilemu: ako ljudi ne prepoznaju kvalitet moje muzike, da li sam ja dobar umetnik? Zanimljivo je da je eksperimentu prethodio razgovor s muzičkim direktorom Nacionalnog simfonijskog orkestra u kojem je on trebalo da predvidi ishod eksperimenta. Uzimajući u obzir pretpostavku da slavnog muzičara verovatno većina neće prepoznati, jer će misliti da je običan ulični svirač, on je ipak bio uveren – pošto je zaista reč o vrhunskom umetniku – da njegovo izvođenje ne može proći nezapaženo. Upravo to se, međutim, desilo.

Iz pomenutih primera moglo bi se zaključiti: da li je određeni predmet, radnja ili proces umetnički, zavisi od okolnosti, uslova, aktera, situacije... rečju, konteksta, i to je početna pretpostavka ove studije. Ona se može primeniti na savremenu umetnost, ali i neke pojave još s početka 20. veka kao što je Dišanov pisoar (*Fountain*, 1917). Na početku 20. veka, ovakav postupak bio je eksces, gest radikalno drugači-

jeg, avangardnog načina mišljenja. Na kraju 20. veka, to je nešto s čime se često susrećemo: običan, svakodnevni predmet u umetničkom kontekstu, bilo da je to galerija, muzej ili ulica, priroda, društvena mreža – može da ima status umetničkog rada; isti predmet u vanumetničkom kontekstu gubi taj status. Slično Muzilovom *čoveku bez svojstava*, čini se da danas možemo govoriti o umetničkom delu *bez umetničkih svojstava*. Ta *svojstva* postala su fluidna – kao i kontekst...

U prvom delu ove studije biće reči o pojmovnom određenju konteksta izvedenog iz nekoliko različitih teorijskih diskursa i uvođenju drugačijeg shvatanja konteksta koje odgovara savremenom trenutku i savremenoj umetničkoj produkciji, a to je fluidni kontekst. U drugom delu ocrтана je predistorija kontekstualnih praksi povezana s procesima koji su umetnički rad učinili fluidnim. To su: uvođenje temporalnosti, fragmentarnog načina mišljenja, decentralizacija izlagačkih institucija i disperzija medija. Ti procesi nisu razmatrani hronološki, tako da formiraju jednu liniju kontinuiteta, već kao četiri paralelna niza »koji su postavljeni jedni pored drugih, jedni za drugima slede, prepliću se, ukrštaju, i ne mogu da se svedu na linearni obrazac«¹. U trećem delu savremene umetničke prakse su pozicionirane kao kontekstualne, i izdvojeno je nekoliko (ne sve) aktuelnih u savremenoj umetničkoj produkciji: rekontekstualizacija, participacija i biopolitička umetnost. Ono što ih povezuje i upućuje na njihov visok stepen senzitivnosti na kontekst jesu slični modeli ili tzv. principi funkcionisanja, a to su: apropijacija, deestetizacija i ponavljanje.

Trebalo bi napomenuti da ovde neće biti reči o kontekstu i njegovom značaju iz ugla socijalne istorije umetnosti koja je, svakako, jedno od njegovih bazičnih određenja. Kontekst je ovde razmatran iz ugla radikalne linije mišljenja (u) umetnosti 20. veka koja započinje sa avangardom. Avangardna preispitivanja tradicionalnog shvatanja umetnosti i efekata

1 M. Fuko, *Arheologija znanja*, preveo Mladen Kozomara, Plato, Beograd 1998, 13.

tehničke reprodukcije predstavljaju paradigmatiku promenu u umetnosti i tada se, po prvi put, ocrtavaju obrisi jednog drugačijeg konteksta, što nije više povezano samo s uslovima i društvenopolitičkim prilikama u kojima umetničko delo nastaje, već i sa njegovim izlaganjem i recepcijom. Ova linija se nastavlja sa neoavangardom koja avangardno iskustvo integriše u institucionalni sistem i proširuje uvođenjem niza novih umetničkih praksi u kojima dolazi do izražaja upravo to netradicionalno određenje konteksta. Raskidanje s modernističkim shvatanjem autonomije umetničkog dela i sažimanje avangardnog iskustva i novih tehnologija, daje novi zamah istraživanjima povezanim s uključivanjem konteksta u polje vizuelnih umetnosti, što konsekvantno dovodi do toga da je na kraju 20. veka kontekst nezaobilazan u produkciji, recepciji i kritici umetnosti.

Od spoljašnjeg elementa – kao skupa okolnosti, datosti, objektivnih uslova pod kojima nastaje rad – shvatanje konteksta se promenilo i proširilo tako da je u savremenoj umetnosti postao integralni deo rada u umetnosti, a da pritom nije nužno povezan s određenim umetničkim postupkom, medijem ili načinom izražavanja. To je istovremeno razlog što se o savremenim umetničkim praksama može govoriti kao o kontekstualnim. Tradicionalno shvatanje konteksta kao datog, nepromenljivog skupa okolnosti povezanih s nastankom umetničkog dela u savremenim umetničkim praksama dobilo je alternativu – fluidni kontekst.

Ako je polazište promena u načinu funkcionisanja konteksta, postavlja se pitanje zašto je do promene došlo, koji su efekti promene i kako »radi« promenjeni kontekst? Zašto je kontekst posebno bitan za savremenu umetnost, bilo da pod savremenom umetnošću podrazumevamo umetnost od 1945. godine², šezdesetih godina 20. veka, odnosno osamdesetih ili imamo u vidu aktuelnu umetničku produkciju³?

2 A. Jones, »Writing Contemporary Art into History, a Paradox?«, *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing, 2006.

3 C. Medina, »Contemp(t)orary: Eleven Theses«, *What is*

Kako se promena u shvatanju konteksta odrazila na umetničke prakse? Da li se može dovesti u vezu s promenama u nekim drugim registrima – filozofiji, teoriji, tehnologiji? Kako se može obrazložiti prelaz od formalističkog u fluidni kontekst? Šta je fluidni kontekst? Kako je došlo do pojave kontekstualnih praksi? Šta su kontekstualne prakse? Zašto su ove prakse jedno od dominantnih obeležja savremene umetničke produkcije? Šta se to promenilo i na koji način je kontekst, iz jedne krajnje marginalizovane pozicije – u modernističkom tumačenju čak eksplicitno odbačen – na kraju veka postao jedan od ključnih elemenata u savremenoj umetnosti?

Kontekst se u ovoj studiji razmatra na primeru srpske savremene umetnosti. U okviru pojedinih kontekstualnih praksi – rekontekstualizacije, participacije i biopolitičke umetnosti – analizirani su radovi, u najvećem broju, nastali u poslednjoj deceniji 20. i na početku 21. veka. Izuzetak je nekoliko ključnih radova iz šezdesetih godina prošlog veka, nastalih na avangardnom iskustvu kao i konceptualni radovi iz sedamdesetih koji predstavljaju najranije primere kontekstualnih praksi u srpskoj umetnosti i istovremeno ukazuju na povezivanje iskustva konceptualne umetnosti sa umetnošću devedesetih kao jedno od ključnih obeležja savremene umetnosti i srpske umetnosti na kraju 20. i početku 21. veka.⁴

Biće reči o radovima Raše Todosijevića, Dušana Otaševića, Gorana Đorđevića, Vladimira Perića, Zorana Naskovskog, Tanje Ostojić, Grupe 143, A3, Škart, Grupe Spomenik, Danila Prnjata, Vahide Ramujkić, projektima *Učitelj neznanica i njegovi komiteti*, Treći Beograd, Biro Beograd, radovima Ivane Smiljanić, Vladana Radovanovića, Leonida Šejke, Jovana Čekića, Neše Paripovića, Marine Abramović, Dejana Grbe, Zorana Todorovića, Marine Marković i Ere

Contemporary Art?, *e-flux journal*, Sternberg Press 2010, 18.

- 4 O povezivanju konceptualne i savremene umetnosti na primeru srpske umetnosti videti: M. Stanković, »Relink«, katalog autorske izložbe *Relink*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2005.

Milivojevića (navedenih po redosledu spominjanja u knjizi). Primeri umetničkih radova koji se obrađuju unutar svake kontekstualne prakse istovremeno su, u izvesnoj meri, model koji se može primeniti i za analizu brojnih drugih radova koji, zbog obimnosti teksta i opasnosti od moguće prenatrpanosti i preopširnosti, nisu mogli da budu razmatrani, tako da je nepominjanje nekih relevantnih radova, umetnika i umetnica uračunat i, u velikoj meri, neizbežan nedostatak ovog teksta.

Pošto je reč o kontekstu u savremenoj umetnosti, ali na određenom primeru, aktuelnoj umetničkoj produkciji u Srbiji, neophodno je bilo izaći i van lokalne sredine, jer predmet istraživanja nije analiza lokalnih specifičnosti srpske umetnosti u odnosu na neko imaginarno Drugo – regionalnu, evropsku ili svetsku umetničku produkciju, već zašto i na koji način je kontekst značajan za savremenu umetničku produkciju i kako se to može detektovati na primeru srpske savremene umetnosti. Iz tog razloga podela na nacionalnu i opštu umetnost odbačena je kao neodgovarajuća, tako da su analizirani i radovi umetnika koji ne potpadaju pod kategoriju »srpska umetnost«.

Ono što se na početku svakako mora naglasiti, jeste da u prvom planu neće biti radovi koji se eksplicitno bave pitanjem konteksta, takozvana kontekstualna ili angažovana umetnost, već radovi koji, iako na prvi pogled nisu kontekstualno senzibilni, zapravo, u jakom smislu, uračunavaju kontekst, jer se umetnik, pored brojnih odluka koje donosi – o izboru medija, formatu, trajanju, sadržaju – suočava i sa još jednom ključnom odlukom, a to je kako će svoj rad kontekstualno pozicionirati. Polazište je, svakako, kontekst u svom bazičnom određenju kao skup spoljašnjih i zatečenih okolnosti u kojima nastaje umetnički rad. Pored toga, kontekst je, međutim, dobio još jedan nivo: postao je fluidan i kao takav sastavni deo umetničkog rada. Predmet ovog istraživanja upravo je taj *fluidni kontekst*.



PRVI DEO

Pojam konteksta



Kontekst: skup okolnosti ili...

S pojavom poststrukturalističkih teorija u drugoj polovini prošlog veka, u različitim oblastima javljaju se kontekstualistički pristupi kojima je zajedničko isticanje značaja konteksta i ta tendencija prisutna je do danas. Poststrukturalističke metode destabilizovale su dominantnu poziciju formalističkih i strukturalističkih metoda u prvoj polovini 20. veka, kako u teoriji tako i u umetnosti. Ono što je za formalističke i strukturalističke metodološke pristupe zajedničko jeste shvatanje umetničkog dela kao autonomnog, estetskog, bezinteresnog i tretiranje forme kao zasebne jedinice koja nije neutralna u prenošenju sadržaja, već u funkciji samog *sistema* (umetničkog dela).¹ Autonomnost i samodovoljnost odgovaraju modernističkoj koncepciji umetnosti kao skupa međusobno odvojenih i specifičnih disciplina i medija.

-
- 1 Školski primer strukturalističke analize, koji se često može naći u literaturi, jeste Pikasova *Glava bika* (1942): sic bicikla je u funkciji glave, a volan u funkciji rogova, što zajedno i na ovaj način postavljeno predstavlja glavu bika. Slično važi i za Mondrijanove apstraktne slike, idealne za strukturalnu analizu: linije i površine čine koherentnu likovnu celinu, strukturu, formulisanu po određenim formalnim pravilima (osnovne boje, bela i crna, prave linije, bez dijagonala...)

U odnosu na pomenute, suprotnu poziciju zauzima socijalna istorija umetnosti.² Metodološki zaokret u socijalnoj istoriji umetnosti jeste analiza umetničkog dela u odnosu na društvene okolnosti u kojima nastaje: činjenice povezane s okruženjem, umetnikom, materijalom, statusom umetničke proizvodnje, prvenstveno u odnosu na ideološki okvir, pre svega, uspon industrijskog kapitalizma. Za razliku od autonomnog umetničkog dela kao zasebnog sistema, ovde je polazište povezivanje umetničkog dela i društva što, u velikoj meri, daje na značaju kontekstu i njegovo je bazično određenje kao skupa političkih, ekonomskih, socijalnih i svih drugih okolnosti koje se mogu dovesti u vezu s nastajanjem umetničkog dela. Ovakav pristup dovodi u pitanje autonomnost umetničkog dela, ali je ne odbacuje, što je eksplicitno izrečeno kod nekih autora, na primer, Arnolda Hauzera, jednog od uticajnijih predstavnika socijalne istorije umetnosti u drugoj polovini 20. veka. Unutrašnja granica ovog metodološkog pristupa u pogledu shvatanja konteksta jeste njegovo svodenje na spoljašnji element u odnosu na umetničko delo. Iz toga sledi da je kontekst i te kako značajan za umetničko delo, ali se odnosi na nešto spolja, *dodatak* koji nije neophodan u njegovoj interpretaciji. Predmet ove studije jeste drugačije shvatanje konteksta, koje postojeće ne odbacuje, već ga proširuje ukazujući na neizostavnu, a ne pridodatu i prateću, ulogu konteksta.

Kao skup spoljašnjih činilaca kontekst pruža informacije o umetničkom delu koje mogu upotpuniti njegovu interpretaciju, baciti novo svetlo na okolnosti u kojima je nastalo, ali koje, uglavnom, ne menjaju njegovu poziciju u određenom institucionalnom okviru. Na primer, podatak da je Pikaso slikao *Gospođice iz Avinjona* (1907) prema fotografiji na kojoj su žene iz nekog afričkog plemena ili da je neposredno pre završetka slike video Matisov *Plavi akt* (1907), inspirisan afričkim maskama, može upotpuniti interpretaci-

2 Najraniji predstavnici: Frederik Antal (Frederick Antal 1887–1954) i Fransis Klingender (Francis Klingender 1907–1955).

ju, ali nije neophodan za nju. Ako se, međutim, kao primer uzme Dišanova *Fontana* na Salonu nezavisnih 1917. godine, zatim replika izložena u Americi posle Drugog svetskog rata, umanjena i mnogo puta umnožena verzija rada (*Boîte-en-valises*, 1935–41), razglednica s reprodukcijom rada, kopija Ilejn Sturtevant iz kolekciji Pino u Veneciji (*Duchamp Fountain*, 1973), zlatni pisoar Šeri Levin (*After Duchamp*, 1991) – značenje pisoara se menja u svakoj od ovih situacija, zajedno s načinom funkcionisanja (original, kopija, replika, fotografija...). Razlika između ova dva pristupa u tome je što je u prvom slučaju kontekst povezan s okolnostima nastajanja, a u drugom je umetnički rad mišljen kontekstualno – kada je reč o njegovoj produkciji, ali i prezentaciji.

Da bi se ocrtale promene do kojih je došlo u određenju konteksta u savremenoj umetnosti, neophodno je odbacivanje autonomije umetničkog dela kao, u manjoj ili većoj meri, zatvorenog sistema. To je ujedno i razlog zašto formalistički pristup (koji u prvi plan stavlja formu), ikonografska/ikono-loška metoda (naglasak na sadržaju) ili strukturalna analiza (koja objedinjuje sadržaj i formu) ovde nemaju primenu, jer polaze od pretpostavke da je umetničko delo *osobena* celina, »svet u malom«³. One, istovremeno, uračunavaju određene »kategorije«⁴ (npr. stil, simbol, struktura...) i nekakav unutrašnji princip ili logiku koja se dovodi u vezu sa suštinom umetničkog dela i specifičnošću njegovog delovanja: za Rigla to je »umetničko htenje«⁵, za Hansa Ticea to je delovanje kao »izvorna svrha umetničkog dela«⁶, za Panofskog »imanentni

3 H. Sedlmayr, »Problemi interpretacije«, *Život umjetnosti*, br. 11–12, Zagreb 1970, 101–122.

4 »...kategorije su prethodne odluke; kao 'anticipacije' one upravljaju saznavnim radom.« H. Lützel, »O položaju nauke o umetnosti. Lorenz Ditmann: Stil/simbol/struktura«, *Gledišta*, br. 3–4, Beograd 1988, 8–38.

5 A. Riegl, »Historijska gramatika likovnih umjetnosti«, *Život umjetnosti*, br. 10, Zagreb 1969, 132–147.

6 H. Tice, »Pojam istorije umetnosti«, *Ideje*, br. 3–4, Beograd 1981, 77–107.

smisao»⁷, za Kandinskog to je »unutrašnja nužnost«. S druge strane, socijalna istorija umetnosti je taj »izvor« i »suštinu« tražila van umetničkog dela, što je bio glavni argument za kritiku ove metode kao determinističke. Ipak, treba imati u vidu da je insistiranje na unutrašnjoj logici umetničkog dela u velikoj meri motivisano odvajanjem od književnosti, istorije i estetike kao krajnje subjektivne, ili, na drugoj strani, metafizičke kategorije, što je nasleđe devetnaestog veka od kojeg je nauka o umetnosti, nova disciplina na početku 20. veka, želela da se distancira i konstituiše sopstveno polje istraživanja.

Na kraju 20. veka, dolazi do udaljavanja od ideja o »izvoru« umetničkog dela, njegovoj unutrašnjoj logici i pretpostavki da umetnost ima sopstvena sredstva (medije, tehnike, postupke, materijale...) i polje istraživanja (umetničko) jer to, u velikoj meri, odudara od »stanja stvari na terenu«. Na primer, fotografija, video, film nisu umetnički mediji u tradicionalnom smislu, već, pre svega, mediji za masovnu komunikaciju. Takođe, u savremenoj umetnosti i spavanje, igranje, druženje i brojni drugi neumetnički postupci o kojima će biti reči – mogu biti umetnički »postupci«.

Da bi se ocrtala promenjena uloga konteksta, neophodno je bilo i njegovo sagledavanje van dualne matrice: umetničko delo – visokovrednovan pojam; kontekst – niži, nedovoljno definisan i arbitraran pojam. To je bilo moguće pozivanjem na Deridu i njegovo problematizovanje konteksta kao pojma.⁸ Odbacivanjem dualne matrice, destabilizovani su tradicionalni vrednosni kriterijumi po kojima ono što je unutrašnje ima veze sa transcendentnim i suštinom, dok je sve spoljašnje – manje bitno i slučajno. Suština ili *esen-**cija* unapred je dato značenje/smisao – pa je na čitaocu ili posmatraču da je otkrije. No odbacivanjem dualne matrice i podređene uloge onog *spolja*, značenje/smisao se konstituiše u kontekstu, jer je u istoj ravni s umetničkim radom. Svako

7 E. Panofsky, »Povijest umjetnosti kao humanističke discipline«, *Život umjetnosti*, br. 13, Zagreb 1971, 86–96.

8 Ž. Derida, »Potpis, događaj, kontekst«, *Delo*, god. XXX, br. 6, Beograd, 1984.

pojavljivanje umetničkog rada stoga je jedinstven događaj jer, kao što Derida ističe, »ne postoji ono izvantekstualno«⁹.

Istovremeno, kontekst je obrađivan na način koji odgovara Fukoovom shvatanju pojma, ne kao »istorija njegovog progresivnog istančavanja, njegove stalno rastuće racionalnosti, njegovog stepena apstraktnosti, nego istorija njegovih različitih polja konstitucije i važenja, istorija njegovih uzastopnih pravila upotrebe, mnogostrukih teorijskih sredina u kojima se odvijala i dovršila njegova razrada«.¹⁰ To je, istovremeno, u skladu sa samim pojmom koji nije povezan s jednim registrom, već egzistira u najrazličitijim *referencijalnim poljima*.

Lingvistička tumačenja konteksta

Sve do sedamdesetih godina prošlog veka pitanje konteksta, uglavnom, nije bilo aktuelno ili se na neki način podrazumevalo kao očiglednost. Često je kontekst upoređivan sa crnom kutijom, zbog pretpostavke da okolnosti imaju uticaj na određeni fenomen, ali da je prirodu tog odnosa teško odrediti. Najraniji pokušaji izdvajanja i definisanja konteksta kao zasebnog pojma povezani su s lingvistikom. Interesovanje za kontekst javlja se pod uticajem filozofije jezika i proučavanja govornih činova.¹¹ Najmanja komunikaciona jedinica je govorni čin: izvođenje određenog akta kao što je izjava, pitanje, naređenje, zahvaljivanje ili čestitanje. Čin se može sastojati od jedne ili više rečenica, ali jedinica lingvističke komunikacije nije, kao što se može pretpostaviti, simbol, reč ili rečenica, već produkcija simbola, reči ili rečenice u određenom činu, čime kontekst dobija bitnu funkciju u komunikaciji u najširem smislu.¹²

9 Ana Bužinjska – Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, prevela Ivana Đokić-Saunderson, Službeni glasnik, Beograd 2009, 412.

10 M. Fuko, *Arheologija znanja*, preveo Mladen Kozomara, Plato, Beograd 1998, 9.

11 Najznačajniji autori koji su se time bavili su Dž. L. Ostin i Džon Serl (John Searle).

12 J. Searle, *Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1969, 16.

Kontekst je u lingvistici imao dvojako značenje: okolnosti u kojima nastaje tekst i okolnosti u kojima se čita. Oba slučaja upućuju na ono što ide uz tekst, a ne šta je u samom tekstu. Dž. L. Ostin govori o kontekstu kao skupu »odgovarajućih okolnosti«¹³ neophodnih za izvođenje i razumevanje performativa. Ovim je težište pomerenano sa samog teksta kao centralnog elementa performativa na nešto izvan, što je konstitutivno za njegovo značenje, a to su neophodni uslovi za izvođenje performativa. Da bi se performativ uopšte izveo, okolnosti moraju biti odgovarajuće, a da bi bile odgovarajuće, mora se uspostaviti određena konvencija. Samim tim Ostin izjednačava kontekst sa konvencijom.¹⁴

Konvencionalno shvatanje konteksta vrlo brzo je postalo predmet kritike, a povod je insistiranje na razlici između književnog teksta i govornog čina u pogledu konteksta, što je Ostinovo polazište: literarna dela nisu direktno povezana sa socijalnim kontekstom, a govorni čin jeste. Razlika je vrlo jednostavna: govornik i slušalac se nalaze u konkretnoj situaciji, licem u lice. Oni se međusobno razumeju zato što se nalaze u istoj situaciji koja određuje značenje njihovog govora. S druge strane, autor i čitalac se skoro nikad ne sreću: jedina stvar koja im je zajednička je sam tekst. Značenja koja su transparentna u govornom činu i određenoj situaciji gube na razumevanju kada nisu povezana s konkretnim okolnostima. To je razlika između konvencionalnog i kontekstualnog značenja. Literarni jezik se razlikuje od običnog govora zato što je utemeljen u konvenciji

13 J. L. Austin, *How do things with words*, Oxford University Press, 1962, 6.

14 Kao neophodne uslove za izvođenje performativa on navodi sledeće: »(A. 1) Mora postojati prihvaćena konvencionalna procedura koja će omogućiti da izjavljivanje određenih reči bude praćeno određenim okolnostima koje će garantovati ispravnost performativa; (A. 2) osobe i okolnosti u datom slučaju moraju biti odgovarajuće za izvođenje određene procedure; (B. 1) svi učesnici u proceduri moraju je izvesti ispravno i (B. 2) u potpunosti. (C. 1) Procedure su prilagođene osobama koje imaju određene misli, emocije i intencije učesnika takođe moraju biti uključene i učesnici se moraju ponašati u skladu s njima.« *Ibid*, 14–15.

koja je poznata i autoru i čitaocu. Konvencija nema dodirnih tačaka sa kontekstom kao ni odnos između autora i čitaoca.

Očiglednost ove razlike može se, međutim, dovesti u pitanje jer pretpostavka da kontekst ima isto značenje za sve učesnike ne mora nužno biti prihvaćena.¹⁵ Kontekst nije samo konvencija, skup datosti koje unapred znamo, već istovremeno i proizvod našeg razumevanja konvencija i pretpostavki o tome kako ih razumeju drugi. Takođe, iako performativ sledi logiku konvencija, njegovo odvijanje se ne može u potpunosti anticipirati. Iz toga sledi da kontekst zavisi od niza činilaca čiji se upliv ne može sasvim kontrolisati, što mu daje, ne fiksni, već promenljiv karakter.

Ako je kontekst skup konvencija, onda su konvencije bitne i za izvođenje performativa i za čitanje teksta kao neophodan uslov za regulisanje odnosa između učesnika performativa odnosno autora teksta i čitaoca. S druge strane, ako kontekst pored konvencija uračunava i druge elemente, onda njegova uloga postaje mnogo značajnija, kompleksnija u govornom činu, ali i u tekstu. U oba slučaja razlika između konvencionalnog i kontekstualnog značenja ne čini se više samorazumljivom i tako očiglednom. To pokazuje da su razlike između performativa i literarnog teksta manje nego što se to na prvi pogled može zaključiti. Cilj kritike konvencionalnog shvatanja konteksta nije u tome da pokaže da je kontekst nešto neobjašnjivo, već da kontekst nije jednostavan, očigledan i da zavređuje status pojma. Dijk naročito ističe značaj razumevanja datih okolnosti u odnosu na konvencionalni okvir. On kontekst ne vidi kao objektivno stanje kojem se dodeljuje funkcija uzroka za interpretaciju određenog teksta, već intersubjektivnu konstrukciju koja se produkuje kroz interakciju učesnika kao članova određene zajednice.

Konteksti su subjektivni, participativni konstrukti.¹⁶

15 J. Schleusener, »Convention and the Context of Reading«, *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 4 (Summer, 1980), 669–680.

16 T. A. Van Dijk, *Discourse and Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, 16.

Suprotno formalističkom shvatanju – skup objektivnih okolnosti kao što su socijalne, političke, kulturne – konteksti su konstruktivno participirajući ili *subjektivne definicije* u komunikacionim situacijama. Kada se govori o određenim »okolnostima«, one se, ne samo opisuju, već i interpretiraju. To ne znači da objektivna dimenzija ne postoji, već da je od mnogo manje važnosti u odnosu na subjektivnu interpretaciju.¹⁷ Ako je kontekst intersubjektivna konstrukcija, onda je svaki tekst/performativ jedinstven, jer se sastoji od određenog broja relacija uprkos identičnim socijalnim datostima. Ovo je ujedno i tumačenje koje se u lingvistici najviše udaljava od konvencionalnog određenja konteksta. Uvođenjem subjektivnosti ističe se promenljivost, dinamičnost što je u poststrukturalističkim teorijama prihvaćeno kao jedno od glavnih obeležja konteksta.

Dekonstrukcija konteksta

Dekonstrukcijom konteksta raskida se sa lingvističkim terminološkim određenjem i radikalizuje se njegova kompleksnost. Pitanjem »Postoji li strog i naučni pojam konteksta?«, Derida problematizuje kontekst kao pojam, a ne prateći element diskursa, »skup datosti«, »odgovarajuće okolnosti« ili konvencija.¹⁸ Polazište u Deridinoj kritici konvencionalnog shvatanja su tzv. granične situacije od kojih se Ostin ograđuje, jer ne podležu pravilima konvencionalnog konteksta. Ostin izdvaja prisustvo učesnika performativa, odnosno subjekata govora i primaoca kao jedan od neophodnih uslova za izvođenje performativa. Izostajanje prisustva nadopunjuje se referisanjem na prvobitnu situaciju koja uključuje prisustvo ili potpis kao oznaku prisustva. Iz toga sledi da je performativ, na izvestan način, prazan ukoliko ga izgovara glumac ili ako se pojavljuje u pesmi ili solilokviju. Ostin ovakve primere naziva parazitskim u odnosu na normalnu

-
- 17 »Da je kontekst skup objektivnih socijalnih datosti, svi ljudi u istim socijalnim okolnostima bi pričali na isti način.« *Ibid*, 16.
18 Ž. Derida, »Potpis, događaj, kontekst«, *Delo*, god. XXX, br. 6, Beograd, 1984.

upotrebu jezika i isključuje ih iz svoje analize, jer odudaraju od performativa u uobičajenim okolnostima. Derida, s druge strane, ističe, ne prisustvo, već odsustvo kao neophodni uslov za svaku vrstu komunikacije.

Na primeru pisma kao performativa za čije izvođenje nije neophodno prisustvo, Derida pervertira Ostinovu argumentaciju. Opšte prihvaćeno polazište u lingvistici jeste da se pisani znak nameće u odsustvu primaoca i da je odsustvo primaoca, u stvari, modifikacija njegovog prisustva. Tako se potpis tumači kao »oznaka prisustva« autora jer referiše na prvobitnu situaciju u kojoj je autor bio prisutan. Nasuprot tome, Derida ističe odsutnost primaoca i dovodi je u vezu sa iterabilnošću:

Ono (pismo) treba da bude ponovljivo – iterabilno – u apsolutnom odsustvu primaoca ili empirijski utvrdivog skupa primalaca. Pismo koje ne bi bilo strukturalno čitljivo – iterabilno – i nakon smrti primaoca, ne bi ni bilo pismo.¹⁹

Derida odsustvu daje još jedan nivo značenja tako što uvodi i odsustvo pošiljaoca. Da bi jedan spis bio spis, potrebno je da:

... 'dela' i da bude čitljiv, čak i ako ono što se naziva autor spisa više ne odgovara onome što je napisano, onome što izgleda da je potpisao, pa bilo da je privremeno odsutan, bilo da je mrtav, ili uopšte uzevši, da mu ne ide u prilog intencija tog spisa ili apsolutno aktualna i prisutna briga o punoći njegovog značenja, čak i onog koje se, izgleda, upisuje 'u njegovo ime'.²⁰

Išceznućem primaoca i pošiljaoca diskvalifikovana su određenja konteksta kao konvencionalnog i ograničavajućeg. Konvencionalnost kao unapred definisan skup pravila zamenjena je otvorenim, nezasićenim i iterabilnim/ponovljivim kontekstom. Istovremeno, Derida ističe još jedno obeležje, a to je mogućnost »*kalemljenja*« na druge kontekste, » snagom prekida sa svojim kontekstom, tj. sa skupom prisustva koja

19 *Ibid*, 15.

20 *Ibid*, 16.

čine momenat njegovog upisivanja«. To ukazuje na oslobađanje od prvobitnog, »pravog« ili originalnog konteksta.

Nijedan kontekst se ne može zatvoriti u sebe.²¹

Datosti povezane sa prvobitnim kontekstom kao što su socijalne, ekonomske, političke okolnosti, postaju tek jedno od mogućih kontekstualnih određenja, »uvek otvorena mogućnost njegovog istrzanja i njegovog kalemljenja« u druge kontekstualne lance. Sva tri obeležja konteksta – iterabilnost, nezavisnost od prvobitnog konteksta i mogućnost uvezivanja u nove kontekste – Derida izdvaja, ne samo kao obeležja pisanog znaka, već i govora i svake vrste iskustva što ocrtava novo pojmovno određenje konteksta.

Svaki znak, jezički ili nejezički, govorni ili pisani, unutar male ili velike jedinice, može da se *citira*, da se stavi među navodnike; time on može da prekine sa svakim datim kontekstom, beskonačno proizvodeći nove kontekste na način apsolutno nezasićljiv. To ne pretpostavlja da oznaka važi izvan konteksta, nego obratno, da postoje samo konteksti bez ikakvog središta za apsolutno usidrenje. Mogućnost citiranja, podvostručenja ili dvostrukosti, iterabilnost oznake nisu slučajnosti ili anomalije, nego su ono (normalno/anormalno) bez čega oznaka ne bi mogla imati funkciju koju zovemo »normalnom«.²²

Sa Deridinim čitanjem pojam konteksta se oslobađa fiksnih određenja: primaoca, pošiljaoca i originalnog/prvobitnog konteksta. One postaju varijabilne, subjektivne interpretacije čime se dovodi u pitanje njihov objektivni, odnosno, nepromenljivi karakter. Sa Burdijeovim pojmom »polja sila« kontekst dobija relacioni karakter oslobađajući se i poslednjih recidiva supstancijalizma nasleđenih iz veza sa performativom, pismom i potpisom.

21 *Ibid*, 17–18.

22 *Ibid*, 22.

Kontekst kao polje sila

U studiji *Pravila umetnosti*, objavljenoj 1992. godine, o genezi i strukturi polja književnosti u 19. veku, Pjer Burdije razrađuje pojam intelektualnog polja koji je uveo u jednom od svojih ranijih tekstova.²³ Svoju početnu tezu o autonomiji intelektualnog polja on modifikuje i proširuje konceptom polja koje konstituišu kulturni, ekonomski, politički i simbolički kapital kao glavni izvori društvene moći.²⁴ Iz toga sledi da je intelektualno polje samo deo polja moći kojem je istovremeno i podređeno. Ovakvo shvatanje destabilizuje dominirajući efekat esencijalističkih ili idealističkih teorija umetnosti koje u prvi plan stavljaju umetnika kao stvaraoca, individuu, subjekt, s jedne strane, i determinističkih, mehanicističkih i marksističkih analiza koje za polazište imaju umetničko delo kao proizvod društvenih odnosa. Odsustvo fiksnih polazišta (subjektivističkih, objektivističkih...), statičnih kategorija koje daju prioritet jednoj sili (ekonomskoj, političkoj...) ili određenju (stvaralac, umetničko delo) čine glavna obeležja polja sila, pojam koji se može dovesti u vezu sa kontekstom. Kako se formira *polje sila*?

U 19. veku započinje proces uvezivanja ekonomske i političke moći što je, kako Burdije ističe, glavni preduslov za formiranje polja sila. To je posledica vladavine novca u svim registrima društvenog delovanja pa samim tim i u registru umetnosti koji sve više dobija dimeziju profitabilnosti u skladu sa kretanjem kapitala.²⁵ Burdije to naziva *struktu-*

23 P. Burdije, »Intelektualno polje i stvaralačka zamisao«, *Kultura*, br. 10, 1970. (Izvorno objavljen 1969. u Francuskoj.)

24 P. Burdije, *Pravila umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 2003, 76.

25 »U nedostatku istinskih osobenih instanci priznavanja (univerzitet, na primer, sa izuzetkom Kolež de Fransa, nema nikakvu ulogu u okviru polja), političke instance i članovi carske porodice vrše direktan uticaj na književno i umetničko polje, ne samo sankcijama koje pogađaju novinske i druge publikacije, već takođe i putem materijalnih i simboličkih dobiti koje mogu dodeljivati: renti, mogućnosti izvođenja na pozorišnoj sceni, u koncertnim dvoranama ili izlaganja u Salonu (čiju je kontrolu Napoleon III pokušao da oduzme

ralnom podređenosti: s jedne strane tu je tržište koje nameće pravila i, s druge strane, princip »srodnih veza« utemeljen na političkim, ekonomskim ili rodbinskim relacijama između pojedinca i pozicija moći (države). Direktna veza između pisaca, umetnika i pozicija moći odvija se preko tzv. neformalnih institucija, a to su saloni koji doprinose strukturiranju književnog polja.

No preko Bodlera, Flobera, Zole i Manea i pojave boemije, koja zastupa način intelektualnog preživljavanja nezavisno od struktura moći, u drugoj polovini 19. veka postepeno se afirmiše shvatanje o mogućnosti ili moći umetnosti da postoji nezavisno od zvaničnih priznanja koja dolaze sa pozicija moći. Ono što Burdije naročito ističe u formulisanju ovakvog gledišta je plasiranje ideje autonomije. U ovom procesu autonomizacije književnog polja posebno mesto zauzimaju Bodlerove likovne kritike Salona, koje su zaslužne za uvođenje radikalno nove uloge kritike: kritičar više nije samo sudija koji umetničko delo procenjuje, prvenstveno iz ugla njegove tehničke savršenosti, analize sadržaja, uglavnom istorijskog, i isticanjem njegovih moralizatorskih načela, što za posledicu ima svođenje umetničkog dela na poznato, usklađivanje sa već postojećim i ozvaničenim kanonima predstavljanja.

Uspostavljanje autonomije intelektualnog polja usloviol je pojavu figure intelektualca unutar autonomnog »simboličkog prostora« koji se konstituiše nasuprot ekonomskoj, političkoj i verskoj vlasti, »kao svet za sebe koji podleže sopstvenim zakonitostima«. ²⁶ U ime autonomije polja iz kojeg dolazi, on se uključuje u druga polja, kao što je, na primer, političko polje. Njemu nije više potrebna instanca iz nekog drugog polja u čije ime on stvara, bilo da je to država, društvo, crkva, »istina«, jer on svoju poziciju govora formira unutar intelektualnog polja, zastupa interese tog polja i iz te pozicije može da deluje i u drugim poljima. Ipak, najznačajnija promena uslovljena uspostavljanjem autonomije inte-

Akademiji), plaćenih funkcija ili mesta, počasnih odlikovanja, akademije, institucija, itd.« *Ibid*, 78.

26 *Ibid*, 76.

lektualnog polja je destabilizacija univerzalnog autoriteta u umetničkom polju oličenog u Akademiji, uspostavljanje pluraliteta gledišta koje za krajnji ishod ima mogućnost da svaki umetnik kreira sopstveni svet i sopstveni pogled na svet.²⁷

U polju umetnosti to je značilo niz promena koje u osnovi imaju odbacivanje društvene funkcije umetnosti: odbacivanje hijerarhije žanrova i svake didaktičke, moralne ili političke funkcije umetnosti, ne samo obaveze da služi nečemu, već takođe da nešto kažu. Burdije ovo dovodi u vezu sa nastojanjem umetnika da se oslobode nadmoći pisaca. To znači da se dominantno shvatanje umetnosti formira, ne u zavisnosti od hijerarhizovanog, centralizovanog aparata koji ima univerzalističke pretenzije, već u odnosu na promene odnosa sila u okviru polja.

Umetničko polje je mesto sveopšte borbe za poziciju moći, uspostavljanje autoriteta u određenoj oblasti koja povlači za sobom i definiciju umetnika odnosno kome je dopušteno da se nazove umetnikom ili da kaže ko jeste umetnik. Ovo je od ključnog značaja jer određuje ko uopšte može da uđe u intelektualno polje (umetničko, književno i sl.). Istovremeno, onaj ko odlučuje o tome, kontroliše granice polja i hijerarhiju u njemu.²⁸ Poljem uvek dominira shvatanje koje nameće određena sila koja svoj interes predstavlja kao istinu i nastoji da je održi da bi sačuvala svoje pozicije suprotstavljajući se silama koje je dovode u pitanje. Polje definiše odnos moći, kapitala (ekonomskog, simboličkog), strategija i interesa.

27 »Dovođenje Akademije u pitanje ponovo pokreće naizgled završenu istoriju nekog umetničkog stvaralaštva zatvorenog unutar ograničenog sveta unapred određenih mogućnosti i otvara se prema istraživanju neograničenog sveta mogućnosti. Mane narušava društvena utemeljenja određenog i apsolutnog gledišta umetničkog apsolutizma (kao što narušava ideju o privilegovanim osvetljenim mestima, budući da se svetlo otada susreće posvuda na spoljašnjosti predmeta), on uspostavlja pluralitet gledišta, koji je upisan u samo postojanje polja.« *Ibid*, 193.

28 »Odrediti granice, odbraniti ih, kontrolisati ulaske znači braniti uspostavljeni poredak u polju.« *Ibid*, 318.

Vrednost umetničkog dela i njegovo pozicioniranje unutar polja je proizvod odnosa sila, tačnije dominantne sile unutar polja koja proizvodi *verovanje* u vrednost umetničkog dela. Uspostavljanje »kolektivnog verovanja u igru« unutar polja Burdije naziva *illusio*. On takođe ističe da je za ispravan način analize umetničkog dela neophodno oslobađanje od *illusia*. *Illusio* ili određeno opšteprihvaćeno shvatanje određenog umetničkog dela nije nekakvo prirodno stanje, slučajnost ili skup okolnosti ili vrednosti kao takve, već nametanje vrednosti od strane dominantnih sila unutar polja. To ne znači da *illusio* treba zanemariti kao nešto što dolazi spolja i nije suštinski povezano sa samim umetničkim delom. Sasvim suprotno, analiza umetničkog dela je neodvojiva od njegovog pozicioniranja unutar polja jer umetničko delo kao takvo postoji jedino unutar polja i u tom smislu je *illusio* ključan za njegovo razumevanja.

Istovremeno, ulazak u određeno polje, definisanje njegovih granica, proglašavanje umetnikom ili vrednosti umetničkog dela nisu rezultat određenog dogovora, usvajanja određenih (ne)objektivnih kriterijuma ili konsenzusa, »već su proizvod i ulog stalnog sukoba. Drugim rečima, stvaralački princip tog 'sistema' i princip koji ga ujedinjuje je sama borba.«²⁹ To je i razlog zašto isto delo nema i uvek istu poziciju, već se ona konstatno menja u odnosu na odnos sila u samom polju. To, istovremeno, otvara mogućnost da se sa samim umetničkim delom radi kao sa materijalom, odnosno da se njegovo značenje menja, oblikuje, ponavlja unutar transformisanog polja što je, uostalom, i jedan od veoma prisutnih postupaka u savremenoj umetnosti. Za umetnika to znači da, kao što ne može da kontroliše vrednost svog rada i njegovo pozicioniranje unutar polja, na isti način ne kontroliše ni značenje svog rada. Može se pretpostaviti da, na primer, jedan dobro pozicionirani umetnik u vreme vladavine Tita koji je radio jednu od njegovih čuvenih bista nije mogao pretpostaviti da će ona (ili njena replika) u određenom trenutku postati deo instalacije koja parodira »život i delo«

29 *Ibid*, 328.

pomenutog državnika i značaj tog dela i umetnika iz nekog prethodnog »odnosa sila«. U savremenoj umetnosti, međutim, umetnik mora da ima svest o kontekstu, jer je to jedini način da »kontrolise« svoj rad u određenom »polju sila«.

Promene koje se dešavaju u polju između ovih suprotstavljenih struja uslovljavaju promenu unutar čitavog polja jer, ma koliko bila marginalna, svaka promena proizvodi drugačiju konstelaciju sila u okviru polja. Promena, po nepisanom pravilu, najčešće dolazi od novih u polju ili onih koji raspolažu najmanjim simboličkim kapitalom i stoga teže da takav odnos snaga promene. Najmlađi u polju ne znači nužno da su biološki najmlađi, već da su poslednji ušli u polje ili je njihova pozicija bila marginalizovana. Oni koji su najbolje pozicionirani unutar polja teže da tu poziciju i zadrže te je stoga njihova glavna aktivnost okrenuta ka kontrolisanju granica polja odnosno kontrolisanju »novina« koje destabilizuju njihovu poziciju. Takođe, novina u polju najčešće nastupa kao razlika u odnosu na postojeću prioritetnu poziciju koja se dovodi u pitanje. Istovremeno, ulazak u polje pretpostavlja poznavanje i usvajanje pravila igre, jer svaki novi učesnik mora da računa na ustanovljeni poredak i prostor mogućeg delovanja.

Uvođenjem pojma *polja sila*, Burdije je formulisao specifično pojmovno određenje konteksta kao skupa odnosa u kojem značenjski okvir umetničkog rada nije jednom za svagda dat, već se formira u odnosu na ishod borbe tih sila, a kontrolise ga dominantna sila unutar polja. Pored promenljivosti, iterabilnosti (ponovljivosti) i otvorenosti koje su proizašle iz dekonstrukcije, sa Burdijevom *poljem sila* kontekst dobija relacioni karakter, jer je skup odnosa, a ne elemenata. Takođe, relativizuju se dualističke matrice koje dominiraju u postojećim pristupima: formalističkom (umetničko delo vs. kontekst), lingvističkom (tekst vs. kontekst, subjektivno vs. objektivno) i dekonstruktivističkom (prisustvo vs. odsustvo, primalac vs. pošiljalac). To je ujedno i korak ka kontekstu u kojem se, nasuprot dualnosti, uvodi potpuno drugačiji način uvezivanja, a može se dovesti u vezu sa Delezovim pojmom asamblaža i rizomskim modelom mišljenja.

Kontekst kao asamblaj

Uvođenjem pojma *polja sila* uvodi se otklon od dualnog, ali je radikalni raskid sa ovim pristupom u vezi s pojmom rizoma i asamblaja kao rizomskog modela povezivanja. Ako se upoređi shvatanje konteksta kao *polja sila* i asamblaja, razlika je u kvantitetu i opsegu: asamblaj predstavlja multipliciranje polja sila: ono što je za Burdijea polje sila, za Deleza je fragment asamblaja. Multipliciranje *polja sila* ukazuje na usložnjavanje konteksta, a može se dovesti u vezu sa rizomskim modelom mišljenja i savremenim umetničkim praksama. Rizomski model mišljenja, ne samo da je blizak savremenoj umetnosti, već se može reći da je savremena umetnost – rizomska. Zašto je savremena umetnost rizomska?

Rizom kao sistem ili antisistem, bez centra, centralističkog uređenja ili hijerarhije predstavlja uvođenje pluralističkog modela mišljenja. Tradicionalni koncept mišljenja, u najširem smislu, baziran je na podražavanju, reprezentaciji, pri čemu se insistira na razlici između sveta (realnosti) i predstave (reprezentacije) i na shvatanju sveta kao uređene, organske celine. To pretpostavlja postojanje određene ideje, »slike sveta«, odnosno istine koja objašnjava svet, nadopuna je prirodi i, u izvesnom smislu, radi na njenom usavršavanju. Osnovni princip »slike sveta« je binarna logika: stvarnost/reprezentacija, istina/neistina, priroda/umetnost, subjekat/objekat, umetničko delo/autor, forma/sadržaj, površina/dubina, suština/pojavnost, označitelj/označeno, svesno/nesvesno, govor/pisanje, realnost/ideologija... Nasuprot tome, rizom je paradigmatični primer invencije drugačijeg koncepta i metodološki se može razumeti kao nova »slika mišljenja«. Delez i Gatari navode nekoliko načela rizomskog načina mišljenja koja, slično dekonstrukciji, ne funkcionišu na principu dualnog, već rizomskog povezivanja.³⁰ Ona se mogu detektovati u savremenim umetničkim praksama što

30 Ž. Delez i F. Gatari, »Rizom«, J. Čekić i J. Blagojević, (prir.) *Moc/Mediji/&*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2011.

otvara mogućnost da se savremena umetnost posmatra kao rizomska.

Prvo je *načelo povezivanja i heterogenosti*.³¹ Ako se primeni na umetnost, može se dovesti u vezu sa destabilizovanjem strogih granica između različitih disciplina, medija i medijske specifičnosti koja je jedno od ključnih obeležja modernističke umetnosti. Ovo načelo blisko je postmodernoj umetnosti u kojoj velike podele (npr. između likovne i primenjene, elitne i masovne umetnosti...) nestaju i zamenjuju ih brojne hibridne pojave. Istovremeno, za savremenu kulturu je karakteristično da se promene u okviru određenog sistema ne moraju nužno objašnjavati ili analizirati unutar istog sistema, već se mogu dovesti u vezu i sa promenama u nekom drugom sistemu. Na primer, promene u jeziku ne moraju nužno da se analiziraju iz pozicije lingviste, već se njihov uzrok može tražiti i u drugom polju. To upućuje da procesi koji se odigravaju u jeziku ne proizlaze nužno iz nekakve dubinske strukture mišljenja, već na njih utiče niz elemenata koji dolaze iz drugih sistema. U umetničkom radu to je njegova kontekstualna senzibilnost koja nije povezana samo sa umetničkim, već i s drugim registrima (socijalnim odnosima, politikom, ekonomijom, popularnom kulturom, genetskim inženjeringom, postkolonijalnim diskursom...).

Drugo, *načelo mnoštva* odgovara procesu eksternalizacije i takođe se može dovesti u vezu sa kontekstualnom senzibilnošću umetničkog rada.³² To je ukidanje prioriteta unutrašnjeg povezivanja elemenata umetničkog rada u jednu koherentnu strukturu koja ima smisao, suštinu (čija je metafora upravo unutrašnjost) i uračunava nekakav jedinstveni princip ili sistem natkodiranja koji dodeljuje taj smisao, bilo da je to umetnik, određeno shvatanje umetnosti, ideologija, »istina« ili političko stanovište. Nasuprot tom dubinskom,

31 »ma koja tačka nekog rizoma može se i mora, povezati sa ma kojom drugom tačkom. Sasvim je drugačije kod drveta ili korena koji utvrđuju jednu tačku, jedan poredak«. *Ibid.*, 10.

32 »Mnoštva se određuju spolja: pomoću apstraktno linije, nedoglednice ili linije napuštanja teritorije po kojoj menjaju prirodu priključujući se na druge linije.« *Ibid.*, 12.

vertikalnom ili unutrašnjem povezivanju, ono sledi logiku horizontalnog povezivanja koje uključuju brojne elemente i odnose. Istovremeno, *načelo mnoštva* u suprotnosti je sa idejom o uticaju koja podrazumeva da nešto spolja utiče na umetnički rad, već polazi od toga da svaka promena ima efekat na sve odnose u *polju sila*.

Treće, *načelo neoznačavajućeg prekida* upućuje na to da se rizom na bilo kojoj tački, liniji može prekinuti, a da to istovremeno nije njegov nestanak. To bi značilo da se određeno značenje ne može jednostavno izbrisati iz umetničkog rada u slučaju da je on predložak, referenca ili »materijal« za produkciju drugog rada. To se može dovesti u vezu i sa Deridinim tumačenjem konteksta i njegove iterabilnosti, *snage prekida* sa izvornim kontekstom i mogućnosti *kalemljenja* na druge kontekste. Na primeru umetničkog rada, to bi značilo da njegov »smisao« ili značenje nije nešto nepromenljivo, dato, već se konstituiše u stalnom procesu kretanja u umetničkom polju.

Poslednje, *načelo kartografije i preslikavanja* je naročito zanimljivo u kontekstu umetnosti i pitanja originala i kopije koja su, bez sumnje, obeležila 20. vek. Delez i Gatari prave razliku između karte i kopije. Kopija je gotov model, matrica koja se primenjuje na različite stvari, preko koje se sve objašnjava, dok je karta dolaženje do nove matrice. S tehničkom reprodukcijom započet je proces destabilizacije originala i kopije, a završen je krajem 20. veka sa digitalnim tehnologijama. Tokom ovog procesa, pitanje kopije, originala, kopija kopije često je problematizovano. Za ove pojmove značajan je kontekst, naročito kada se ima u vidu, o čemu će u kasnijem tekstu biti reči, da su ponavljanje, citiranje, postprodukcija, aproprijacija i svi drugi *cut&paste* postupci u funkciji proizvođenja novog sklopa, umetničkog rada sa drugačijim kontekstualnim i značenjskim okvirom, a ne prenošenje iste matrice ili, delezovski rečeno, *karte*, a ne kopije.

Veliko ubrzanje u svim registrima na kraju 20. veka – od tehnoloških promena i ubrzanja u svim segmentima svakodnevnog, privatnog do globalnih promena na svim nivoima društvenog delovanja – uslovalo je da su sve fiksne pozicije unutar određenog sistema postale promenljive. »Brzina pre-

tvara tačku u liniju.«³³ Ako se uzmu u obzir ova načela i promene koje se dešavaju u svim registrima, a čiji je zajednički imenitelj brzina, rizom je model mišljenja najbliži savremenoj umetnosti: otvoreni sistem u kojem su tačke, fiksne pozicije zamenjene linijama kretanja, hijerarhijsko i centralističko uređenje zamenjeno sklopovima ili asamblazima, dualizmi mnoštvom, a organsko jedinstvo – umrežavanjima.

Ova nova slika mišljenja ima paralele sa mnogim reprezentacionim tehnologijama i modelima mišljenja povezanim s tim tehnologijama. Tome ide u prilog i činjenica da se ova teorija javlja u poslednjim decenijama 20. veka, u periodu kada nove tehnologije ulaze u najrazličitije registre globalnog društva. Bilo bi pogrešno i suviše pojednostavljeno zaključiti da je filozofija uslovljena tehnološkim razvojem ili da tehnologija sledi filozofiju, ali bi se moglo reći da obe pripadaju istom istorijskom trenutku. Delezova i Gatarijeva pozicija ne može se posmatrati odvojeno od prelaska sa analognog na digitalno, što je jedno od najznačajnijih obeležja savremenog sveta.

U širem smislu, umetnost se rizomski uvezuje sa drugim artificijelnim ili »prirodnim« sistemima. Istovremeno, svaki umetnički rad ima potencijal da se poveže sa drugim umetničkim radom, jer nije zatvoren u sebe, nepromenljiv, već otvoren ka spolja: ka posmatraču, konkretnom prostoru u kojem se nalazi, s kojim stupa u odnos i gradi asamblaz, što je još jedna tačka približavanja rizomskog načina mišljenja i savremene umetnosti.

Asamblaz je forma/model/koncept rizomskog načina mišljenja. To je skup ili sklop, kako se vrlo često i prevodi, heterogenih elemenata. Uvođenjem koncepta asamblaza došlo je do promene od dualističkog ka pluralističkom mišljenju: u sklopu heterogenih elemenata naročito je bitno na koji način su ti elementi povezani. Ono što je u dualističkoj, hijerarhizovanoj i centralističkoj strukturi organizam ili organsko povezivanje delova u celinu, u rizomskom mišljenju je asamblaz. Ključna razlika između organskog načina povezivanja i asamblaza je sledeća: organizam konstituišu *unu-*

33 Ž. Delez i F. Gatari, »Rizom«, n. d., 26.

trašnje veze, a asamblaž *spoljašnje veze*.³⁴ Za unutrašnje veze je karakteristično da su delovi jedne celine podređeni ostalim delovima i celini. To znači da deo izdvojen iz celine gubi svoj integritet, jer je njegova funkcija definisana u odnosu na celinu. Istovremeno, delovi nezavisni od celine nisu organski povezani sa njom. Nasuprot tome, u spoljašnjim vezama delovi su autonomni: izdvajanjem iz celine zadržavaju svoj identitet i mogu da se priključe drugim asamblažima i grade nove veze. U spoljašnjim vezama naglasak je na vezama i relacijama, a ne samim delovima. Takođe, asamblaž nije totalitet/celost/celovitost, tako da se delovi mogu odvojiti bez prekidanja veza. Veze unutar asamblaža nisu logički nužne, već uslovno obavezujuće: na primeru pčele i cveta, one su rezultat zajedničke istorijske evolucije.³⁵ To je ujedno i jedna od ključnih razlika u odnosu na organske teorije kod kojih su veze između delova nužne.

Razlikovanje između organskog i neorganskog uveo je i Birger koji je u svojoj teoriji avangarde centralno mesto dao upravo pojmu neorganskog umetničkog dela.³⁶ Kolaž kao paradigmatični primer neorganskog umetničkog dela identičan je delezovskom asamblažu, tako da se može govoriti o jednoj liniji razvoja koja povezuje avangardne umetničke prakse s početka 20. veka i teoriju asamblaža na kraju 20. veka. Kritika reprezentacije i slike sveta kao totaliteta, takođe povezuje teoriju asamblaža i avangardni postupak montaže, pojma preuzetog iz filmske umetnosti koji svoju primenu ima i u vizuelnim umetnostima. Na kraju, i sam pojam asam-

34 M. DeLanda, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, London 2006.

35 Najpoznatiji primeri su insekt i cvet, čovek, konj i uzengije. Ž. Delez i K. Parne, *Dijalozi*, Fedon, Beograd 2009.

36 »Klasičar stvara svoje delo s namerom da da živu sliku totaliteta; ovu intenciju klasičar sledi čak i kad predstavljeni segment realnosti ograničava na davanje trenutnog štimunga. Avangardist, naprotiv, spaja fragmente s namerom da prezentuje smisao (pri čemu smisao može biti i ukazivanje na to da više nema nikakvog smisla). Delo se više ne stvara kao organska celina, nego se montira od fragmenata.« P. Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd 1998, 108–109.

blaž preuzet je iz likovnih umetnosti i praksi povezanih s avangardnim istraživanjima. Asamblaž je umetnička tehnika u kojoj se kombinuju različiti neumetnički materijali i predmeti u realizaciji umetničkog rada. Za asamblaž je naročito bitno na koji način su ti elementi povezani. U delezovsko-gatarijevskoj terminologiji to nije statični termin, već koncept mišljenja koji uračunava, ne samo uspostavljanje veza između različitih elemenata i analizu tih elemenata u umrežavanju već i same veze, način na koje su one uspostavljene. Novi asamblaži u socijalnoj teoriji pristupaju shvatanju po kojem je svet kretanje, uspostavljanje veza, prevoja, a ne struktura. U tom smislu može se dovesti u vezu i sa pojmom »polja sila«, takođe relacionim modelom povezivanja.

Asamblaž je način na koji se individualni organizmi i predmeti mogu razumeti u svom neposrednom okruženju u kojem se nalaze.³⁷

Kontekst je, kao i asamblaž, promenljiva, dinamična, efemerna struktura u kojoj ne postoji strogo definisano polje značenja, već se smisao uvek iznova produkuje u odnosu na raspored i način uvezivanja između elemenata. Na isti način i značenje umetničkog rada nije nepromenljivo, definisano, fiksirano, ograničeno, već je proizvod uvezivanja i u stalnom procesu nastajanja. Uvezivanje se odvija spolja, po horizontali u okviru *dijagrama*³⁸ koji predstavlja polje mogućnosti, plan konzistencije, skup singularnosti koji strukturira prostor mogućnosti unutar asamblaža.³⁹ Multipliciranjem polja sila, usložnjavanjem odnosa i transformisanjem sila određenog intenziteta u dinamična, promenljiva kretanja, kontekst je dobio kompleksno pojamovno određenje i postao je neizostavni deo umetničkog rada. Ono što je u formalističkom ključu izjednačavano sa skupom datosti, okolnosti, očiglednosti,

37 J. D. Dewsbury, »The Deleuze-Guattarian assemblage: plastic habits«, *Area*, Royal Geographical Society, London 2011, 148.

38 Dijagram je takođe Delezov pojam. (*Prim. aut.*)

39 M. DeLanda, n. d., 30.

na kraju 20. veka je niz promenljivih odnosa, kretanja čije je dejstvo neodvojivo od umetničkog rada i čiji je dominantni vid funkcionisanja – fluidnost. Iz toga sledi da je umetnički rad rizomski mišljen, a kontekst je poput asamblaža.

Novo određenje konteksta: fluidni kontekst

Pol Čen govori o savremenoj umetnosti na sledeći način: ima je svuda, nalazi se svuda, dostupna je svima i svuda se »oseća kao kod kuće«. ⁴⁰ Umetnost je postala predmet poput bilo kog drugog; umetnička dela se stvaraju da bi bila izložena na umetničkim izložbama, bijenalima. O umetnosti se piše da bi se umetnička dela cenila, kupovala i da bi se izložbe posećivale. Umetnost je sama sebi postala svrha, a da bi ostala umetnost ona se nigde ne treba »osećati kao kod kuće«. To je kvalitet koji je, po njegovom mišljenju, umetnost izgubila. ⁴¹ Sličan stav o sveprisutnosti umetnosti ima i Iv Mišo koji savremenu umetnost izjednačava sa »plinovitim stanjem«:

To je kao da, što više ima lepote, ima manje umjetničkih djela, ili što manje ima umjetnosti, umjetničko se gomila i svemu daje boju, prelazeći takoreći u stanje plina ili pare i prekrivajući sve stvari kao nekom izmaglicom. Umjetnost se rasplinula u *estetski eter*, ako se sjećamo da je za fizičare i filozofe nakon Newtona eter bio ona gotovo neprimjetna sredina koja prožima sva tijela. ⁴²

40 P. Chan, »What Art Is and Where it Belongs«, *e-fluks* 10, November 2009.

41 »Umetnost se ne nalazi samo u kućama i uobičajenim mestima na kojima je očekujemo, poput galerija, neprofitnih institucija, muzeja, predvorja korporacija, i sličnog. Umetnost se nalazi na fasadama zgrada, na napuštenim poljima, na nebu, u kuhinjama, rečnim lađama, na demonstracijama, u časopisima, na čovekovom telu, kao suvenir, izlazi kroz mikrofone i projektuje se na platna svih mogućih oblika i veličina. Umetnost pripada ovde. Ovo bi trebalo da bude dobra vest za umetnike. Ipak.« P. Chan, »What Art Is and Where it Belongs«, n. d.

42 I. Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju. Esej o trijumfu estetike*, prevela Jagoda Milinković, Naklada Ljevak, Zagreb

Nestajanje dela i njihovo transformisanje u »estetski eter« rezultat je različitih procesa od kojih Mišo izdvaja dva. Prvi je zamena dela kao predmeta iskustvima. Umetničko delo više nije nužno fizički predmet, što se može videti već u umetnosti neoavangarde kada se javlja i problem medijskog i žanrovskog određenja umetničkog dela. Umetničko delo može da bude praktično sve. »Namjere, stavovi i koncepti postaju nadomjesci djela. To ipak nije kraj umjetnosti: to je kraj njezine vladavine nad predmetom.«⁴³ Drugi proces je hiperprodukcija umetničkih dela.⁴⁴ Mišooovo određenje savremene umetnosti kao »umetnosti u plinovitom stanju« preuzeto je od Baumanovog koncepta fluidne modernosti.

Prema Baumanu »fluidna modernost«⁴⁵ predstavlja sadašnju fazu kapitalističkog društva u kojem dominira vremenska dimenzija i njene odrednice: prolaznost, trenutačnost, promenljivost, propadljivost...⁴⁶ Nasuprot tome, pojava moderne i ranog kapitalizma predstavlja fazu »čvrste modernosti« ili doba hardvera karakterističnu, po opsednutosti veličinom i prostorom. Prostor je »privilegovana«/primarna dimenzija realnosti, dok je vreme u funkciji posedovanja i kontrole prostora, što se najbolje može videti u Bentamovom

2004, 9. (Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Éditions Stock, 2003)

43 *Ibid*, 10.

44 »S toga gledišta, djela nestaju ne zbog isparivanja ili hlapljenja, nego naprotiv, zbog viška i čak preobilja, hiperprodukcije: umnožavajući se, standardizirajući se, postajući dostupna potrošnji u gotovo nimalo različitim oblicima u mnogobrojnim svetišlima umjetnosti, koja su i sama postala sredstvima masovne komunikacije (muzeji su mass media). Postoji takvo mnoštvo i takvo izobilje djela, takava nagomilana bogatstva, da su ona izgubila svoju snagu... svjedoci smo racionalizacije, standardizacije i transformacije estetičkoga iskustva u dostupan i kalibriran proizvod.« *Ibid*, 11.

45 Z. Bauman, *Tekuća modernost*, preveo Mirko Petrić, Naklada Pelago, Zagreb 2011, 10. (Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, 2000)

46 Postojeća određenja su još: postmoderno društvo, društvo druge modernosti (Ulrich Beck).

panoptikonu kao modelu mišljenja i kontrolisanja prostora. U funkciji prostora su i predmeti, čvrsta tela koja najčešće služe za mapiranje ili »osvajanje« prostora. Jasne i fiksirane prostorne dimenzije umanjuju važnost vremena, »delotvorno se opiru njegovom toku ili ga čine nevažnim« ili računavaju njegovu homogenost, jednoobraznost, rečju, večnost. S druge strane, »opisi fluida su do jednoga polaroidi i ne idu bez datuma na dnu slike.«⁴⁷ Trenutačnost je jedno, po Baumanu, potpuno novo svojstvo savremenog društva koje ima konsekvence u svim registrima ljudskog delovanja. Dok se čvrsti predmeti povezuju sa trajnošću, večnošću – računavaju sliku večnosti – i samim tim čine »prirodnim« čovekovo stremljenje ka večnosti, u fluidnom stanju modernosti »slika večnosti« je zamenjena prolaznošću ili, kao što Virilio kaže:

Prošli smo od estetike pojavljivanja, stabilnih formi, do estetike nestajanja, nestabilnih formi.⁴⁸

Koja su ključna obeležja fluidne modernosti? Ova obeležja Bauman dovodi u vezu sa svojstvima fluida kao metafore sadašnje etape modernog društva. Jedno od ključnih obeležja fluida je neprestana promena oblika: za razliku od čvrstih tela koja »vezivanjem atoma« pružaju otpor delovanju sila i, uglavnom, zadržavaju oblik, fluidi nemaju ovu vrstu stabilnosti čvrstih tela i ne pružaju otpor razdvajanju svojih atoma zato što je promenljivost način njihovog egzistiranja. Zatim, fluidi su pokretljivi, lako putuju i, za razliku od čvrstih tela, nije ih lako zaustaviti. Iz susreta sa čvrstim telima izlaze neoštećeni dok se čvrsta tela, ako takva i ostanu, menjaju. Zbog svoje pokretljivosti fluidi se dovode u vezu sa pojmom lakoće, zamišljaju se kao lakši, bestežinski

47 Z. Bauman, Tekuća modernost, n. d., 10.

48 P. Virilio & S. Lotringer, *Čisti rat: dvadeset pet godina kasnije*, preveo Dušan Đorđević Mileusnić, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2011, 78.

iako mogu biti teži od mnogih čvrstih tela. Ovo su neka od fizičkih svojstava fluida koja po Baumanu obeležavaju savremenost koju posmatra kao novu fazu u istoriji modernosti.

»Fluidni život« je onaj život koji se uglavnom vodi u fluidnom modernom društvu. »Fluidna modernost« je društvo u kome se uslovi pod kojima njegovi pripadnici deluju menjaju brže nego što je potrebno da se načini delovanja konsoliduju u navike i rutine. Fluidnost života i fluidnost društva se uzajamno potpoređuju i potkrepljuju. Fluidni život, baš kao i fluidno modernno društvo, ne mogu dugo zadržati isti oblik, niti pravac.⁴⁹

Čvrstoj modernosti odgovara tradicionalno shvatanje konteksta kao skupa datosti, okolnosti unutar kojih nastaje umetničko delo. Pokušaji analitičke filozofije da dođe do definicije umetnosti mogu se povezati sa čvrstim modernizmom, kao dobom hardvera. Definicija je po sebi stabilna, nepromenljiva, čvrsta i ona odgovara toj teritorijalnoj težnji: da se određena pojava definiše, ograniči i odvoji od svih drugih pojava. Fluidnoj modernosti odgovara novi tip konteksta, fluidni kontekst, koji predstavlja trenutnu situaciju, trenutni skup elemenata.

Ako se krene od formalističkog shvatanja konteksta kao skupa datosti ili nepromenljivih, preko lingvističkih teorija, dekonstrukcije do polja sila i asamblaža, uočava se oslobađanje konteksta od pojedinih, a zatim svih komponenti stabilnosti. Efekat ovog procesa je postajanje konteksta fluidnim – promenljivim, trenutnim, otvorenim. Lingvističke teorije ističu okolnosti kao neophodan uslov, skup pravila i konvencija neophodnih za izvođenje performativa. Istovremeno, nagoveštavaju destabilizovanje nepromenljivog, objektivnog i uvođenje intersubjektivnog konteksta koji za polazište ima, ne objektivne, date i zatečene okolnosti, već njihovu subjektivnu percepciju koja zavisi od pojedinca, učesnika i dovodi u pitanje postojanje »objektivnog stanja«, što kontek-

49 Z. Bauman, *Fluidni život*, preveli Sinisa Božović i Nataša Mrdak, Mediterran, Novi Sad 2009, 9.

stu daje dinamičan karakter. Ipak, radikalni prekid sa fiksnim, nepromenljivim određenjima konteksta dešava se sa dekonstrukcijom konteksta kada se i pošiljalac/proizvođač i primalac dovode u pitanje, a performativ definiše preko njihovog odsustva, a ne prisustva. Sa uračunavanjem odsustva primaoca i pošiljaoca performativ je oslobođen vezivanja za prvobitni kontekst i postaje otvoreni sistem koji se može *kalemiti*, uvezivati na druge kontekste. To kontekst čini ne samo dinamičnim već i iterabilnim, nezasićenim i otvorenim. S pojmom *polja sila* kontekst se oslobađa svih fiksnih određenja i dobija relacioni karakter, kao skup odnosa koji povezuju tačke moći unutar jednog polja. Na sasvim suprotnom kraju od formalističkog određenja konteksta je asamblaž kao model savremenog, fluidnog konteksta karakterističan za kraj 20. i početak 21. veka. Asamblaž je odsustvo bilo kog konstantnog/nepromenljivog elementa unutar sklopa: tačke moći koje konstituišu *polje sila* zamenile su, usled velikog ubrzanja, linije kretanja, tako da je kontekst postao ne samo otvoren i promenljiv skup tačaka već sklop linija kretanja: heterogenih, trenutnih i fluidnih.

Fluidni kontekst sažima u sebi osobenosti svih prethodnih poststrukturalističkih modela konteksta: otvorenost, dinamičnost, intersubjektivnost, nezasićenost, iterabilnost, relaciono uvezivanje sa drugim kontekstima, mnoštvo mreža odnosa, konstantnu promenu odnosa sila i značenja. Ključne razlike između formalističkog pristupa i savremenog, fluidnog konteksta su sledeće:

- vezan uz prvobitni kontekst /oslobođen prvobitnog konteksta
- konstanta, skup datosti / promenljiv, uvek nova uvezivanja
- zatvoreni sistem / otvoreni sistem
- spoljašnji u odnosu na rad / integrisan u rad
- socijalni kontekst / kontekst značenja (koji određuje da li je nešto uopšte umetničko delo).

Od nepromenljivog, objektivnog, spoljašnjeg skupa »okolnosti«, kontekst na kraju 20. veka postaje promenljiv i kao takav integralni deo umetničkog rada. Time je kontekstu, pored postojećeg formalističkog određenja – pretpostav-

ke i uslovi koji kao takvi postoje nezavisno od umetničkog dela – pridodat novi nivo funkcionisanja kao otvorenog, heterogenog sistema, rečju, asamblaža. Za razliku od socijalnog konteksta koji umetničkom delu daje determinišući karakter, svodeći ga na proizvod određenih okolnosti u kojima nastaje, fluidni kontekst daje višak smisla koji se kao takav jedino može detektovati ukoliko se umetnički rad posmatra kontekstualno.

DRUGI DEO
Predispozicije
kontekstualnih praksi



Šta su predispozicije kontekstualnih praksi?

U poslednjoj deceniji 20. veka primetna je ekspanzija umetničkih radova koji, na različite načine, preispituju kontekst. To se, pre svega, odnosi na kritički orijentisane prakse kao što su angažovana, politička, socijalna, kontekstualna umetnost. Kontekst je za ove prakse sastavni deo, ne samo procesa realizacije, što je blisko tradicionalnom određenju konteksta kao skupa okolnosti, već i njegove prezentacije i percepcije. To je jedno od glavnih obeležja umetnosti na kraju 20. i početku 21. veka i to ne pojedinačnih praksi, onih koje eksplicitno problematizuju kontekst, već savremene umetnosti, uopšte. Iz toga ne bi trebalo olako zaključiti da je u pitanju nekakav pravac, struja, izam ili trend u umetnosti. Pre bi se moglo reći da su određeni procesi, koji se mogu pratiti kroz čitav 20. vek, i o kojima će biti reči u ovom poglavlju, doveli do »sistemskih« promena, a njihova konsekvenca je izjednačavanje umetničkog rada sa njegovim kontekstualnim pozicioniranjem.

Zajednički imenitelj ovih promena jeste brisanje jasnih granica između registra umetnosti i drugih oblasti društve-

nog delovanja. Kako je došlo do toga? Koji su procesi doveli do otvaranja ka drugim neumetničkim registrima? Naravno, može se reći da je umetnost oduvek povezana sa svetom koji je okružuje, jer reprezentuje stvarnost, da čak ni u najtvrdim modernističkim fantazmima nije funkcionisala kao apsolutno autonomni, samodovoljni svet. Ipak, evidentno je da se nešto promenilo i ta razlika je opipljiva kada se uporedi modernistička slika s početka i, na primer, instalacija ili skulptura s kraja 20. veka.

Jedan od procesa koji je otvorio prostor za upad neumetničkog u registar umetnosti jeste hibridizacija medija i proširivanje likovnih umetnosti – jasno definisanih kad je reč o mediju, tehnici, postupku i žanru – u vizuelne umetnosti. Efekat ovih procesa jeste da umetnički rad može da postane bilo koji predmet, zapis, skup informacija, jer se specifičnost umetničkog izražavanja izgubila. Već sa pojavom redimejda isti predmet je umetnički ili neumetnički u zavisnosti od konteksta u kojem se nalazi.

Uvođenje medija masovne komunikacije tokom šezdesetih godina 20. veka, otvorilo je prostor za još veći upliv neumetničkog u polje umetničkog.¹ S masovnim medijima umetnost deli istu funkciju – prenošenje informacija, a film, fotografija, video i kasnije digitalne tehnologije, postaju sastavni deo realizacije umetničkog rada. Ove tehnologije omogućavaju prenošenje svakodnevnog – i doslovno – segmenata realnosti (fotografskih, filmskih i video zapisa) u registar umetnosti i obratno. Istovremeno, umetnost postaje demokratska na nivou realizacije – sa ovim tehnologijama svako je potencijalni proizvođač umetničkog sadržaja – ali i na nivou recepcije – umetnost je dostupna svima.

Još jedan proces koji doprinosi nerazlikovanju umetnosti od neumetnosti jeste preuzimanje postupaka iz razli-

1 Fotografija i film kao mediji umetničkog izražavanja korišćeni su još na početku 20. veka u avangardi, ali se o ekspanziji u upotrebi masovnih medija i tzv. medijskoj umetnosti (media arts) može govoriti tek od šezdesetih godina prošlog veka.

čitih neumetničkih registara. Reklama, mali oglas, plakat, bilbord, grafit, socijalna akcija, angažovanje u rešavanju komunalnog ili nekog drugog problema u okviru određene zajednice – sve to može biti deo umetničkog delovanja. Umetnost je postala politički fenomen u benjaminovskom ključu²: sredstvo za komunikaciju i kritičko preispitivanje najrazličitijih segmenata realnosti, npr. socijalnih pitanja, političkih pitanja, ljudskih prava, ženskih prava, prava manjinskih grupa... Takođe, umetnost preuzima različite neumetničke diskurse kao što su postkolonijalizam, multikulturalizam, politika, feminizam, rod, globalizacija....

No pored pomenutih, ovde su izdvojeni i procesi koji su direktno doveli do toga da je na kraju 20. veka kontekst postao konstitutivni deo umetničkog rada u svim fazama njegove realizacije: od koncepcije, produkcije do recepcije unutar određenog kontekstualnog okvira. Prvi od četiri procesa o kojem će biti reči jeste izmeštanje težišta sa prostorne na vremensku dimenziju, čime je umetnički rad, od stabilnog, fiksiranog, nepromenljivog predmeta transformisan u aktuelnost, »prisustvo« i ograničeno trajanje – fluidno stanje. Drugi proces započinje uvođenjem fragmenta u avantgardni diskurs umetnosti i udaljavanjem od tradicionalnog shvatanja umetničkog dela kao totaliteta, organske celine. Fragmentisanje, montaža ili »otvaranje« umetničkog dela imalo je dugoročne posledice, kao što je uspostavljanje fluidnih granica između umetničkog i neumetničkog registra. Treći proces o kojem će biti reči jeste decentralizacija institucionalnog izlagačkog sistema, što je radikalno promenilo institucionalna određenja umetničkog dela, a to je transformisanje jasnih granica između institucionalnog i vaninstitucionalnog delovanja u fluidne. I, četvrti proces jeste disperzija medija koja je dovela do pojave niza hibridnih formi i udaljavanje od specifično umetničkih medija.

2 Ono što Benjamin označava »utemeljenjem u politici«. V. Benjamin, »Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti«, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2006, 98–129.

Ono što povezuje ove procese jeste prelazak od statičnog, nepromenljivog ka fluidnom stanju na različitim nivoima – od umetničkog predmeta, granica između umetničkog i neumetničkog, institucionalnog i neinstitucionalnog, do postmedija, promenljivih medijskih sadržaja – čiji je efekat pojava fluidnog konteksta. Ti procesi nisu se zbili odjednom, niti se mogu povezati s konkretnim periodom. Retroaktivno gledano, oni se mogu pratiti kroz čitav 20. vek i dovesti u vezu sa paradigmatiskim promenama u umetnosti, kao što su promena tradicionalnog u moderno, avangardnog u post-moderno mišljenje. Ovi procesi čine predistoriju kontekstualnog načina mišljenja i glavne su predispozicije za pojavu kontekstualnih umetničkih praksi na kraju 20. veka.

Uvođenje temporalnosti u registar vizuelnog

Svet postaje film, kinema.... Ono što se dešava na prozoru voza, na prozoru automobila, na televizijskom ekranu, jeste ista vrsta kinematizma.³

Prebacivanje težišta sa prostora na vremensku dimenziju na kraju 20. veka teza je koja svoje uporište ima u radovima brojnih teoretičara.⁴ Virilio ovo izmeštanje vidi u sve većem ubrzanju vremena i uvodi niz novih pojmova koji, za razliku od postojećih, naglašavaju vremensku dimenziju: hronopolitika nasuprot geopolitici, dromokratija nasuprot demokratiji, hronografija nasuprot geografiji, dromoskopija nasuprot stroboskopiji i dromologija kao novi nivo fenomenologije. Ova promena neodvojiva je od tehnološkog razvoja. Virilio čak ističe da moderno doba započinje, ne sa industrijskom revolucijom, već sa pojavom teleskopa i promenjenom percepcijom. Pojavom teleskopa je, po prvi put, relativizovana dominacija prostora, jer je omogućeno trenutno viđenje i, samim tim, savladavanje do tada nezamislivih razdaljina. Sledeću fazu ključnu za prebacivanje težišta na vremensku

3 P. Virilio & S. Lotringer, *Čisti rat: dvadeset pet godina kasnije*, n. d., 153.

4 Npr. P. Virilio, Z. Bauman.

dimenziju obeležava pojava filma.⁵ Pokretanjem slika – ubrzanim promicanjem, ograničenim trajanjem i iščezavanjem – po prvi put je bilo moguće videti vreme i efekte brzine na određeni predmet, za šta Virilio uvodi termin dromoskopija.

Preko filma temporalnost ulazi u sliku, ali tu se ne zaustavlja. Prelazi i na druge forme vizuelnog, pa tako, ono što je bilo polje likovnog pre pojave filma – slika i skulptura – na kraju 20. veka transformisano je u polje vizuelnih istraživanja koje, pored tradicionalnih medija uključuje i niz drugih. Zajednički imenitelj ovih umetničkih praksi je temporalnost: ograničeno trajanje, uračunavanje procesa, promena i pokreta koji su upravo preko filma postali sastavni deo vizuelnih istraživanja. Umetničko delo, tradicionalno nepromenljivo, trajno, napravljeno tako da, u idealnom slučaju, večno traje, dobija novu dimenziju, fluidnost; ono nije više nužno predmet, već i određena radnja, proces, iskustvo, spektakl ili događaj.

Na kraju 20. veka, sa pojavom digitalnih tehnologija i izjednačavanjem brzine prenošenja informacija sa brzinom svetlosti, vreme je (i dalje...), ne samo određujuća komponenta našeg svakodnevnog delovanja već i novac, a brzina je postala oružje. Virilio govori o nestajanju istorije (kao proširenja vremena, vremena koje traje, ekstenzivnog vremena, istorijskog vremena) u korist trenutka (trenutnosti, posvećene prisutnosti, intenzivnog vremena) i tiraniji realnog vremena. Kako je došlo do uvođenja vremenske dimenzije u registar vizuelnog istraživanja? Šta su efekti ove promene?

-
- 5 »Estetika slikarstva (s obzirom na estetiku filma) počiva na pojavljivanju. Slikar slika i obris se pojavljuju, sve dok slika ne bude potpuno završena, fiksirana i lakirana. Nasuprot tome, filmske slike su prisutne tako što se njih dvadeset četiri pojavljuje u jednoj sekundi. One su prisutne zato što brzo iščezavaju. One daju utisak pokreta, odnosno kretanja, zato što nestaju čim budu opažene. One postoje zato što su nestabilne, zato što izmiču. Tu imamo jednu inverziju piktoralne estetike pojavljivanja u estetiku nestajanja, foto-kinematovideo-holografika estetiku.« P. Virilio & S. Lotringer, *Čisti rat: dvadeset pet godina kasnije*, n. d., 78.

Zašto je film imao ključnu ulogu u uvođenju temporalnosti u umetnički rad?

Odsustvo vremenske dimenzije

Vremenska dimenzija je, sve do pojave tehničke reprodukcije, gotovo u potpunosti van fokusa interesovanja likovnih umetnika. Modernistička slika je se odriče ili je tretira posredno kao određeni formalno-jezički kompleks. U svom »Unističkom manifestu« (*Unizam u slikarstvu*) pisanom 1928. godine, Vladislav Stšeminski kaže da samo prostorni elementi pripadaju plastičkim umetnostima i zalaže se za ukidanje vremenske dimenzije na slikarskoj površini.⁶ Takođe, smatra da je vremenska dimenzija prisutna u tradicionalnoj slici, što se najbolje može videti u baroku. Jedno od glavnih obeležja barokne slike jeste dinamizam linija i boja koji, prema Stšeminskom, implicitno ukazuje na pokret: sukobljavanje linija i tenzija u slici je dinamički fenomen, jer se odvija u vremenu. Iz toga dolazi do zaključka da dinamizam u slici naglašava vremensku dimenziju. Takođe, posmatranje slike, postepeno otkrivanje njenog sadržaja, odvija se u vremenu. Ovaj teoretičar unizma, ističe da bi slika trebalo da bude čist vizuelni fenomen – a ne iluzija nekog fenomena van slike – i zalaže se za ukidanje naracije, sadržaja i reprezentacije, a samim tim i vremenske dimenzije u slici što su, ujedno, ključna obeležja modernističke slike. Time je izdvaja u registar nedodirljivog, zatvorenu i ispražnjenu od neslikarskog sadržaja.

Naš cilj je izvanvremenska slika, koja radi jedino sa dimenzijom prostora.

Ako se modernistička slika uporedi s tradicionalnom, nameće se sledeći zaključak: vremenska dimenzija u renesansnoj slici kao dominantnom likovnom modelu u zapadno-

6 W. Strzemiński, *Unism in painting*, Lodz, 1994. (reprint: Warszawa 1928)

evropskoj umetnosti nije direktno prisutna, ali nije ni eksplicitno isključena kao u modernističkoj slici. Pošto je osnovna funkcija renesansne slike reprezentacija, ona uključuje određenu naraciju (skup motiva u međusobnoj relaciji), iluzionističke elemente kao što su svetlost, senka, prostor; događaj koji se predstavlja najčešće pripada prošlosti – istorijskoj, mitološkoj ili neposrednoj prošlosti. Glavno obeležje renesansne slike je perspektiva, organizacija prostora unutar slike. Prostor kao »osećaj sveta«⁷, »vizija sveta«⁸, »predstava o svetu«⁹, način vizuelnog izražavanja stava o svetu – sveobuhvatan, celovit doživljaj sveta – odslikava se upravo u načinu na koji je predstavljen prostor u slici, što je Panofski uzeo kao polazište za svoju tezu o perspektivi kao »simboličkoj formi«¹⁰.

U slici se to realizuje stvaranjem idealizovanog prostora, koji samo prividno odgovara subjektivnom vizuelnom utisku, zato što se predstavlja uvek u odnosu na subjekat, posmatrača. Reč je o »apstrakciji stvarnosti«, o matematički izvedenom prostoru koji ne odgovara neposrednom opažanju. Kvaliteti toga prostora kao što su homogenost, kontinuiranost, beskonačnost, racionalnost, upućuju na strukturiranje određene slike, ekrana koji nudi – ili nameće – predstavu o savršeno uređenom, razumljivom, pojmljivom, iskustvenom, smislenom svetu u kojem je čovek glavni protagonista. Ikona ima, s druge strane, sasvim drugačije shvatanje prostora i vremena u slici. Ono što je u renesansnoj slici »objektivni«, matematički ili »prirodni« nastavak realnog prostora, koji se tumači kao »prozor u svet«, u ikoni je unutrašnji, mentalni ili prostor duhovnog. Ikona je »prozor u večnost«¹¹, večnu sadašnjost i samim tim je oslobođena predstavljanja dimenzija vremena i prostora.

7 E. Panofski, »Perspektiva kao 'simbolička forma'«, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, (prir.) Z. Gavrić, Bogovađa, Beograd 1999, 156.

8 P. Frankstel, *Studije iz sociologije umetnosti*, Beograd 1974, 143.

9 M. Hajdeger »Doba slike sveta«, *Šumski putevi*, Plato, Beograd 2000.

10 E. Panofski, n. d.

11 P. Florenski, *Ikonoostas*, preveo Dimitrije M. Kalezić, Jasen, Beograd 1999, 49.

Tehnička reprodukcija

Tehnička reprodukcija je izmenila ne samo shvatanje tradicionalne umetnosti već i umetnosti generalno.¹² Postavlja se pitanje šta se desilo s vremenskom i prostornom dimenzijom nakon pojave tehničke reprodukcije? Perspektivno predstavljanje prostora postalo je jedno od glavnih obeležja i fotografije i filma i time je uspostavljen kontinuitet sa tradicionalnom umetnošću. Istovremeno, »objektivnost« renesansnog prostora prenela se na shvatanje medija uopšte.¹³ Što se tiče vremena, došlo je do ključnog pomaka: s filmskom slikom je, po prvi put, vremenska dimenzija uključena na direktan i neposredan način – iskustvo vremena postalo je vidljivo u slici.

Filmska slika dovela je u pitanje ustaljeno stanovište po kojem je slika suprotnost kretanju.¹⁴ Delez to povezuje s krizom psihologije koja je neupitnim smatrala stanovište da se slike nalaze u svesti, a kretanje u prostoru. Nasuprot tome, film ukazuje na izmenjenu situaciju, u kojoj slika proizvodi kretanje i obratno. Dualistička matrica (slika vs. pokret) prevaziđena je pojavom novog tipa slike koju Delez naziva »slika–pokret«. On ovu promenu dovodi u vezu s društvenim

12 V. Benjamin, »Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti«, n. d.

13 »...ustaljeno je da se objektivnim naziva ono što 'vidi' kamera, a subjektivnim ono što vidi lik«, Ž. Delez, *Film 2: Slika-vreme*, prevela Ana A. Jovanović, Filmski centar Srbije, Beograd 2010, 191.

14 Zanimljivo je na koji način vremenska dimenzija preko filma ulazi u tradicionalni medij kao što je slika. Razlomljena forma, uvođenje niza različitih tačaka posmatranja, svodenje kolorita, destabilizovanje kontura – svi ovi elementi su u funkciji predstavljanja pokreta, četvrte dimenzije prostor-vreme u okviru koje se pokret realizuje, što su glavne karakteristike kubističke slike. Kubistička slika je, moglo bi se reći, najviši stupanj uvođenja vremenske dimenzije u tradicionalni medij slike. Slično se može reći i za futurističke slike koje takođe uvode vremensku dimenziju, pre svega, predstavljanjem pokreta, simultanosti, što direktno narušava Lesingovu dihotomiju između tzv. prostornih i vremenskih medija.

i naučnim faktorima koji su »unosili sve više pokreta u svesni život i slika u materijalni svet«, a sama promena materijalizovana je pojavom filma.¹⁵

Za sliku-pokret karakterističan je *interval*, »razmak između akcije i reakcije« koji omogućava pokret u slici, koji slike čini živim. Montaža dva kadra, ili čak dve statične slike – kao skulptura mirnog i propetog lava u Ajzenštajnovom filmu *Oklopnjača Potemkin* (1925) – proizvode pokret nezavisno od realnog prostora, posmatrača, čak i bez pokretanja kamere. Zahvaljujući isključivo ovom fenomenu razmaka ili intervala, slika postaje slika-pokret. Pošto je interval razmak između bilo koje akcije i reakcije, ovaj svet pokretnih slika, kako Delez ističe, lišen je središta, u njemu je sve u interakciji, a slike su u »centru neodređenosti«¹⁶.

Posle Drugog svetskog rata dolazi do krize slike-pokreta. Simptom ove krize je pojava mentalne slike koju Delez dovodi u vezu s Hičkokom. »To je slika čiji su predmet odnosi, simbolične radnje i intelektualna osećanja.« Ovakva slika nije nužno povezana s logikom akcije-reakcije. U prvom planu je mreža odnosa koja se gradi oko neke akcije. Akcija može biti bilo šta: ubistvo (*Konopac, Pozovi M radi ubistva, Psiho*), nestanak ili smrt žene (*Rebeka, Vertigo*) ili ono što sam Hičkok naziva megafin, »prazno mesto«¹⁷ oko kojeg se strukturira događaj, mreža odnosa. U mentalnoj slici su akcija, percepcija i osećanja u drugom planu.¹⁸

15 Ovu promenu Delez povezuje sa sukobljavanjem materijalizma i idealizma, i autorima kao što su Bergson i Huserl koji su, polazeći sa različitih polazišta, nastojali da je objasne. U svojim razmatranjima ovi autori se nisu bavili filmom. Jedini autor koji je pokušao da dovede u vezu kinematografiju i fenomenologiju bio je Merlo-Ponti. *Ibid*, 70.

16 Ž. Delez, *Pokretne slike*, preveo Slobodan Prošić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 1998, 77.

17 J. Čekić, »Vrtoglavica i prazna mesta sećanja«, *Vrtoglavica, foto-sekvence*, izložba S. Šijan, Kulturni centar Beograda, 17–30. VI 2005.

18 »Ličnosti mogu da deluju, opažaju, osećaju, ali ne mogu da svedoče o odnosima koji ih determinišu. To su samo pokreti ka-

U Hičkokovim filmovima publika uočava, povezuje i tumači odnose, jer ona, za razliku od aktera, jedina ima mogućnost da te odnose sagledava.¹⁹ Iz tog razloga Delez govori o Hičkoku kao autoru koji je publiku uveo u film, u do tada neprikosnoveni i zatvoreni odnos koji su činili film i reditelj. U pojedinim slučajevima čak je i glavne aktere izjednačavao sa posmatračem kao u filmu *Pogled u dvorište*. To ne znači da je došlo do nekakvih radikalnih preokreta u filmu, da je jedan tip filmske slike zamenio drugi, već da je postojeća slika-pokret dobila alternativu, a to je slika-vreme.

Pre svega, slika više ne upućuje na sveobuhvatnu ili sintetičku, već na disperzivnu situaciju. Ličnosti su mnogostruke, sa slabim međusobnim uticajima i postaju bilo glavne, bilo sekundarne. ... S druge strane, polomljena je linija ili nit univerzuma koja je nizala događaje jedan za drugim ili obezbeđivala povezivanje prostornih odeljaka. ... Elipsa prestaje da bude oblik pripovedanja, način kojim se prelazi sa jedne akcije na delimično razotkrivenu situaciju: ona pripada samoj situaciji, a realnost je nepotpuna isto koliko i disperzivna. Vezivanja, spojevi ili veze namerno su slabi. Slučajnost postaje jedina nit vodilja. ... Događaj čas kasni i gubi se u mrtvaji, čas nadolazi suviše brzo, ali ne pripada onome kome se dešava (čak i smrt...)... Reklo bi se da je reč o praznim događajima koji ne uspevaju da se vežu za onog koji ih izaziva ili podnosi, čak i kada ga pogađaju do srži...²⁰

Ono što drži na okupu nepovezane, isprekidane odnose, događaje i aktere jesu kliše.²¹ Umesto stvarnosti koja se

mere i njihova kretanja prema kameri. Otuda potiče i Hičkokovo suprotstavljanje Aktors studiju, kao i njegov zahtev da glumac deluje najjednostavnije, da ostane do krajnosti neutralan, tako što će se kamera postarati za ostalo. To ostalo je suština ili mentalni odnos.« Ž. Delez, *Pokretne slike*, n. d., 233–234.

19 Npr. gledalac jedini vidi ubicu u trenutku dok mu se buduća žrtva približava. – *Prim. aut.*

20 Ž. Delez, *Pokretne slike*, n. d., 240.

21 »To su te neodređene slike, ti anonimni kliše koji su u opti-

predstavlja, reprodukuje, s neoralizmom stvarnost postaje nešto čemu se stremlji, nešto što tek treba odgonetnuti, iščitati i čiju višesmislenost tek treba otkriti. U slici-vreme akcija, logički sled akcija-reakcija, senzorno-motoričke veze i proizvodnja pokreta zamenjene su čisto optičkim i zvučnim situacijama ili znacima. Optički i zvučni znaci upućuju na različite slike koje nisu povezane s realnim: to su subjektivne slike, sećanja, fantazije, snovi, uobrazilja... Sve one grade jednu novu, drugačiju realnost koja nije objektivna, ali ni sasvim subjektivna. Kao što je slika-pokret dovela u pitanje suprotstavljenost između slike i pokreta, slika-vreme destabilizuje granice između subjektivnog i objektivnog, između spolja i unutra, svesti i okruženja, stvarnog i imaginarnog: »...više ne znamo šta je izmaštano, a šta stvarno, šta je fizička a šta mentalna dimenzija neke situacije«²². Slika više nije nužno povezana s realnim, nije nužno praćena ni akcijom, niti pokretom: »vreme je prestalo da zavisi od kretanja«. Iako se aktualizuje u sadašnjem, u trenutku dok gledamo film, kroz nju se prelamaju različite vremenske dimenzije – prošlo, subjektivno, sadašnje, buduće, imaginarno vreme... – tako da je slika-vreme istovremeno i slika-kristal.

Otvorenost, neorganska povezanost i prelamanje različitih vremenskih blokova sliku-vreme i sliku-kristal čine neodvojivom od konteksta koji je inkorporiran u sve postojeće vremenske blokove. To je, istovremeno, i razlog za Delezovu konstataciju da film ne nudi gole slike, »umesto toga okružuje ih nekim svetom«²³. Delez, međutim, tvrdi da nije samo film

caju u spoljnom svetu, ali koji takođe prodiru u svačiju svest i obrazuju njegov unutrašnji svet, tako da svako u sebi poseduje samo psihičke klišeje pomoću kojih misli i oseća, misli o sebi i sebe oseća, pošto je sam jedan kliše među ostalima u svetu koji ga okružuje. Fizički, optički i zvučni klišeji i psihički klišeji se međusobno pothranjuju. Da se ljudi podnose i da podnose svet, neophodno je da beda proдре u unutrašnjost svesti i da se unutrašnjost izjednači sa spoljašnošću.« *Ibid*, 241–242.

22 Ž. Delez, *Film 2: Slika-vreme*, n. d., 27.

23 *Ibid*, 99.

pokazatelj prevazilaženja dualnih matrica (slika/pokret, slika/vreme), već je to i sam posmatrač, tačnije njegova svest:

Spoljne slike deluju na mene, prenose mi kretanje i ja uzvraćam kretanjem: kako bi to slike mogle da budu u mojoj svesti, ako sam ja sam jedna slika, tj. kretanje? Može li se uopšte, na ovom nivou, govoriti o sopstvu, o oku, mozgu ili telu? Reč je samo o prikladnom izražavanju, jer još uvek ništa ne dopušta ovakvu identifikaciju. Pre bi se moglo govoriti o gasovitom stanju. Moje sopstvo, i moje telo su, u stvari, beskonačno obnavljan skup molekula i atoma. Oni se ne razlikuju od svetova, odnosno od međuatomskih uticaja. Reč je, naime, o jednom isuviše vrućem stanju materije da bismo u njemu mogli da razlikujemo čvrsta tela. To je svet univerzalne varijacije, talasanja, univerzalnog zapljuskivanja: bez stožera i središta, bez desne i leve, gornje i donje strane... ... *Pokretna slika i tečna materija* su apsolutno jedna te ista stvar.²⁴

Pojavu neorealizma Delez dovodi u vezu sa krizom slike-pokreta, ali i specifičnim kontekstom: situacijom posle Drugog svetskog rata u kojoj socijalne, ekonomske i političke prilike dovode do krize »američkog sna«, Holivuda i njegovih starih žanrova. Kriza je izazvana, pored ostalog, naglim razvojem televizije, koja je svojom ekspanzijom ozbiljno ugrozila filmsku industriju i pojavom novih kinematografija u Francuskoj (Trifo, Godar), Italiji (Fellini), Švedskoj (Bergman). Neke osobenosti neorealizma jesu: snimanje na lokacijama, a ne u filmskim studijima, odbacivanje klasičnog holivudskog stila glume, uključivanje neprofesionalnih glumaca, korišćenje portabl opreme, male filmske ekipe, dokumentaristički pristup, uključivanje aktuelnog društvenopolitičkog trenutka i insistiranje na autentičnosti... Kontekst, u jakom smislu, postaje sastavni deo vizuelno-narativnih celina. To ističe i Delez, koji kaže da je prelazom sa slike-pokreta na slikuvreme i prebacivanjem težišta na trajanje, a ne akciju, u prvi plan stavljen – kontekst.

24 *Ibid*, 73.

Slični procesi dešavaju se i u polju umetnosti. Pojavom, nakon Drugog svetskog rata, novih umetničkih praksi kao što su ambijent, hepening, performans, siromašna umetnost, lend-art, instalacija... – temporalnost ulazi u registar vizuelnog, a prebacivanje težišta na trajanje, tačnije ograničeno trajanje, kao i u filmu, uvodi niz kontekstualnih elemenata koji postaju sastavni deo umetničkog rada.

Od dela ka procesu

Otvorenost je svojstvena svakom načinu umetničkog izražavanja i odnosi se na mogućnosti najrazličitijih interpretacija u zavisnosti od ukusa, sklonosti, obrazovanja, emotivnog angažmana, kulturnog i socijalnog nasleđa. No Ekov koncept *otvoreno delo* specifičnost je savremene umetnosti.²⁵ Reč je o, kako ističe, *novom načinu koncipiranja umetničke forme* u kojem umetničko delo, kao smislena/značenjska celina, nije koncipirano kao završen/dovršen, nepromenljiv predmet, već otvoreni, promenljivi sistem. Pored otvorenosti u najširem smislu, uključuje promenu, i posredno vremensku dimenziju kao i spoljne okolnosti koje autor ne definiše kao *nužnost*, već *slučaj*. Ovu tendenciju Eko detektuje u različitim umetničkim registrima: instrumentalnoj muzici, poeziji, prozi, plastičkim umetnostima, televiziji...

Efekat ove promene jeste to da pozicija autora nije više izjednačena sa pozicijom posmatrača, što je jedno od glavnih obeležja tradicionalne umetnosti: autor koncipira svoje umetničko delo polazeći od pretpostavke da će njegovo mesto, kao jedino validno, zauzeti posmatrač. Centralna perspektiva kao dominantni vid formulisanja prostora u slici do 20. veka mišljena je upravo tako: da centrira posmatrača u odnosu na reprezentaciju na način koji je definisao sam umetnik. Isto važi i za interpretacije umetničkog dela: umetničko delo može da ima brojne interpretacije, ali one koje umetnik uračunava, koje su različite, ali ne i proizvoljne, slu-

25 U. Eko, *Otvoreno djelo*, preveo Nika Milićević, Veselin Masleša, Sarajevo 1965, 6.

čajne: »postoji samo jedna lepeza strogo određenih i uslovljenih ishoda uživanja, na način da čitačeva interpretativna reakcija nikada ne izbegne autorovoj kontroli.«²⁶ Nasuprot tome, »otvaranjem« dela, uvodi se niz mogućnosti, varijabli ne nužno definisanih od autora: umetnički rad je koncipiran tako da uračunava te mogućnosti. Zamena zatvorene strukture otvorenom, nužnosti – slučajem, kontrolisanog spektra mogućih interpretacija – otvorenosti za interpretacije koje ni sam autor ne može predvideti i premeštanje naglasaka sa unutrašnjosti, suštine na spoljne elemente – neka su od ključnih obeležja Ekovog otvorenog dela.

Kao najraniji primer otvorenog dela on navodi Džejmsa Džojisa i njegov roman *Fineganovo bdenje*. Ovaj roman Džojis piše sedamnaest godina, a njegove delove kontinuirano objavljuje pod naslovom »Work in progress«. Način rada na tom romanu, kao i sam naziv, u prvi plan stavljaju proces, što ne negira dovršenost – jer je roman u određenom trenutku završen i u celosti objavljen. Ipak, naglasak je, ne na produktu, nego na procesu, »delu u konstantnom procesu nastajanja«.²⁷

Šklovski u svojim tekstovima relativizuje značaj umetničkog predmeta i, takođe, u prvi plan stavlja proces. On ontološku koncepciju značenja menja u koncepciju značenja kao procesa: čitanje je proces proizvodjenja, a ne otkrivanja značenja, jer otkrivanje polazi od pretpostavke da postoji originalno, prvobitno značenje do kojeg čitalac dolazi. Nasuprot tome, čitanje se može posmatrati kao proces proizvodjenja smisla, jer se smisao proizvodi u odnosu na posmatrača u toku samog čitanja i zato je to kreativni proces. Šklovski posebno ističe tehniku oneobičavanja, kojom se poznate stvari i pojave predstavljaju u drugačijem svetlu. Time se pažnja premešta sa poznatih stvari na njihovo viđenje iz drugačijeg ugla i novo iskustvo. Novo i promenljivo je

26 *Ibid*, 36.

27 B. Latimer, »Shklovsky the Postmodernist: Toward a Political Formalism«, New York University, <http://www.gradnet.de/papers/pomo99.papers/Latimer99.htm>.

samo iskustvo, proces proizvodjenja značenja, dok njegov materijalni ekvivalent (umetničko delo, roman...) ostaje nepromenljiv.

Ono što Eko detektuje sredinom 20. veka, momenat promene u umetničkom delu, i imenuje *otvorenim delom*, zapravo je ideja koja postoji od samog početka veka, tačnije avangardnih istraživanja. Sa pojavom avangardnih pokreta, tradicionalno shvatanje umetničkog dela kao određenog fizičkog predmeta dovodi se u pitanje, čak negira, uvođenjem različitih elemenata koji destabilizuju njegov nepromenljiv karakter. To dolazi do izražaja naročito u dadaizmu, izjednačavanjem umetničkog dela sa gestom. Kako Birger navodi, dadaističke manifestacije se »ni u kom smislu ne mogu adekvatno obuhvatiti kategorijom dela« ili one se »negativno određuju prema kategoriji dela«²⁸. Ipak, dadaističke prakse nisu ukinule kategoriju umetničkog dela, već su je proširile. Istovremeno, detektovale su efekte tehničke reprodukcije na umetničko delo. Jedan od efekata je, svakako, temporalnost, što nije samo posledica pojave novih medija, već paradigmatičke promene koja je uslovlila preispitivanje dotadašnjeg shvatanja umetnosti.

Procesualna umetnost

Shvatanje umetničkog dela kao zatvorenog sistema, jedinstvenog, unikatnog, neponovljivog i nepromenljivog predmeta, dostiglo je svoje unutrašnje granice. Avangardno iskustvo imalo je ulogu u probijanju tih granica, »otvaranju sistema«, a neoavangarda u institucionalizaciji drugačijeg – temporalnog – načina egzistiranja umetničkog dela. To se najeksplicitnije problematizuje u procesualnoj umetnosti kao postminimalnoj praksi koja uključuje, pre svega, rad sa materijalima na kojima se prepoznaju tragovi prisustva umetnika i samim tim reafirmiše proces nastanka rada koji postaje bitan – i vidljiv! – i u finalnom radu. Tendencija za reafirmisanjem procesa nastanka rada ne znači odbacivanje

28 P. Birger, n. d., 88–89.

forme odnosno predmetnosti umetničkog rada, već uključivanje tragova tog procesa u finalni rad. To je ujedno ključak do kojeg dolazi Robert Moris u tekstu koji se smatra ključnim za afirmisanje procesualne umetnosti »Anti-Form« (objavljenom 1968. u *Artforumu*). On smatra da je proces realizacije bitan i u tradicionalnoj umetnosti: crteži, skice ukazuju upravo na tu fazu rada. Zatim, navodi umetnike kao što su Roden, te Roso, u čijim se skulpturama vide tragovi rada ruku umetnika. Od modernih umetnika, po njegovom mišljenju, jedino je Džekson Polok reafirmisao značaj procesa nastanka rada.

Moris se i pre objavljivanja teksta bavio procesualnim pristupima: u radu *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) je u kutiju, koja svojom geometrijskom formom direktno referiše na minimal, postavio uređaj koji emituje zvuke nasnimljene u procesu realizacije. Audio-zapisom nije samo dokumentovan proces realizacije rada, već je sam proces postao deo finalne postavke rada. Specifična nevizuelna komponenta rada, zvuk, ocrtava kontekst realizacije rada. Zvuci iz radionice – udarci, tesanje, zakucavanje – direktno su ubačeni u novi kontekstualni okvir, galeriju za koju je karakteristična tišina. *Kalemljenje* (Deridin termin) jednog konteksta na drugi ukazuje na promenljivost, *nezasićenost* konteksta (opet Deridin termin) što otvara mogućnost za nova kontekstualna uvezivanja, kao što u ovom slučaju prebacivanje konteksta radionice u galeriju u prvi plan stavlja proces nastajanja rada. Istovremeno, emitovanje audio-zapisa demistifikuje tradicionalno, romantičarsko stvaranje umetničkog dela koje se odvija u tišini, daleko od očiju javnosti u nekakvoj, skoro mističnoj, situaciji u kojoj umetnik »u zanosu« stvara. Moris ovim radom dovodi u vezu tri različita konteksta i kritički se pozicionira u odnosu na svaki: tradicionalni, još uvek prisutan i, reklo bi se, najšire prihvaćeni kontekstualni okvir u kojem umetnost egzistira sa velikim U; zatim, institucionalni – galeriju kao recidiv kulturnog prostora, očišćenog od svega što je neumetničko, pa i od zvukova i aktuelni kontekst u kojem je minimalna umetnost pozicionirana kao radikalna i istovremeno institucionalno prihvaćena praksa.

U radu *Continuous Project Altered Daily* (Leo Castelli Gallery, 1969), Moris izjednačava proces realizacije sa finalnim radom tako što svakodnevno, tokom trajanja izložbe, menja postavku, sastavljenu od različitih materijala. Umetnički rad je zadržao predmetnost, ali je dovedena u pitanje njegova dovršenost i nepromenljivost. Istovremeno, ovaj rad predstavlja korak dalje u odnosu na prethodni kad je reč o povezivanju konteksta u kojem je rad realizovan i konteksta u kojem se izlaže, jer se dva konteksta sve vreme prožimaju tako da je proces realizacije rada sastavni deo njegove prezentacije. Istovremeno, produkcija značenja tradicionalno povezana s ateljeom, premešta se u galeriju, što je korak ka fluidnom kontekstu kao sastavnom delu umetničkog rada.²⁹

Kejdz: umetničko delo=proces

Rad Džona Kejdz u eksperimentalnoj muzici predstavlja još radikalnije problematizovanje procesualnosti i vremenske dimenzije umetničkog dela. Kejdz dovodi u pitanje ustaljene navike i konvencije dotadašnje evropske muzike i dotiče neka granična pitanja umetničke prakse: da li je zvuk tišina, da li kompozicija može da bude sastavljena od tišine? U radu 4'33' (1952) on direktno radi sa vremenskom dimenzijom. Za razliku od pomenutih radova Roberta Morisa, u kojima se kontekst realizacije povezuje sa kontekstom u kojem se izlaže rad, Kejdz proces realizacije izjednačava sa samim radom, tako da je u prvom planu – trajanje.

Uvođenje tišine promenilo je ustaljene odnose između umetničkog dela i publike, ali i između samog dela i umetnika: »zvuk-tišina rastvara (se) u sveprožimajućoj i sveprisutnoj zvučnoj stvarnosti«³⁰, i nestaju razlike između zvukova

29 Fotografije Džeksona Poloka u studiju dok radi, najpoznatiji su primer opstajanja tradicionalnog modela: nastajanje umetničkog dela još je vezano za privilegovani, zatvoreni prostor umetnikovog ateljea u kojem se produkuje smisao, mada je taj prostor sada otvoren za pogled javnosti.

30 M. Savić i F. Filipović (prir.), *John Cage*, Radionica SIC, Beograd 1981, 8.

koje proizvodi umetnik, publika i onih »zvukova« koji pripadaju tišini. Umetnik se iz svoje neprikosnovene autorske pozicije »povlači« i postaje slušalac. Tišina, neočekivanost i slučaj postaju sastavni deo dela.

Ranije, tišina je bila protok vremena između dva zvuka, više-struko upotrebljiva, pored ostalog za ukusno uređivanje, gde razdvajanjem dva zvuka ili dve grupe zvukova dolaze do izražaja njihove razlike ili odnosi; ... Tamo gde nije prisutan ovaj niti neki drugi cilj, tišina postaje nešto drugo – uopšte ne tišina, već zvuci, ambijentalni zvuci. Njihova priroda je nepredvidiva i promenljiva.³¹

Uključivanjem ambijentalnih, neintencionalnih zvukova, delo se oslobađa subjektivnosti (emotivnog, intelektualnog, mentalnog upisa) umetnika, njegovog egoizma i privatne patologije.³² Umesto ličnog ugla i subjektivnog pogleda, umetničko delo se otvara ka situaciji, promeni. Istovremeno, kontekst izbija u prvi plan: koncertna dvorana, orkestar, dirigent, publika, sve ono što je okvir, podrazumevajuće. Ispostavilo se da tišina nije potpuna tišina, da rad dobija jednu potpuno novu dimenziju koja je neprimetna kada je umesto tišine prisutan zvuk. Tu nepotpunu tišinu čine zvukovi koji dolaze iz ambijenta u kojem se rad izvodi: šumovi, zvukovi, kašljanja publike, nakašljavanje dirigenta, priprema dirigenta i muzičara u orkestru, početak, poklanjanje publici i sl.

Kada je Kejž izveo 4'33" 1952. godine, u trenutku kada se reafirmišu avangardne umetničke prakse, to je bio jedan kontekstualni okvir u kojem je njegova kompozicija

31 J. Cage, »Kompozicija kao proces: Promene«, M. Savić i F. Filipović (prir.), *John Cage*, 34.

32 »Ukus, volja, osećanje, sve to patvori stvarnost i razdvaja ljude, znači diktaturu, nametanje sopstvenog ugla gledanja odnosno slušanja, zaodevanje stvari plaštom svog ega. No upravo ovakav način poimanja umetnosti vlada zapadnim svetom od vremena renesanse, dakle od doba uobličavanja onih ideja na kojima, sve do danas, počiva tradicija evropskog humanizma.« F. Filipović, »Beleške o Johnu Cageu«, *John Cage*, n. d., x.

bila radikalni, avangardni gest, jer je predstavljala uvođenje tišine, koja je do tada važila za suprotnost muzici. Kada istu kompoziciju nekoliko decenija kasnije izvede Simfonijski orkestar Bi-Bi-Sija, to je izmenjeno *polje sila*: jedan od najpoznatijih simfonijskih orkestara na svetu, poznati dirigent, elitna koncerta dvorana, ogromna publika, prenos uživo i komentar »jedno od najimpresivnijih izvođenja«³³.

Otvaranjem strukture muzičkog dela, otklanjanjem čvrstih odrednica njegove organizacije, uvođenjem tišine, zatim šumova i svih onih »nemuzikalnih«, svakodnevnih, proizvoljnih, slučajnih zvukova, kao i stanovište da »strogo muzička pitanja više nisu ozbiljna pitanja«,³⁴ Kejđž ukazuje na prevazilaženje medijskih specifičnosti i granica između umetničkog i neumetničkog. Suprotnost između tišine i zvuka odbacuje se u korist sveprisutne zvučne stvarnosti. Ono što povezuje muziku i tišinu jesu zvuci: u muzici to su muzički tonovi, intencionalni i organizovani po unapred utvrđenoj šemi, dok su nemuzički zvuci oni koji dolaze iz ambijenta, neintencionalni, oni koji predstavljaju novinu i za samog kompozitora.

Zvuk ima sledeće karakteristike: visinu tona, boju zvuka, zvučnost i trajanje. Tišina, međutim, ima samo trajanje. U kompoziciji 4'33" Kejđž je eliminisao sve elemente zvučnosti, tako da je kompozicija svedena na čistu vremensku dimenziju – trajanje – i zvuke koji dopiru iz ambijenta. Tišina dobija pozitivno određenje, uranjanje u vremenski kontinuum koji ima svoj početak i kraj, u umetnosti kao i u životu. Izjednačavanjem umetničkog dela sa trajanjem, svođenjem na vremensku dimenziju, umetničko delo gubi svoju materijalnu, opipljivu, fizičku komponentu i dobija fluidni karakter. U tom izmenjenom stanju njegov oblik nije fiksni, već promenljiv, fluidan, neodvojiv od konteksta.

33 <https://www.youtube.com/watch?v=zY7UK-6aaNA>.

34 F. Filipović, »Beleške o Johnu Cageu«, n. d.

Uvođenje temporalnosti u srpskoj neoavangardnoj umetnosti

Najranija preispitivanja tradicionalno shvaćenog umetničkog dela kao nepromenljivog predmeta, povezana su s ranim istraživanjima Leonida Šejke. U svojim spisima zabeležio je da ga zanima proces taloženja: taloženje različitog materijala, taloženje boje, čak i taloženje prašine na površini platna. Njegov rad *Proglašavanje* (1958) sastoji se od četiri fotografije na kojima je zabeležena akcija proglašavanja, »čin kojim se neki predmet uvodi u Đubrište«³⁵. Fotografisane su dve situacije: Šejka koji, u nekoj vrsti improvizovanog ogrtača, vrši određenu akciju nad nađenim predmetom, flašom. U drugoj situaciji Šejka pozira držeći u rukama znak, crni krug u belom kvadratu presečenom dijagonalama, tzv. cadis. Obe situacije proizlaze iz Šejkinog vrlo kompleksnog teorijskog diskursa nazvanog sistem kvartura koji se bazira na simboličkom značenju broja 4. Istovremeno, rad je povezan s poetikom *Đubrišta*, temom kojom se Šejka u jednom periodu intenzivno bavio. To je uključivalo obilaženja gradskih đubrišta, sakupljanja, klasifikovanja, intervenisanja na nađenim i odbačenim predmetima. *Proglašavanje* se, ipak, od prethodnih postupaka razlikuje po tome što je sam rad izjednačen sa akcijom, performativom koji se dokumentuje tako da je jedini materijalni trag – fotografija. Sličan postupak karakterističan je i za rad Vladana Radovanovića *Fijo-tan-bl* (1957) koji čine dve fotografije na kojima je zabeležen određeni proces u dva različita vremenska razmaka; zatim, *Mini projekat: Da-Ne* (1958), *Akcija na prirodnom taktizonu* (1958), *Lažno penjanje* (1958). U svakom od ovih radova materijalna komponenta rada zamenjena je vremenskom.

Uvođenje vremenske dimenzije, doduše ne u ovako eksplicitnom vidu, već posredno, preko mobilnih, nefiksiranih elemenata karakteristično je za rane radove Kolomana

35 I. Subotić, »Leonid Šejka: parabola o integralnom«, Katalog retrospektivne izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972, 31.

Novaka i Tomislava Kauzlarića. U *Kugla-kaleidoskopu* (gips, staklo, 1961) Novak je unutrašnjost skulpture ispunio ogledalima, pokrenuo joj dno i time uveo momenat promene na fizičkom (pokretno dno) i optičkom (više ogledala u kojima se menjaju odrazi) nivou. Istovremeno je eksperimentisao sa uvođenjem optičkog pokreta u sliku u *Trodimenzijskim slikama* (1961) koje su menjale boju u odnosu na ugao posmatranja. On je, međutim, i fizički pokrenuo delove slike pomoću mehanizma sa zupčanicima kao u radu *Kinematički varijable* (papir, drvo, motor, 1964). Slično se može reći i za njegove luminokinetičke radove u kojima pokret uvodi pomoću svetlosti.³⁶

Radovi Tomislava Kauzlarića iz perioda 1967–1968. izdvajaju se svojim živopisnim nazivima (*Divbuba*, *Zubobolja*, *Bubapjevica*, *Jurina čuvar smokava*, *Poštansko sanduče*, *Hipi-čigra*, *Nepoznati je došao*, *Kapetane, o moj kapetane*), ali i svojom naglašenom sličnošću sa igračkama.³⁷ To ukazuje na jedno drugačije shvatanje skulpture u kojem ona gubi nedodirljivost svoje privilegovane pozicije. Umesto toga, postaje »igračka«. Ove skulpture takođe imaju mobilne delove i nemaju postament, tako da su i u formalnom smislu integrisane u svakodnevni prostor. Jedan od Kauzlarićevih radova koji se u najvećoj meri udaljava od oficijelne skulptorske produkcije istog perioda je *Hipi-čigra* (obojeno drvo, 1968). Ako se krene od analize pojedinih elemenata skulpture (volumen, masa) moglo bi se doći do zaključka da ovaj rad i nije skulptura. Kao

36 »Činjenica da jedno delo može za različite posmatrače postojati kao konceptualno različito delo: kao objekt, kao promenljiva slika i kao mogućnost promene slika, znači da je sama ontologija i morfologija umetničkog dela promenjena. Promena ontologije dela sastojala se u tome da delo više nije samo ono što jeste TU ispred oka, već i ono što može biti u konkretnom vremenu mašinskog rada i u fikcionalnom vremenu naših optičkih fantazama.« M. Šuvaković, *Luminokinetika. Koloman Novak*, Prometej, Novi Sad, 1999, 56.

37 »Ove skulpture imaju karakter predmeta-igračaka za veliku i malu decu koje bi se možda odlično uklopile u ambijente dečjih vrtića ili zabavnih parkova.« B. Rajčević, *Tomislav Kauzlarić*, Arion, Beograd, 1988, 17.

prvo, on ne samo da nema postament, nego visi, tačnije, lebdi u prostoru jer je tankom žicom okačen o plafon. Drugo, masa ili volumen u klasičnom smislu ne postoje. Pre bi se moglo reći da je u pitanju nekakva konstrukcija koja najviše podseća, kao što i sam naziv kaže, na predmet za igranje, čigru, a i napravljena je tako da može da se pomera, okreće.

Ono što je karakteristično za ove radove koji uključuju mobilne elemente, bilo u fizičkom (uvođenjem određenih radnji ili mehanizama koji mogu biti mehanički kao što je ručica za pokretanje ili elektronski kao što je elektromotor) ili prenesenom smislu (optički ili pomoću svetlosti), jeste preispitivanje tradicionalnog shvatanja umetničkog dela kao estetskog, privilegovanog i samim tim nedodirljivog predmeta. Nasuprot tome, oni se udaljavaju od specifično umetničkih i približavaju neumetničkim predmetima. (Da li se *Kinematički varijabile* Kolomana Novaka može nazvati slikom, ili je to površina sa zupčanicima koji se kreću? Kako definisati njegove luminokinetičke radove? Da li se *Jurina čuvar smokava* Tomislava Kauzlerića, koji ima ručicu za pokretanje određenih delova i za ispuštanje zvuka, može nazvati skulpturom ili igračkom?)

Temporalnost i instalacija

Specifičnost instalacije je, po mišljenju Rozalind Kraus, nje-na prostorna dimenzija po kojoj se razlikuje i od tradicionalne skulpture (»simbolički prostor«) i od moderne (»idealistički prostor«), a koju ona definiše kao »i pejzaž i arhitektura«.³⁸ R. Kraus posebno ističe funkciju postamenta u odnosu na prostor. U tradicionalnoj skulpturi njegova uloga je povezivanje skulpture sa određenim mestom. U modernističkoj postament je strukturalni deo skulpture koji je izdvaja u odnosu na realni prostor i ističe njen nomadski karakter. Za razliku od simboličkog prostora klasične skulpture i idealističkog pro-

38 R. Krauss, »Sculpture in the Expanded Field«, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, London 1986, 279.

stora modernističke skulpture, prostor instalacije je realni prostor, onaj isti u kojem se posmatrač kreće. No pored neospornog značaja dimenzije realnog prostora, za instalaciju je od podjednakog značaja i vremenska dimenzija. Štaviše, moglo bi se reći da je vremenska dimenzija više u fokusu od prostorne. Na osnovu čega se može doći do ovakvog zaključka?

Iako je uvođenje realnog prostora neosporno bitan element ove umetničke prakse, činjenica je da taj prostor načelno može da bude bilo koji prostor – javni, privatni, fabrički, napušteni, defunkcionalizovani, galerijski, muzejski, institucionalni, vaninstitucionalni – što ne umanjuje njegov značaj, ali ga svodi na promenljivu. S druge strane, instalacija je po sebi nesupstancijalna – ona nije nematerijalna, jer se sastoji od predmetnog, ali je njena materijalnost povezana, pre svega, s vremenom izlaganja, odnosno sa ograničenošću trajanja, pošto, kada nije izložena, ona, zapravo, kao takva i ne postoji; predmeti od kojih je sačinjena gube funkciju ili simbolički mandat koji imaju dok su deo instalacije. I to su »promenljive« jer nisu od supstancijalnog značaja za umetnički rad. Ako njena »priroda« nije supstancijalna, a iz prethodnog sledi upravo to, već je definisana izloženošću, ograničenim trajanjem, onda je vremenska dimenzija, u najmanju ruku, od podjednakog značaja kao i prostorna.

Najranija tumačenja instalacije kao nove umetničke prakse stavljaju naglasak na prostor, jer je to logika dominantne paradigme – čvrste modernosti (Bauman). Ipak, retroaktivno gledano, moglo bi se reći da je, kad je reč o instalaciji, kao uostalom i o video-umetnosti, u prvom planu rad sa vremenskom dimenzijom, tačnije sa sadašnjim vremenom, aktuelnošću, prisutnošću.³⁹ Čak su i megalomanski lend-art projekti u

39 »A promjena o kojoj je riječ novonastala je nevažnost prostora, zamaskirana kao poništenje vremena. U softverskom svemiru gdje se putuje brzinom svjetlosti, prostor se, doslovno, može prijeći 'u tren oka'; dokinuta je razlika između 'tamo daleko' i 'tu blizu'. Prostor više ne određuje granice djelovanja i njegovih učinaka i nije previše – ili uopšte – bitan. Vojni stručnjaci rekli bi da je izgubio svoju 'stratešku vrijednost'. Z. Bauman, *Tekuća modernost*, n. d., 115.

kojima se radi sa ogromnim prostranstvima, kao što je Smitsonova spirala (*Spiral Jetty*, 1970), na primer, »rad sa vremenom«, jer se, samim tim što se nalaze u prirodnom, »nedirnutom« okruženju uračunava »vraćanje prirodi«, reteritorijalizacija od prirode koja je »u stalnom procesu kretanja«.⁴⁰

Relaciona estetika

Dvadeseti vek završava se odbacivanjem većine (ili svih) materijalnih komponenti umetničkog rada i proglašavanjem oblika društvenosti – umetničkim radom. Nikola Burio uvodi pojam relacione estetike »čiji teorijski vidokrug čini samo polje međuljudskih interakcija i njihov društveni kontekst«⁴¹. On ističe da umetničko delo nije forma, već formacija, koja se strukturira pri susretu subjekta i objekta, više subjekata, grupe i individue, umetnika i sveta, subjekta i određenog iskustva. Umetnost postaje oblik društvenosti, sačinjena od istog materijala kao i društveni odnosi.

Umetnost je, dakle, stanje susretanja!⁴²

Ako su opšteprihvaćene forme društvenosti – sastanci, susreti i druženje – postale umetnički rad, postavlja se pitanje da li je reč o proširivanju polja umetnosti i uspostavljanju kontinuiteta sa neoavangardnim pravcima? Do ovakvog zaključka bi se moglo doći ukoliko se u relacionim praksama prepozna kritički stav – polazište za nove umetničke prakse koje su tokom pedesetih i šezdesetih godina 20. veka imale za cilj proširivanje granica umetnosti. No »oblici društveno-

40 Pomenuti rad nalazi se na Mrtvom jezeru u Juti koje je istovremeno najniža tačka nadmorske visine, tako da bi se moglo zaključiti da je Smitson računao na potapanje tog dela zemljišta, što se i desilo, da bi se, mnogo godina kasnije, ona opet pojavila pošto se voda povukla.

41 N. Burio, »Relaciona estetika«, *Košava*, Specijalno izdanje br. 42/43, Centar za savremenu kulturu Konkordija, Vršac 2003, 6.

42 *Ibid*, 8.

sti« teško se mogu dovesti u vezu s kritičkim stavom. Štaviše, glavna zamerka relacionim praksama upravo je odsustvo kritičnosti, »razvodnjeni oblik kritike društva«, poricanje postojanja društvenih sukoba, nemogućnosti komunikacije u otuđenom društvu, elitističke forme društvenosti i sl.

Iako eksplicitni kritički stav izostaje, relacioni postupci ostaju način sagledavanja okruženja umetnosti, konkretnih uslova i okvira u kojima se umetnost odvija, prostor eksperimentisanja, otkrivanja novih načina uvezivanja – umetnosti i vanumetničkog, ljudi i umetnosti, umetnika i umetnosti... – rečju, konteksta u kojem umetnik radi. Burio naročito ističe sledeće karakteristike relacionih radova koje su direktno povezane s njihovom fluidnošću – raspoloživost i temporalnost:

Slika ili skulptura su *a priori* okarakterisane svojom simboličkom raspoloživošću: ako se izuzmu realne prepreke materijalne prirode (radno vreme muzeja, geografska udaljenost) jedno umetničko delo moguće je videti u svako doba: ono je izloženo pogledu i radoznalosti, sa teorijskog stanovišta, univerzalne publike. Ipak, za savremenu umetnost se može reći da često nije »raspoloživa«, budući da se može videti samo u određenom trenutku. Tipičan primer je performans: kad se jednom završi, od njega opstaje samo dokument, koji nije isto što i samo delo. Ova vrsta prakse pretpostavlja sklapanje »ugovora« sa gledaocem, »aranžmana« čije klauzule, počev od šezdesetih godina ovog veka, postaju sve raznovrsnije: umetničko delo nije više dato na uživanje u okviru temporalnosti koja bi odgovarala nekom spomeniku, ono nije otvoreno spram univerzalne publike, ono se odvija kao događaj i to za publiku koju umetnik poziva. Rečju, delo poziva na susret i sastajanje, te tako poseduje sopstvenu temporalnost.⁴³

Delez je smatrao da je filmska slika uputstvo za čitanje svih ostalih slika. Proširivanjem područja likovnog (tradicionalnih medija slike i skulpture) u tzv. vizuelne umetnosti, vremenska dimenzija je ušla u registar vizuelnog, tako da se

43 *Ibid*, 13.

može govoriti o posrednoj ekstenziji filmskog načina mišljenja na različite umetničke prakse. Sa pojavom filmske slike dolazi do prevazilaženja dualiteta između slike i pokreta, što Delez označava uvođenjem pojma slika-pokret. Slika-pokret je mnogo bliža fluidnom stanju, i ne samo to već je i recepcija ovih slika kretanje, jer je svest posmatrača, »beskonačno obnavljan skup molekula i atoma«⁴⁴. Delez je preko filma došao do fluidnosti kao glavnog obeležja ne samo filmske slike već, ako je filmska slika uputstvo za čitanje svih ostalih slika, onda i umetnosti uopšte. Uvođenje vremenske dimenzije je u tom smislu dovelo do paradigmatške promene u registru umetnosti, jer je umetnički rad učinilo fluidnim.

Fluidnost umetničkog dela predmet je kritike Iva Mišoa, koji smatra da je savremeni svet ostao bez umetničkih dela »ako se pod tim imaju na umu oni dragocjeni i rijetki predmeti kojima se donedavno pridavala neka *aura*, aureola, čarobno svojstvo da budu žarišta stvaranja jedinstvenih, uzvišenih i istančanih estetskih doživljaja«⁴⁵. Nestajanje dela kao fizičkih predmeta on dovodi u vezu sa, pre svega, time što su dela zamenila iskustva. Paradigmatičan primer te promene jeste video-instalacija. Proces odustajanja od konkretnog dela u korist iskustva dobio je zamah, po njegovom mišljenju, sa neoavangardnim pravcima i pojavom praksi koje uključuju vremensku dimenziju i ograničeno trajanje. Dišan je svojim redimejdom »otvorio Pandorinu kutiju« i to je, na kraju 20. veka, dovelo do nestajanja dela kao predmeta i središta estetičkog iskustva. Umetnost je izgubila svoju suštinu, jedinstvenost i rasplinula se poput etra.⁴⁶ Mišou, međutim,

44 Ž. Delez, *Slika-vreme*, n. d., 73.

45 I. Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju. Esej o trijumfu estetike*, n. d., 7.

46 »Pronalazak ready-madea oduzeo je umjetnosti supstancijalnost i učinio je proceduralnom. Poopćivanje te proceduralne prirode pretvara je u paru ili plin koji se posvuda širi. Svijet je preplavljen estetskom atmosferom. Istovremeno se iz ritualiziranog, sakraliziranog svijeta umjetnosti, koji se grčevito drži svoje dragocjene teatralizirane rijetkosti, malo-pomalo gube ne samo djela nego i sudionici. Jedino nekoliko upornih, zanese-

izmiče da je upravo Dišan sa redimejdom među prvima ukazao na efekat tehničke reprodukcije, koja je u velikoj meri izmenila umetnost.

Transformacija umetničkog dela u određeno iskustvo, trajanje, događaj, promenljivi skup elemenata koji nema nužno svoj materijalni ekvivalent, jedno je od glavnih obeležja savremene umetnosti. Polazeći od tradicionalnog shvaćanja umetnosti, dolazi se do određenja savremene umetnosti kao nesupstancijalne, rasplinute i bez suštine, što je i Mišoov zaključak. Ali, ukoliko polazište nije tradicionalno, ovakva određenja savremene umetnosti nemaju nužno negativne konotacije. Naprotiv, ona ukazuju na drugačiji način funkcionisanja umetničkog dela – fluidan – i to je jedna od, svakako, nezaobilaznih osobenosti sadašnjeg trenutka, ne samo u umetnosti već i u mnogim drugim registrima.⁴⁷

Nakon pojave tehničke reprodukcije i uvođenja vremen-ske dimenzije u registar vizuelnog, umetnički rad preuzima logiku fluida: njegova materijalna komponenta, kao što je oblik, veličina, format, postala je promenljiva, a njegov značenijski okvir – kontekstualan. U jednom intervjuu iz 1990. Kejdz govori o razlici između determinističke i nedeterminističke pozicije. Prva odgovara tradicionalnom pristupu muzici i za pretpostavku ima progres, nepostojeći, imaginarni cilj. Druga, koja u mnogo većoj meri odgovara načinu na koji živimo u 21. veku, tiče se toga kako stvari vidimo u trenutku dok ih doživljavamo. Ako je polazište prva pozicija, svako izvođenje je približavanje idealu. Ako je polazište druga, svako izvođenje je nužno ono što jeste i, kako kaže Kejdz: »you'd better listen while it's going on, otherwise you'll miss it«.⁴⁸

nih i konzervativnih, ako ne i otvoreno reakcionarnih upućenika, uporno ustrajavaju u održavanju obreda. Izvana, radosno i nesvesno, svi su umjetnici i sve pliva u umjetnosti. Uistinu je ludo kako je svijet sada postao u cjelini lijep.» *Ibid*, 45.

47 Pogledati: Bauman, *Fluidni život*, *Fluidni strah*, *Fluidna ljubav*.

48 Razgovor, John Cage – Steve Sweeney Turner, »John Cage's Practical Utopias«, *The Musical Times*, Vol. 131, No. 1771 (Sep., 1990), 469–472.

Uvođenje fragmenta

U ovom poglavlju biće reči o tome kako je uvođenjem fragmenta u diskurs umetnosti započet proces otvaranja umetničkog dela »ka spolja«, birgerovski rečeno, što je jedan od ključnih preduslova za pojavu kontekstualnih praksi. Polazna pretpostavka je povezanost procesa fragmentisanja sa kontekstualnim načinom egzistiranja umetničkog dela. Fragmentarni način mišljenja razmatran je preko Benjaminovog shvatanja alegorije, Birgerovog pojma neorganskog umetničkog dela, pojma ponavljanja kod Benjamina Buhloha, Ovensovog proširivanja pojma alegorije i eksternalizacije. Kakva je veza između uvođenja fragmenta i konteksta? Na koji način je otvaranje ka spolja povezano s fluidnim kontekstom? Zbog čega je fragment bitan za kontekstualni način mišljenja i kontekstualne prakse uopšte? Kakva je veza između fragmenta i alegorije kod Benjamina? Koje su sličnosti i razlike između Ovensovog i Benjaminovog tumačenja alegorije? Koje su konsekvence ospoljavanja umetničkog dela? Odgovori na ova pitanja trebalo bi da razjasne vezu između fragmenta i konteksta i zašto je uvođenjem fragmenta otvoren prostor za kontekstualni način mišljenja.

Alegorija kod Benjamina

Valter Benjamin u »Drugom carstvu« govori o novom kontekstu – moderni – obeleženom novim tehnikama tehničke reprodukcije koje su dovele do usložnjavanja postojećih simbola. Tradicionalni simbol je, po njegovom mišljenju, još u baroku dobio alternativu – to je alegorija koja, sa pojavom tehničke reprodukcije, dobija modifikaciju, modernu alegoriju. Tradicionalni simbol je datost, nepromenljiva kategorija, vrsta samodovoljnog iskustva zatvorenog u sebe, celina koja uračunava organsko jedinstvo između slike i značenja kao odraz shvatanja sveta kao celine. Alegorija, s druge strane, ne polazi od totaliteta, celine, već od fragmenta i dovodi u pitanje univerzalističke pretenzije u shvatanju *istine*, značenja ili smisla kao nepromenljivih, datih i zatvorenih kategorija.⁴⁹ Samim tim što je zasnovana na fragmentarnosti, alegorija je povezana sa shvatanjem sveta kao nestalnog, promenljivog i propadljivog. Alegoričar je onaj koji iz fragmenata čita značenje: »Razmišljač, kojemu pogled, preplašen, pada na krhotinu u ruci, postaje alegoričar.«⁵⁰ To je, istovremeno, ključna razlika između barokne alegorije i tradicionalnog simbola: njena priroda je fragmentarna, a ne univerzalna, kao kod simbola.

Primer barokne alegorije jesu Ticijanove alegorije: *Alegorija razuma*, *Alegorija Alfonsa d'Avalosa*, *Vaspitavanje*

49 U Benjaminovoj ostavštini može se naći podatak da on već 1923. govori o svojoj nameri da piše o »teoriji alegorije«. Knjiga *Poreklo nemačke žalobne igre*, objavljena 1927. godine, najkompletnija je studija o alegoriji. Ona je predstavljala prvu fazu njegovih istraživanja barokne alegorije nakon čega je planirao da napiše knjigu *Bodler kao alegoričar* (*Baudelaire as Allegorist*) u kojoj bi se bavio modernom alegorijom. Ovu knjigu nije napisao, ali su sačuvani fragmenti teksta o Bodleru koji su objavljeni pod naslovom »Centralni park« i u kojima se mogu naći u naznakama fragmenti koji govore o modernoj alegoriji, razlici između barokne i moderne alegorije. B. Cowan, »Walter Benjamin's Theory of Allegory«, *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism, 1981, 109–122.

50 W. Benjamin, »Centralni park«, *Estetički ogledi*, prevele Truda Stamać, Snješka Knežević, Školska knjiga, Zagreb 1986, 115.

Kupidona... U *Alegoriji razuma* tri ljudske glave i tri životinjske glave simbolizuju tri etape ljudskog života (mladost, zrelost i starost) i istovremeno tri vremenska perioda (prošlost, sadašnjost i budućnost). Povezivanje ljudskih i životinjskih glava odnosi se i na veličanje razuma, mudrosti, razboritosti, u zavisnosti od etapa ljudskog života: sadašnjost uči od prošlosti i vodi računa o budućnosti. Ideja o povezivanju razuma i vremena je klasična, pripisuje se Platonu. Prikazivanje vremena kao tri starosna doba takođe je postojeća predstava koju preuzima Tician. S druge strane, predstavljanje prolaznosti vremena kao tri životinjske glave, preuzeto je iz grčko-egipatske mitologije⁵¹. Svi motivi koji se pojavljuju na Ticianovoj slici jesu postojeći simboli preuzeti iz različitih tradicija. Upravo to ih čini fragmentima koji, odvojeni od prvobitnog konteksta, u novom kontekstualnom okruženju produkuju drugačiji značenjski okvir.

Ono što deli baroknu od moderne alegorije jeste tehnička reprodukcija. Modernu alegoriju Benjamin povezuje s krizom umetnosti sredinom 19. veka izazvanu pojavom tehničke reprodukcije i nemogućnošću usklađivanja tehnološkog razvoja i umetnosti. Pojava tehničke reprodukcije destabilizovala je umetničku reprezentaciju, jer je preuzela njenu funkciju (reprezentovanje) i svela je na puki tehnološki momenat (klik foto-aparatom).

Novi kontekstualni okvir, moderna, doneo je niz novina kao što je, osim ostalog, moderni grad. Jedno od glavnih obeležja modernog grada je masa. »Nastanak je mase pak istodoban s masovnom proizvodnjom.«⁵² Masovna proizvodnja je prema Benjaminu jedan od glavnih uzročnika krize umetnosti. Masovna proizvodnja stvari pretvara u robu. U baroknoj alegoriji amblematski karakter imaju samo sli-

51 Bog Serapis je prikazivan sa Kerberom, troglavim čudovištem sa glavom vuka, lava i psa i zmijom umesto repa. Čudovište predstavlja vreme a tri životinjske glave tri forme vremena: lav sadašnjost i njegova pozicija je u sredini jake, stabilna; vuk predstavlja prošlost, sećanje koje nestaje, a pas – budućnost, nadu.

52 W. Benjamin, »Centralni park«, n. d., 109.

ke, a u modernoj amblematski karakter nemaju samo slike, već i predmeti. »Sliku« je zamenila roba: bilo koji predmet može dobiti amblematski karakter. S pojavom robe, u prvi plan je stavljena i jedna nova funkcija, izlagačka. Uvođenje izlagačke funkcije, karakteristične za novi način proizvodnje (masovne proizvodnje), manifestuje se u različitim registrima: pored robe, izlagačku funkciju ima i prostitutka koja predstavlja »očovečenje« robe⁵³, »masovni artikl«⁵⁴; zatim, izlozi kao dodaci na fasadama i pasaži⁵⁵ koji takođe ukazuju na dominaciju izlagačke funkcije kao efekta masovne proizvodnje. Promene u načinu proizvodnje dale su i umetničkom delu karakter robe, a njegovoj publici oblik mase. Sa pojavom tehničke reprodukcije, jednokratno postojanje, povezanost sa »sada i ovde«, menja se u omasovljeno: ono »ide u susret primaocu«, aktuelizuje se kao niz reprodukcija, istovremeno je na više različitih mesta i, ne samo to, može i da se menja u odnosu na različite situacije, »da pomoću izvesnih postupaka, kao što su uvećanje ili usporeno snimanje, uhvati slike koje naprosto izmiču prirodnoj optici«⁵⁶. Jedan od efekata tehničke reprodukcije je i fragmentisanje:

Vrač i hirurg odnose se međusobno kao slikar i kameraman. Slikar vodi računa, u svom radu, o prirodnom rastojanju prema realno datom; kameraman, naprotiv, prodire duboko u tkivo date realnosti. Slike koje nam donose prvi i drugi, veoma se razlikuju – od slikara je totalna, od kamermana mnogostruko rascepkana i njeni delovi se spajaju po novoj zakonitosti.⁵⁷

53 *Ibid.*, 111.

54 »U liku što ga je prostitucija poprimila u velikim gradovima žena se pojavljuje ne samo kao roba već u pregnantnom smislu i kao masovni artikl. To se nagoviješta i artificijelnim presvlačenjem individualnog izraza u korist profesionalnog, kakav se on pojavljuje kao djelo šminke.« *Ibid.*, 121–122.

55 *Ibid.*, 121.

56 V. Benjamin, »Umetničko delo u doba tehničke reproduktivnosti«, n. d., 102.

57 *Ibid.*, 118–119.

Raskidanje organskih veza, odvajanje od prvobitnog konteksta i »utemeljenja u obredu«, prebacivanje težišta na izlagačku funkciju i otkidanje stvari iz njihovih uobičajenih veza, omogućava kretanje fragmenata (slika, predmeta, »fragmenta realnosti«) kao reprodukcija, kroz različite mreže značenja i uvezivanje u mnogobrojne kontekste, što Benjamin naziva »utemeljenjem u politici«. To su obeležja moderne alegorije koja ukazuju na njenu kontekstualnu senzibilnost.

Neorgansko delo

Birgerovo polazište u razvijanju pojma neorganskog umetničkog dela je Benjaminovo tumačenje alegorije:

Ukoliko se pokuša razlaganje pojma alegorije na njegove sastavne delove, dobija se sledeća shema: 1. Alegoričar *izdvaja jedan element iz totaliteta životnog konteksta*. On ga izoluje lišavajući ga njegove funkcije. Alegorija je, dakle, *suštinski fragment* i zbog toga je suprotnost organskom simbolu. ... 2. Alegoričar *spaja tako izolovane fragmente realnosti i na taj način stvara smisao*. To je *postavljeni smisao, on se ne nadaje iz originalnog konteksta fragmenata*. 3. Benjamin određuje delatnost alegoričara kao izražavanje melanholije. »Ako predmet pod pogledom melanholije postaje alegoričan, i ona uzrokuje da život otiče iz njega, te predmet *postaje mrtav*, ali osiguran u vječnosti, onda je on alegoričaru na raspolaganju, njemu prepušten na milost i nemilost. To znači: od sada je on sasvim nesposoban da isijava neko značenje, neki svoj smisao; *na značenju daje onoliko koliko mu daje alegoričar*.«⁵⁸

Ovde su naznačena najbitnija obeležja fragmenta: izdvajanje iz *totaliteta životnog konteksta*, ulazak u diskurs umetnosti i povezivanje sa drugim fragmentima. Prekidanjem organskih veza dolazi do destrukcije prvobitnog, organskog konteksta – uslova, okolnosti, faktora povezanih s njegovim nastajanjem – koji su značajni za totalitet, organsko umetničko

58 P. Birger, n. d., 106–107.

delo, ali ne i za fragment. Istrgnut iz konteksta, fragment gubi životnost i *postaje mrtav*, što Benjamin dovodi u vezu s melanholijom. Postajanje mrtvim znači da je *nesposoban da isijava neko značenje iz sebe samog*. Fragment (neorgansko umetničko delo) svoje značenje konstituiše otvaranjem ka spolja, za razliku od organskog (autonomnog) koje *isijava neko značenje iz sebe samog*. Sada je ključna uloga alegoričara koji kombinuje fragmente i proizvodi značenje.

Umetnik koji proizvodi organsko delo odnosi se prema svom materijalu kao prema nečemu živom, i poštuje njegovo značenje nastalo iz konkretnih životnih situacija. Avangardnom umetniku, međutim, materijal je samo materijal; njegova aktivnost sastoji se ni u čemu drugom do u tome da ubije »život« materijala, tj. u istrgavanju materijala iz njegovog funkcionalnog konteksta, kojem duguje svoje značenje.⁵⁹

Fragment ne negira organsko umetničko delo koje paralelno egzistira sa neorganskim, ali uvodi promenu u mnogo širem registru. U promenjenom režimu rada nalaze se, ne samo neorganska umetnička dela, kao što su avangardna umetnička dela, već i ona »tradicionalna«. U promenjenom režimu rada je sve ono što pripada registru umetnosti: avangardna umetnička dela, organska umetnička dela, ali i umetnička dela koja su nastala vekovima ranije. Postavlja se pitanje da li je i kako moguće da jedno tradicionalno umetničko delo mišljeno kao totalitet, »slika sveta« može odjednom postati fragment? Da je to moguće, potvrđuje muzej. Agresivnim činom istrzanja iz prvobitnog konteksta, kulturnog prostora, kao što je crkva, jedna oltarska slika, na primer, u izmenjenom režimu rada – muzeju, galeriji – postaje umetničko delo. Ono što njoj omogućava da egzistira u izmenjenom kontekstu jeste to što, izlaskom iz kulturnog okruženja dobija robni karakter: u prvi plan dolazi njena izlagačka, a ne kulturna vrednost; ona postaje predmet za masovnu upotrebu – publiku. Njena kulturna funkcija nije u potpunosti nestala;

59 *Ibid*, 108.

ona je prisutna kao recidiv u novom statusu umetničkog dela kao privilegovanog predmeta.

Izlaskom iz kultnog prostora, oltarska slika raskida veze sa organskom celinom – izdvojenom, sa jasno definisanom funkcijom – što je u ovom slučaju crkva (hram, kapela...). Oltarska slika u novom kontekstu (muzeju, galeriji) funkcioniše kao fragment s recidivima kultnog koji se uvezuje sa drugim, manje ili više sličnim, predmetima (izložba, kolekcija, muzejska zbirka). Njen fragmentarni karakter je naglašen i time što se ista slika kao reprodukcija može pojaviti istovremeno na najrazličitijim mestima – u katalogu izložbe, na posteru, razglednici, televiziji, internetu... – i na svakom mestu može dobiti drugačija kontekstualna određenja. Na primer, o njoj se može govoriti u religioznom kontekstu (predstava određenog svetitelja ili svetiteljke), istorijskom (kao deo određenog istorijskog kompleksa), umetničkom (kada se govori o njenim likovnim kvalitetima ili, recimo, stilskim inovacijama); ona se može pojaviti i kao ukradeni predmet u nekom policijskom izveštaju ili se o njoj može govoriti, na primer, u kontekstu određenih ideala ženske lepote (ukoliko je reč o predstavi određene svetiteljke ili Bogorodice).

Kolaž, kao avangardni postupak, direktno ukazuje na fragmentisanje kao efekat tehničke reprodukcije. Pojavom kolaža fragment ulazi u slikarsko polje u svom najelementarnijem vidu, kao komad tkanine, papira, ambalaže, novina i sl. Deo realnosti postaje deo slikarske iluzije. Njegova funkcija, međutim, nije iluzionistička – i po tome se razlikuje od ostalih likovnih elemenata. Taj fragment je deo likovne celine i ima određenu likovnu vrednost – boju, oblik i sl. – ali, za razliku od ostalih likovnih elemenata, on ne reprezentuje nešto iz realnosti, on sam je realnost ili deo odsutne realnosti. Iako predstavlja montažu fragmenata, kubistički kolaž istovremeno uračunava i nešto tradicionalno, a to je veza između slike i realnosti. Tipografija, brojevi i neslikarski materijali, kao fragmenti realnog predmeta prolongiraju ulazak apstrakcije. Pošto je kolaž granični slučaj koji ima osobenosti i avangardnog i tradicionalnog umetničkog dela, postavlja se pitanje na koji način je kontekst prisutan u kubističkom ko-

lažu? Da li je, na primer, kontekst bitan za Pikasove kolaže sa isečcima iz novina na kojima se mogu čitati delovi teksta koji referišu na aktuelna politička zbivanja?

Isecci iz novina imaju određenu likovnu vrednost: boju, teksturu, oblik i u tom ključu bi se mogli posmatrati kao deo likovne celine. Ipak, sadržaj tih novinskih članaka najčešće je vidljiv, čitljiv i moglo bi se reći da Pikasova namera nije samo unošenje fragmenta realnosti – opipljivog, konkretnog, materijalnog – kao kod drugih kolaža, već, pored toga, i unošenje jednog značenja spolja, kontekstualnog okvira koji postaje deo rada. O njima se može govoriti kao o kontekstualnim radovima, jer uračunavaju konkretne reference na određeni kontekstualni okvir. Istovremeno, naglašava se robni, konzumerski karakter umetničkog dela: informacije u štampi se nude konzumentu na sličan način kao i umetnička dela.

Uvođenje alegorijskog načina mišljenja, koje Benjamin povezuje sa tehničkom reprodukcijom i pojavom moderne, paradigmatika je promena koja je dovela do *preinačenja celokupne socijalne funkcije umetnosti*. Uvođenjem fragmenata čiji se nagoveštaji prepoznaju još u baroku, a što do punog izražaja dolazi s pojavom tehničke reprodukcije, izmenjen je način funkcionisanja umetničkog dela. Avangardni umetnici su u svojim delima nastojali da tu promenu učine vidljivom.⁶⁰

Barokna alegorija radi sa fragmentima, što se moglo videti na pomenutoj Ticijanovoj slici: fragmentisanim predstavama tela (ljudskog, životinjskog), fragmentima iz različitih slikarskih celina (prikazivanje vremena kao tri starosna doba jeste postojeća predstava koju Ticijan preuzima), različitih tradicija (zapadnoevropska umetnost, egipatska umetnost, antička filozofija). Od ovih fragmenata on konstruiše jednu novu celinu koja je zadržala prethodna, ali i dobila

60 »Njihove pesme su 'salate od reči' koje sadrže opscene obrte i svaki zamisliv jezički otpad. Nisu drugačije ni njihove slike na koje su montirali dugmad ili vozne karte. Takvim sredstvima su postizali bezobzirno uništavanje aure svojih kreacija; sredstvima prođukovanja obeležavali su ih kao nešto reprodukovano.« V. Benjamin, »Umetničko delo u doba tehničke reproduktivnosti«, 124.

nova značenja u izmenjenom okruženju. Princip konstrukcije različitih fragmenata se prepoznaje, ali je u mnogo jačoj meri prisutna sinteza u smislu koherentne celine, jedinstva značenja – u ovom slučaju to je predstava alegorije razuma. Za razliku od barokne alegorije, u kolažu je u prvom planu princip konstrukcije i negacija sinteze: fragmenti u kolažu ne čine koherentnu celinu u smislu značenja, jer i u novom kontekstu oni su, ne deo celine (određenog značenja ili skupa značenja), već fragmenti. Taj princip je dodatno naglašen ubacivanjem neslikarskog materijala (ambalaže, novina, kanapa, tapeta...). Takvim postupkom dovodi se u pitanje reprezentacijski karakter ove likovne celine, jer neslikarski materijali nemaju funkciju reprezentovanja realnosti (kao ostali slikarski elementi), već su deo, »fragment« te realnosti. Birger u teoriju avangarde uvodi pojam montaže⁶¹ upravo da bi ukazao na udaljavanje od tradicionalnog sistema predstavljanja »koji je počivao na podražavanju stvarnosti i principu da umetnički subjekt transponuje realnost«⁶².

Onog trenutka kada je deo neslikarskog ili realnog ušao u prostor slike, bilo je samo pitanje trenutka kada će i predmet – svakodnevni, neslikarski – dobiti svoje mesto u registru umetnosti, što se i desilo sa Dišanovom *Fontanom*. Preuzimanjem predmeta masovne proizvodnje, pisoara, čiji se robni karakter ne može dovesti u pitanje, i njegovim proglašavanjem za umetničko delo (izlaganjem na Salonu nezavisnih i nizom drugih postupaka, kao što je, pored ostalog, pisanje tekstova) »ogoljen« je promenjeni način funkcionisanja umetničkog dela nakon pojave tehničke reprodukcije. Tim postupkom u registar vidljivog probio je simptom novog »stanja stvari«, a to je da se kapitalizam kao društveno uređenje ne manifestuje samo u načinu proizvodnje, već i u drugim registrima društvenog delovanja, kao što je umetnost, u ovom slučaju.

61 Pojam *montaža* je preuzet iz filma, ali dok je u filmu reč o tehničkom postupku specifičnom za medij filma, Birger o montaži govori kao o umetničkom postupku, pomoću kojeg objašnjava pojam neorganskog umetničkog dela.

62 P. Birger, n. d., 118.

Rodčenko: slika-predmet

Uvođenje fragmenta »otvara« tradicionalno zatvorenu strukturu umetničkog dela. Dišan odbacuje slikarski okvir, slikarski prostor, slikarski materijal i postupak zamenjujući ih »fragmentom realnosti«, predmetom iz svakodnevnog života. U istom periodu, polazeći od sasvim različitih pretpostavki, još jedan umetnik dolazi do sličnih određenja umetničkog dela. Obojica izjednačavaju umetničko delo i svakodnevni predmet, brišući razlike između umetničkog i neumetničkog predmeta. U pitanju je Rodčenko i njegove slike *Čista crvena boja*, *Čista plava boja* i *Čista žuta boja*, prvi put izložene 1921. u Moskvi. One se mogu posmatrati zasebno, ali i kao triptih, tako da je teško reći da li čine celinu ili svaka predstavlja zaseban rad, što, najverovatnije, i nije toliko bitno. Ono što je bitno jeste da li su to uopšte slike?

Ako se pođe od opšte pretpostavke da je slika delo koje nastaje u procesu nanošenja boje na slikarsko platno, onda je svakako reč o slici. Takođe, ako se pođe od, opet, opšte pretpostavke da je slika delo ruku umetnika, i to potvrđuje njihov status slike. Ove slike, međutim, uopšte ne moraju biti »delo ruku umetnika« jer nemaju, sem boje i platna i standardnog pravougaoanog oblika, ništa što bi bilo specifično umetničko obeležje, tako da ni njihov izvođač nije nužno umetnik, već bi mogao biti bilo ko.⁶³

63 »Ono što je naslikano, (međutim), izgleda tako da se možemo zapitati da li je ovde uopšte primerena reč 'slikanje', kako je tradicionalno razumemo. Jer, svako bi s razlogom rekao da tu u stvari nije naslikano ništa. Naime, čitavo platno je ravnomerno prekriveno samo jednom bojom, slika nije pretežno već potpuno monohromna i, što je važno naglasiti, monoton-ska, bez ikakvih tonskih razlika u homogenom, jedinstvenom polju. Na slikovnoj površini, dakle, nema ničeg osim, ako je tako ispravno reći, samo te površine. Uz to, boja nije nanescena na platno slikarskom četkom, koja je važna slikarska konvencija, tako da slika u izvesnom smislu nije napravljena na standardni slikarski način. ... Nema na toj površini ne samo nikakvog predmeta, figure ili apstraktne forme, već ni linije, crte, tačke ili mrlje, nema nikakvog znaka niti traga,

Ove slike su oslobođene svih ključnih slikarskih konvencija: svedene su na materijalnost – čistu boju nanetu na platno koja je oslobođena bilo kakve funkcije – simboličke, estetske, predstavljačke, značenjske, ekspresivne...; nanošenje boje nema »umetničkih« kvaliteta – veštine, umeća umetnika; iz slika je nestalo sve što bi se moglo dovesti u vezu sa individualnim, ličnim, autentičnim. Svođenjem na materijalnost, Rodčenko odbacuje i tradicionalnu recepciju umetničkog dela: čitanje po vertikali, traganje za dubinskim slojevima rada, otkrivanja značenja ispod površine rada. Vertikalnu matricu zamenio je horizontalnom – svođenjem boje na površinu i povezivanjem tri platna koja, iako se mogu posmatrati kao triptih, nemaju nijedno obeležje ove tradicionalne forme. Za triptihe je karakteristično da, iako su formalno odvojeni, čine jednu celinu – tematski, značenjski i stilski ujednačenu. Rodčenkov triptih nema tu dubinsku nit povezivanja niti ijedan element koji bi ukazivao na njihovu bilo kakvu povezanost, osim odluke umetnika da ih izloži zajedno. I sama boja kao jedini ostatak slikarskog »postavljena je na platno na takav način (neslikarski, mehanički, bezličan i anoniman)« da je obesmišljeno traganje za bilo kakvim značenjem unutar same slike, već jedino ka spolja, ka prostoru van slike. Iz toga sledi da horizontalno povezivanje (tri slike koje, ipak, ne čine triptih) ima funkciju da naglasi upravo to okretanje spolja, van slike.

Konsekvence Rodčenkovog postupka ekvivalentne su Dišanovom: predmet bez specifično umetničkih obeležja. Dišan je svakodnevni predmet ubacio u kontekst umetnosti i dodelio mu time umetnički status; Rodčenko je umetničkom delu dao robni karakter, a pritom pokazao da ono ipak nije izgubilo status privilegovanog umetničkog predmeta. Ono što je zajedničko i za Dišanov redimejd i Rodčenkove monohrome jeste da su oni umetnički predmeti samo u odre-

ćak ni fakturnih nejednakosti, neravnina materije boje, ničega što bi remetilo jednobojnost, jednotonalnost i ravninu površine.« S. Mijušković, *Prva »poslednja 'slika'«*, Geopoetika, Beograd 2009, 18–19.

denom kontekstu – van njega oni su obični predmeti. Ovo su granični primeri otvaranja umetničkog dela ka spolja, ka preispitivanju kontekstualnih određenja umetničkog dela, na direktan (Dišan) i indirektan (Rodčenko) način. Obojica ističu desupstancijalnu, antiesencijalističku i konvencionalnu prirodu umetnosti i robni karakter umetničkog dela, što dolazi do izražaja nakon pojave tehničke reprodukcije.

Ova pak duša, koju možemo razumeti i kao esenciju, ne prebiva u nekim dalekim, nedokučivim nebeskim predelima, već je tu u blizini, u neposrednom okruženju, u mreži raznovrsnih, istorijski uslovljenih i promenljivih konvencija. Tako duša nije u tekstu već u kontekstu.⁶⁴

Postmoderna alegorija

Polazeći od Benjaminovog tumačenja, Owens ukazuje na neiskorišćene potencijale alegorije u analizi savremene umetnosti.⁶⁵ On ističe šire određenje alegorije kao postupka, tehnike, stava, procedure ili načina percepcije, a ono što je, po njegovom mišljenju, zajedničko za sve pomenute manifestacije jeste »metatekstualni aspekt«, pozivanje jednog teksta na drugi. Kao i kod Benjamina, u prvom planu je njen fragmentarni karakter koji upoređuje sa palimpsestom. Zatim, kao i Benjamin, govori o aproprijativnom karakteru slika koje čine alegoriju, jer kao fragmenti već postojećih celina ulaze u nove konstelacije. Te *konfiskovane*,⁶⁶ a ne kreirane slike neka su vrsta komentara. U tome se, po njegovom mišljenju, krije njihov kritički potencijal, ali i razlog njihove odbačenosti u periodu dominacije modernističke paradigme i reafirmacije u postmodernoj umetnosti.

Primer alegorije u postmodernoj umetnosti jesu radovi u kojima se koriste postojeće slike – fotografije, crteži ili film-

64 *Ibid*, 85–86.

65 C. Owens, »The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism«, *October*, Vol. 12, 1980.

66 *Ibid*, 69.

ski snimci. Preuzete slike su fragmenti jer su odvojene od prvobitnog konteksta sa kojim čine organsku celinu i njihovo prvobitno značenje nije nestalo, ali je izmenjeno u novom kontekstu. Drugi primer reafirmacije alegorije predstavljaju *site-specific* radovi, intervencije u prostoru koje su slične ruševinama, jer su fizički povezane s konkretnim lokacijama, menjaju se s vremenom i nestaju kao ruševine.⁶⁷ Pošto je, najčešće, jedini trag ovakvih intervencija fotografija, to istovremeno ukazuje i na alegorijski potencijal fotografije. Alegorijski potencijal ima i fotomontaža, koja akumulira različite fragmente na jednoj površini, a takođe i akumulacije, karakteristične po repetacijama identičnih fragmenata. Na prisustvo alegorijskog u postmodernoj umetnosti ukazuje i izjednačavanje teksta i slike, recipročnost između vizuelnog i verbalnog: u alegoriji slika je tekst, a tekst se tretira kao slika. To upućuje na jedno od bitnih osobenosti alegorije, a to je da joj nisu primenjive postojeće stilske, žanrovske, medijske klasifikacije, što je ujedno još jedan razlog za njeno odbacivanje u modernizmu. Negativno određenje alegorije povezano je i sa njenim tumačenjem kao *suplementa*, nečeg pridodatog spolja, što je u suprotnosti sa modernističkim shvatanjem umetničkog dela kao samodovoljnog i autonomnog. No svi pomenuti razlozi za njeno negativno određenje iz modernističkog ugla ukazuju na njen kontekstualni potencijal, što je čini aktuelnom i u savremenoj umetnosti.

Uvođenje neumetničkog u srpskoj umetnosti

U srpskoj umetnosti druge polovine 20. veka, na tragu avantgardnih iskustava, jedan broj umetnika počinje da koristi neumetničke materijale u svom radu i time produkuje razliku u odnosu na dominantni umereno-modernistički trend na lokalnoj sceni. Neumetnički materijali posebnu ulogu dobijaju u taktizonima Vladana Radovanovića.⁶⁸ Svojim

67 »...it is the memento mori of the twentieth century.«, *Ibid*, 71.

68 *Taktizon 10, Fijotanbl* (gips i krzno, 1957), *Taktizon 11* (daska, gumice, boja, metalne »klackalice«, plastelin, 1958),

amorfni oblikom formiraju unutrašnje kanale u kojima se nalaze različiti materijali organskog i neorganskog porekla, uglavnom neumetnički, kao što su krzno, dlaka, sunder, najlon, plastelin, piljevina. Upotreba ovakvih materijala, naročito organskih, predstavlja atak na njegovo »plemenito« porenje i status »nedodirljivog«. Iako formalno podsećaju na apstraktne skulpture, taktizoni imaju jedan izrazito neskulptorski kvalitet koji je u suprotnosti sa skulptorskim, plemenitim i umetničkim karakterom ovih predmeta, a to je dodir. Dodir anulira jednu od glavnih funkcija tradicionalnog umetničkog dela po kojem je ono, pre svega, estetski predmet. Taktizoni upućuju na ono što je Eko definisao kao zamena *vidljivog opipljivim*: neprozirna unutrašnjost rada koja je u tradicionalnoj skulpturi poistovećivana s njenom »suštinom« – skrivenom, van domašaja pogleda posmatrača – ovde se doslovno može opipati. Istovremeno, dodir je specifično iskustvo povezano, pre svega, s kontaktima sa svakodnevnim, upotrebnim predmetima i ljudima, tako da dodir u taktizonima dobija funkciju povezivanja umetničkog i neumetničkog iskustva.

U radovima nastalim u periodu između 1955. i 1960. Šejka, takođe, pored slikarskih, počinje da koristi i neslikarske materijale – svakodnevnne, organske, odbačene – kombinujući ih sa iluzionistički naslikanim motivima.⁶⁹ Kombinovanjem slikarskih i neslikarskih materijala i tehnika, Šejka takođe destabilizuje status specifično umetničkog (materijala, tehnike, postupka) dovodeći ga u istu ravan sa neumetničkim (čak organskim!). Kasnije, u svom traktatu

Taktizon 12, plošni (dufiks sa piljevinom, najlon, sunder, dlake, 1958), *Taktizon 13*, 1963 (nije realizovan). Grupa autora, *Vladan Radovanović. Sintetijska umetnost*, Narodni muzej Kragujevac, 2005.

- 69 »Biljke, draperije, zgužvana hartija, paučinasta materija, oblaci, razlivena tečnost (krv, voda), kristalaste strukture, mikroorganizmi, životinje, uvelo lišće, oblici otpalog maltera na zidovima, oblici truljenja.« I. Subotić, »Leonid Šejka: parabola o integralnom«, katalog retrospektivne izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972, 28.

ovakav pristup on naziva panrealizmom: jedinstvom različitih realnosti.⁷⁰ Šejka je čak i boju, osnovni slikarski materijal, tretirao kao realnost po sebi, konkretnost, a ne slikarski materijal u funkciji predstavljanja.

Paralelno sa eksperimentisanjem u mediju slike, Šejka u svoj rad uvodi predmete, uglavnom nađene, odbačene: skuplja ih, klasifikuje, ispituje njihovo poreklo, oblik, interveniše na njima i proglašava ih umetničkim delima. Najraniji primeri ovakve njegove aktivnosti su iz 1956. godine: *Flaša – defunkcionalizovani objekt* (flaša oslikana sivom bojom, 1956), *Destrukcija flaše* (flaša oslikana uljem, 1956), *Flaša – proglašavanje objekta* (flaša slikana belom i sivom bojom, 1956). Zatim, to su predmeti, uglavnom manjih dimenzija, odbačeni delovi većih celina, koji su u potpunosti izgubili svoju prvobitnu funkcionalnu vrednost. Šejka ih kombinuje u manje celine, lepi, kolažira ili interveniše bojom, natpisom. Na taj način dobija sasvim nove strukture bogatog sadržaja, najčešće upakovane u kutije (kartonske, drvene) manjih dimenzija sa poklopcem ili bez njega.⁷¹ Rad sa od-

70 »Različiti vidovi realnosti tako postaju jedna panrealnost. Panrealnost obuhvata sve različite potencije prostornosti, sva stanja materije, sve gustine i sva značenja predmeta.« L. Šejka, *Traktat o slikarstvu*, Nolit, Beograd 1964, 148.

71 Primeri ovakvog tipa rada su: *Objekt – kutija* (kartonska kutija s poklopcem bojena odozgo, unutra asamblaž: drvo, metal, koren, ulje, 1956; *Objekt Lenjinski* (drvo, predmeti, kolaž, 1956), *Objekt s klatnom metalooscilacije* (drvo, predmeti, asamblaž, 1956), *Zgift multipleks* (kartonska kutija s asamblažom, 1957): »objekt-kutija koja sadrži novine, mreže, kornopce, kućine, vatu, celuloid, pozlaćene gvozdene elemente, ulje«. I. Subotić, n. d., 28. Zanimljivo je da je nešto slično, u tom trenutku, ali na potpuno drugom kraju sveta, radio i Džordž Breht (*Suitcase*, 1959), aranžmane od odbačenih predmeta upakovane u drvene kutije ili kofere. Ovi radovi nastali su pošto je Breht pohađao predavanja Džona Kejdža na njujorškoj Školi za socijalna istraživanja i dovode se u vezu sa Kejdžovim istraživanjima iz tog perioda. A. Dezeuze, »'Neo-dada': 'Junk Aesthetic' and Spectator Participation«, (ed.) D. Hopkins, *Neo-avant-garde*, Rodopi, Amsterdam – New York 2006, 59.

bačenim predmetima u velikoj meri referiše na kontekst, jer su u pitanju predmeti koji su iz svog prvobitnog u kojem su imali upotrebnu funkciju izmešteni u drugi kontekst u kojem su tu funkciju izgubili. Njihova oslobođenost od prvobitnog konteksta daje im potencijal neograničenog uvezivanja, *kalemljenja* u nove kontekste.

Posebno mesto u Šejkinom radu ima *Izložba slika, crteža i andrmolja* u galeriji Grafičkog kolektiva (Beograd, 31. oktobar, 1969) koja, iako je realizovana posle niza godina, uspostavlja vezu s njegovim radovima iz druge polovine pedesetih.

Ta akcija imala je dve faze. U prvoj posetioци su, svojim priložima za »skladište«, aktivno uticali na izmenu ambijenta donoseći u njegov prostor stare štapove za golf, prašnjave abadžure rashodovane stolne lampe, ping-pong loptice, pregorele radio cevi, puknute balone, rajsnedle i spajalice, opuške francuskih cigareta, omote od bombona, žvakaćih guma i higijenskih maramica od hartije, tikve i crni luk, te niz sličnih otpadaka iz sadržaja svog svakidašnjeg životnog trajanja. Druga faza akcije sastojala se u korekciji i kreaciji tako stvorenog rekvizitarijuma i publika je aranžirala »skladište« menjajući položaje i odnose predmeta, žvrljajući, crtajući i pišući po do tada praznim listovima bele hartije da bi, štaviše, pojedinci pokušali da »nadgrade« i neke od autorovih izložbenih radova.⁷²

Ova izložba je specifična iz nekoliko razloga. Prvo, ona u istu ravan dovodi umetnički i neumetnički registar: galeriju, skladište, đubrište, rekvizitarijum, mesto druženja, igre, intervenisanja, uživanja... Slika, crtež i predmet iz svakodnevnog života imaju isti status u ovom kontekstualnom okruženju: svi se tretiraju kao fragmenti stvarnosti, ali i »umetnički« predmeti. Ono što je u tradicionalnoj paradigmi neosporno, razlikovanje između umetničkog i neumetničkog predmeta, sada je u drugom planu. Takođe, trajanje

72 B. Tirnanić, »Iznenada jednog petka«, *Nin*, Beograd, 16. 11. 1969.

izložbe je bilo ograničeno na tri sata, tako da je i to pomerilo izložbu u pravcu događanja, a ne izlaganja u tradicionalnom smislu.

Kombinovanje ili približavanje umetničkog i neumetničkog registra karakteristično je i za izložbu *Drangularijum* (Galerija Studentskog kulturnog centra, 1971) koja se odvija u sasvim drugačijem kontekstualnom okruženju. Za razliku od Šejkine izložbe koja zadržava tradicionalne reference u smislu proizvođenja umetničkog od odbačenih predmeta, na *Drangularijumu* su izlagani neumetnički predmeti, pri čemu je naglasak bio na dišanovskom *izboru*, a cilj destabilizovanje specifično umetničkih određenja umetničkog rada. Takođe, *Drangularijum* je kontekstualna intervencija, jer predstavlja pozicioniranje mlađe grupe umetnika nasuprot umereno-modernističkom glavnom toku. Na to upućuje i činjenica da se, nasuprot originalnom, ističe neoriginalni koncept izložbe – i beogradski kontekst kao specifičnost ove izložbe.⁷³

Udaljavanjem od tradicionalnog (isključivanjem estetskog momenta i standardne izložbene delatnosti) i modernističkog shvatanja umetnosti (odbacivanjem originalnosti), uspostavlja se veza s pokretima istorijske avangarde insistiranjem na šoku recipijenta kao »najvišem principu umetničke intencije«. ⁷⁴ »*Drangularijum* ne mazi pogled i ne raznežuje, on je šok, on vređa, on je provokacija...« Zatim, *Drangularijum* se naziva igrom, dosetkom, što takođe ukazuje na avangardu kao *background*. Posebno je zanimljiv iskaz »*Drangularijum* je trenutna situacija«. Ovaj iskaz nagoveštava drugačije shvatanje umetnosti u kojem je statično, finalno, dovršeno, večno zamenjeno trenutnim, promenljivim, nečim što je u procesu. U tekstu pisanom više od dve decenije posle izložbe, jedan od autora pratećih tekstova izložbe, Ješa Denegri, potvrdio je ono što se već tada moglo naslutiti:

73 Izložba sličnog koncepta koja se najčešće pominje jeste izložba *Amore mio* Akila Bonita Olive održana u Montepulčanu, juna, 1970.

74 P. Birger, n. d., 28.

Već samim tim što je bio tražen izvanumetnički predmet govori koliko je u tom trenutku kriza već zahvatila pojam umetničkog dela kao privilegovanog estetskog predmeta; jer u takvom delu videlo se nešto veštačko, udaljeno od života, izolovano od same stvarnosti postojanja.⁷⁵

Da je postojala svest o nužnosti promene, zastarelosti modela u umetnosti ukazuje i Bojana Pejić:

Drangularijum je pokušaj da se prikaže novo, da se pobjegne sa koloseka utabanih staza. On nije ni kaskanje za zbivanjima van naših granica, ni neko izivljavanje koje se može protumačiti kao posledica nesposobnosti da se kreira na polju likovnog. *Drangularijum* je samo realno sagledavanje ćorsokaka u kome se to likovno danas nalazi.⁷⁶

Pored kritičkog stava prema oficijelnoj umetnosti i sredini u kojoj se nemogućnost promene izjednačava sa autentičnošću, kontekstualni karakter ove izložbe naglašava i velika doza samokritičnosti, jer implicitno ukazuje na poteškoće s kojima se susreće jedna nova generacija umetnika i kritičara u nastojanju da svoje delovanje u umetnosti prilagodi savremenom trenutku.

I upravo to se i desilo. Jedan broj umetnika, uglavnom mlađih, tek izašlih sa Akademije, udaljio se od školskih, akademskih znanja i krenuo u istraživanje drugačijih formi izražavanja. Svedočenja nekih od ovih umetnika nakon trideset i više godina od same izložbe u najboljoj meri odslikavaju značaj te izložbe: »napipavanje nekih novih stvari«⁷⁷, udaljavanje od »institucionalnog shvatanja i prezentacije umetnosti u smislu slike i svih ostalih klasičnih disciplina. To je bilo definitivno izlaženje;«⁷⁸ ona je »materijalizovala neku vrstu

75 J. Denegri, *Sedamdesete*, n. d., 90.

76 B. Pejić, n. d.

77 M. Stanković, »Izlazak iz slike, ulazak u zvuk«, intervju sa N. Paripovićem, n. d.

78 M. Gruden, »Slika promene«, intervju sa E. Milivojevićem, www.dipassage.com.

preokreta, konkretizovala pomeranja parametara u shvatanju umetnosti. Ljudi nisu u prvom trenutku uvideli ozbiljnost te izložbe, delovala im je kao još jedno zezanje mladih umetnika; niko nije mogao da prepozna jedno novo vreme koje je krenulo od tog trenutka. Ipak, to nije bilo otvoreno negiranje zatečenog sistema; mi smo to radili nezavisno od toga da li će se nekome svideti – i nije se nikome svidelo. I od *Drangularijuma* kreće jedna nova priča.⁷⁹

Rad Raše Todosijevića na *Drangularijumu* sastojao se od plave nahtkasne, flaše, takođe u plavo ofarbane i postavljene na nahtkasni, zatim, skulpture rađene u Kalderovom stilu (imitacija Kalderovog rada) i Marinele Koželj. Ova situacija ili *tableau vivant*,⁸⁰ eksplicitno ukazuje na udaljavanje od akademskog znanja o umetnosti. Prvo, delatnost umetnika svedena je na intervenciju, farbanje koje čak nužno ne uračunava ni zanatsku veštinu, a kamoli stvaralački impuls. Drugo, to je u još većoj meri potvrđeno »maleckim Kalderom«, koji u samoj postavci jedini referiše na umetničko delo, ali kao imitacija. Treće, shvatanje umetničkog dela kao materijalizacije emotivno-mentalnog potencijala samog umetnika, izražavanje unutrašnjeg Ja, ovde je pervertirano izborom predmeta (nahtkasna ili flaša), za koje možemo da pretpostavimo da mogu biti nosioci bilo kakvog emotivnog, idejnog, simboličkog ili asocijativnog sadržaja, čak i nakon intervencije samog umetnika. Ovi sadržaji, međutim, ne nedostaju radu. Naprotiv, prisutni su, ali na jedan sasvim neumetnički način: u prisustvu Marinele Koželj. Sam Todosijević ističe značaj ovog »neumetničkog elementa«: »Moja zamisao nije bila da pravim *tableau vivant* već da se u okviru moga rada nađe živa osoba.« Čitav rad ovim prisustvom dobija sasvim novu dimenziju: »rad sa telom kao materijalom«. ⁸¹ Upotreba tela kao eksplicitno neumetničkog

79 M. Stanković, »Ma kaži baviš se slikarstvom«, intervju sa Rašom Todosijevićem, n. d.

80 »To je prvi *tableau vivant* u srpskoj umetnosti« u D. Sretenović, *Was ist kunst?*, Geopoetika, Beograd, 2001, 13.

81 M. Stanković, »Ma kaži baviš se slikarstvom«, intervju sa Rašom Todosijevićem, n. d.

»materijala« jedan je od ključnih udaraca tradicionalnom umetničkom delu kao predmetu i brisanje jasnih granica između umetničkog i neumetničkog registra u kontekstu srpske umetnosti tog perioda.

Eksternalizacija

Rosalind Kraus u svojim istraživanjima povezanim sa skulpturom 20. veka⁸² uvodi termin eksternalizacija. Ovaj termin se odnosi na udaljavanje od tradicionalnog shvatanja skulpture po kojem je umetničkom delu imanentna suština sakrivena u njegovoj unutrašnjosti, dubini. Na ovo shvatanje nadovezuje se ideja o umetniku kao izvoru umetničkog dela ili medijatoru u prenošenju tog skrivenog značenja čije je poreklo u nekoj višoj instanci. U oba slučaja umetničko delo zavisi od nekog *in advance* postojećeg sistema značenja – hermeneutičkog, filozofskog ili pak iskustvenog (u smislu prenošenja iskustva, emocija samog umetnika). Formalni pokazatelji »suštine« skulpture su vertikalna orijentisanost koja ukazuje na zavisnost od već pomenutog višeg sistema značenja, njen transcendentni karakter; zatim, središte ili centar kao metafora »suštine«; hijerarhijska kompozicija u kojoj svi elementi skulpture konvergiraju ka njenom središtu; plemeniti materijali kao što su bronza, zlato, kamen, mermer, koji se od najstarijih vremena koriste za izradu predmeta kulturne vrednosti; i postolje kojim je skulptura izdvojena iz realnog i smeštena u nekakav idealistički prostor koji naglašava njenu izdvojenost i uračunava nemogućnost dosezanja njene suštine. Značenje ovako shvaćenog umetničkog dela – neponovljivog, jedinstvenog, samodovoljnog – dolazi iz njegove unutrašnjosti. Jedna od glavnih teza Rosalind Kraus jeste da je za modernu skulpturu karakteristično udaljavanje od ovakve, »idealističke koncepcije« umetničkog dela i tu tendenciju ona naziva ospoljavanjem.

Proces eksternalizacije umetničkog rada može se videti u Raušenbergovom radu *Obrisani De Kuningov crtež (Erased*

82 R. Krauss, *Passages of Modern Sculpture*, The MIT Press, 1981.

De Kooning, 1953). Raušenberg je zamolio De Kuninga da mu pokloni svoj crtež s namerom da ga obriše i izloži kao svoj rad. Nakon detaljnog postupka brisanja, Raušenberg je izbrisani crtež sa tragovima olovke predašnjeg De Kuningovog rada uramio u pozlaćeni ram i izložio kao svoj rad. Na ramu je bilo ugravirano Raušenbergovo ime, naziv rada i godina nastanka. Proces eksternalizacije i udaljavanja od tradicionalnog shvatanja umetničkog dela prepoznaje se u nekoliko ravni. Prvo, odbacivanjem reprezentacije: u procesu brisanja reprezentacija fizički nestaje iz slikarskog polja. Drugo, destabilizovanjem funkcije umetničkog rada: brisanjem crteža dovodi se u pitanje ono što je specifično »umetničko«, ono što pripada registru umetnosti, a to je crtež kao slikarski medij. Istovremeno, dovodi se u pitanje individualni, originalni umetnički rukopis i autentičnost, jedinstvenost stvaralačkog čina, jer u procesu brisanje nestaje »trag ruku umetnika« i samim tim sve ono što referiše na stvaranje umetničkog dela.

No problemski okvir ovog rada uračunava još jedan bitan momenat, a to je premeštanje težišta od samog rada, njegove »suštine«, unutrašnjosti ograničene okvirom, ka spolja: sa reprezentacije na okvir na kojem se nalaze podaci o autoru, postupku. U jednoj izjavi Raušenberg ističe da je postupak brisanja imao težinu jedino ako je brisao nešto što je umetničko, što već ima neprikosnoveni status umetničkog dela. Brisanje sopstvenog crteža u tom ključu ne bi bilo od značaja jer njegov crtež »wasn't art yet«⁸³. Pritom, treba imati u vidu da je, u tom trenutku, Raušenberg bio umetnik koji se tek pozicionirao na umetničkoj sceni. Da bi brisanje imalo težinu, »it has to be art«⁸⁴. De Kuning je pak bio nezaobilazan kada se govori o apstraktnom ekspresionizmu: poznat, priznat umetnik na njujorškoj sceni. Brisanje njegovog rada bilo je brisanje potencijalnog »remek-dela« i u tom slučaju taj

83 *Artist Robert Rauschenberg describes the process of creating his Erased de Kooning Drawing* (1953), SFMOMA, 3'25", 1998, <http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/24ixzz2HZnuTKXy>. (Pristupljeno 10. 9. 2012.)

84 *Ibid.*

postupak ima težinu. Ipak, da bi se rad razumeo, neophodni su svi ovi podaci koji ocrtavaju jedno *polje sila* unutar kojeg Raušenberg radi: neophodno je poznavanje podatka da je reč o brisanju, o crtežu i o tome ko je bio De Kuning, odnosno o kontekstu u kojem je njegovo ime pozicionirano kao značajno. Sve to se ne može »videti« na samom crtežu, odnosno u ostacima crteža, već u podacima koji se nalaze na okviru. Težište je prebačeno sa »unutra« – slikarskog polja – ka nečem što je spolja – okviru.

Eksplicitna eksternalizacija značenja umetničkog rada u *Obrisanom De Kuningovom crtežu* istovremeno predstavlja i uvođenje konteksta kao konstitutivnog dela rada – u ovom slučaju De Kuningovo ime u nazivu rada direktno upućuje na određeni kontekstualni okvir: poznati umetnik, predstavnik apstraktnog ekspresionizma i dominantni položaj koji ovaj pravac ima u tom trenutku. Buhloh naglašava još jednu kontekstualnu komponentu, a to je komodifikacija umetničkog dela.⁸⁵ Preuzimanje gotovog rada ukazuje na robni karakter umetničkog dela, njegovo svodenje na predmet masovne proizvodnje: umetnički rad kao određeni materijalni predmet postaje promenljiva ili zamenjiva komponenta, a njegova značenjska, smislaona komponenta konstituise se u mreži, a ne unutar samog rada, odnosno – postaje kontekstualna. Raušenberg, ne samo što dovodi u pitanje tradicionalni način funkcionisanja umetničkog dela, reprezentaciju (jer nestaje), zatim, umetnički medij, crtež (jer ga briše) i privilegovani status isticanjem komodifikacije, već simboličkim gestom ostavljanja okvira oko »praznog mesta« (obrisanog crteža) izdvaja kontekst kao umetnički predmet. Njegovo ime, naziv rada i godina u tom ključu samo su tačke oko kojih se strukturira kontekst kao predmet samog rada.

Još jedan Raušenbergov rad se može posmatrati kao uključivanje »onog spolja«. To su njegove *Bele slike* (*White Paintings*, 1951). Izlaganje potpuno belih poliptiha ra-

85 B. Buchloh, »Allegorical procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art«, *Artforum*, Volume XXI No. 1, September 1982.

zličitih oblika tumačeno je kao direktno suprotstavljanje apstraktnom ekspresionizmu, jer su svi ključni elementi apstraktnog ekspresionizma odbačeni: gest, pokret umetnika, potez četkice, boja... Kritika je u njima videla, kao i u *Obrisanom De Kuningovom crtežu*, destruktivni čin, suprotstavljanje ne samo apstraktnom ekspresionizmu već i umetnosti, jer su sva obeležja umetničkog nestala sa slike. Ostalo je jedino prazno, belo platno. No u toj ispražnjenoj površini Raušenberg je video otvaranje prostora za sve ono što se dešava oko slike – senke posmatrača, svetlost, čestice prašine, sve što dolazi spolja, van platna... Zanimljivo je da su *Bela platna* polazište i za Kejdzovu kompoziciju 4'33" (1952).⁸⁶ U ovoj kompoziciji, kao i u Raušenbergovim slikama, sve što je spolja u odnosu na rad – postaje deo rada: zvuci iz publike, kašljanja, meškoljenja i sl.

Eksternalizacija umetničkog rada pokazuje u kojoj meri se njegovo značenje/smisao formira »spolja«, u odnosu na druge umetnike, umetničke pojave, prihvaćena znanja, konvencije i, uopšte, načine izražavanja/mišljenja koja pripadaju određenoj kulturnoj sferi. To se direktno suprotstavlja ideji o prauzroku ili metafizičkom poreklu umetnosti i početak je kretanja značenja u mreži koju čine odnosi unutar određenog *polja sila* u kojem se prepliću različiti registri. Eksternalizacija umetničkog rada je proces koji je doveo do uključivanja konteksta kao konstitutivnog dela umetničkog rada. Moglo bi se reći da 20. vek počinje sa fragmentisanjem, odvajanjem od prvobitnog konteksta, a završava sa umetničkim radom kao fragmentom koji se uvek iznova uvezuje u nove kontekste.

Istovremeno, fragmentisanje, uvođenje neorganskog načina povezivanja i eksternalizacija doprineli su brisanju jasnih i uvođenju fluidnih granica između umetničkog i neumetničkog registra. Konsekvence toga naročito su vidljive u savremenoj umetnosti u kojoj ne postoji više nekakav opipljiv kvalitet koji bi se mogao nazvati umetničkim. Većina

86 http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/podcast/aop_tour_404, SFMOMA, 2'19", 2008.

postupaka, tehnika, medija, praksi koje postoje u registru umetnosti kao slične ili gotovo iste postoje i u drugim, ne-umetničkim registrima. Običan, svakodnevni predmet vrlo često se može sresti u galeriji sa statusom umetničkog dela koji, najčešće, gubi čim se nađe van umetničkog konteksta. Destabilizovanje jasnih granica između umetničkog i neumetničkog jedna je od nezaobilaznih premisa za uvođenje fluidnog konteksta.

Decentralizacija izlagačkih institucija

Muzeji i galerije izgubili su ekskluzivnu ulogu u izlaganju i definisanju statusa umetničkih dela. Ono što je bilo krajnje uobičajeno decenijama ranije – da je ono što vidimo u muzeju ili galeriji umetničko delo, jer mu taj status garantuje sama institucija, čini se da više ne važi. Štaviše, u tim prostorima vrlo često nailazimo na sasvim neumetničke predmete. Istovremeno, čak i ne moramo da idemo u muzej ili galeriju da bismo videli umetnost: nje ima svuda, na najrazličitijim mestima i svuda se, kako Pol Čen kaže, »oseća kao kod kuće«.

Decentralizacija izlagačkih institucija je proces koji se nije desio odjednom, već se može pratiti unazad do avantgardnih preispitivanja funkcije galerijskog prostora. Kako je muzej kao jedna od najznačajnijih institucija koja je obeležila period moderne umetnosti, dobio a kasnije izgubio centralnu ulogu u izlagačkom sistemu? Šta je neutralni kontekst? Kada i kako je počela praksa izlaska iz institucionalnog okruženja? Da li je to oslobađanje od institucionalnog okvira? Kako se prelazak sa moderne na globalnu umetnost odrazio na funkcionisanje izlagačkih institucija? Ovo su neka od pitanja koja bi trebalo da pokažu kako je decentra-

lizacija institucionalnog izlagačkog sistema dovela do uspostavljanja fluidnih granica između institucionalnog i vaninstitucionalnog, čime je otvoren prostor za ulazak konteksta kao sastavnog dela umetničkog rada.

Ambivalentnosti u načinu funkcionisanja muzeja

Jedan od ključnih fenomena povezanih s nastankom moderne – muzej – osnovan je krajem 18. veka. S pojavom muzeja uspostavljen je potpuno novi, umetnički kontekst sa jasno definisanim funkcijama: prezentacija, sakupljanje, arhiviranje umetničkih dela. No ako se pođe od toga kako je zaživela ideja o ovakvoj instituciji, do toga kako je muzej postao jedno od glavnih obeležja umetnosti 20. veka⁸⁷, i pored njegovih precizno definisanih funkcija, uočavaju se ambivalentnosti u različitim segmentima rada ove institucije, koje neki autori označavaju kao »schizophrenic monument to contemporary culture«⁸⁸. O kakvim ambivalentnostima je reč?

U najranijoj fazi nastajanja, muzejska arhitektura je veoma podsećala na tradicionalnu, ceremonijalnu arhitekturu – hramove, palate, riznice, grobove.⁸⁹ Sličnost između muzeja i ceremonijalnih spomenika nije bila povezana samo s arhitekturom. Uspostavljanje kontinuiteta sa ovakvim tipom građevina motivisano je time što su to bile građevine po funkciji najslbližije budućim muzejima: ceremonijalno izlaganje votivnih darova i relikvija blisko je izlagačkoj funkciji

87 »Istorija modernosti prisno je uokvirena tim prostorom; naime istorija moderne umetnosti može biti u korelaciji s promenama u tom prostoru i s načinom na koji ga mi vidimo.« B. O'Doherty, *Inside the White Cube*, University of California Press. Los Angeles, 1999, 14.

88 C. Jencks, M. Giebelhausen, »The Architecture Is The Museum«, (ed.) J. Marstine, *New Museum Theory and Practice*, Blackwell Publishing, 2006.

89 C. Duncan, A. Wallach, »The Museum Of Modern Art As Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis«, *Marxist Perspectives*, 4, 1978. Teza ovih autora jeste da su muzeji ceremonijalni spomenici i da pripadaju istom tipu građevina kao što su hramovi, crkve, svetišta, ekskluzivne palate.

muzeja. Grizelda Polok ističe i uspostavljanje kontinuiteta sa klasičnim hramom i renesansnom palatom s ciljem preuzimanja modela autoritarnosti kao kulturnog modela, što takođe dovodi u vezu sa izgledom najranijih muzeja.⁹⁰ Sličnost sa klasičnim ceremonijalnim građevinama, i u arhitektonskom i u funkcionalnom smislu, jedno je od glavnih obeležja najranijih muzeja.

Imajući u vidu da se arhitektura muzeja u velikoj meri promenila tokom 20. veka, udaljila od tradicionalnih građevina i da je muzej dobio i neke nove funkcije⁹¹, može se zaključiti da su ove početne sličnosti nestale, da je institucija muzeja odbacila tradicionalne recidive. Ipak, muzej nije odbacio sve tradicionalne recidive, na primer, uspostavljanje privilegovanog statusa predmeta izloženog u muzeju. Privilegovanost ovog predmeta u tome je što mu sam muzej garantuje umetničku vrednost, na isti način kao što kulturna funkcija hrama daje kulturni karakter ritualima koji se odvijaju u njemu i predmetima koji su deo tih rituala. Momenat kulturnog konstitutivan je za privilegovani status i umetničkog dela i kulturnog predmeta, tako da se kontinuitet sa tradicionalnim građevinama zadržao kao trajno obeležje muzeja. Moglo bi se čak zaključiti, ne samo da je zadržan kontinuitet sa tradicionalnim građevinama, već da je muzej samo modifikacija tradicionalnog koncepta kulturnih građevina u novom društvenopolitičkom sistemu. Kako se to može dovesti u vezu sa početnom tvrdnjom o muzeju kao jednom od ključnih fenomena modernosti? Šta je moderno u modifikaciji tradicionalnog koncepta?

Muzej se može dovesti u vezu s tradicionalnim, ceremonijalnim građevinama, ali i sa tipično modernim institucijama. Daglas Krimp, pozivajući se na Fukoa, upoređuje muzej sa bolnicom, ludnicom i zatvorom: na isti način kao što ove institucije proizvode diskurs ludila, bolesti i kriminala – a

90 G. Polok, »Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility«, *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*, Blackwell Publishing, 2008, 7.

91 Npr., edukativne, turističke...

ne obrnuto – i muzej proizvodi određeni diskurs – modernu umetnosti.⁹² Neki autori ističu sličnosti i sa drugim oblicima modernosti kao što su železničke stanice, prodavnice ili možda, ponajviše, pasaži koje Benjamin pominje kao glavno obeležje modernog grada. Čini se da je ambivalentnost – i tradicionalno i moderno – konstitutivna za muzej kao instituciju. Neki autori posebno ističu tu fuziju nečeg, na prvi pogled, nespojivog: kultnog i »besramno modernog«⁹³.

O ambivalentnosti muzeja se može govoriti i u pogledu prošlosti. Opšte je mesto povezivanje muzeja sa prošlošću: u muzej se ide da bi se videlo nešto što pripada istoriji; muzej je »mesto susreta s prošlošću«⁹⁴; umetničko delo je u muzeju istorijska pojava; muzej sakuplja, čuva i izlaže umetnička dela, upoznaje i edukuje, uspostavljaajući, na taj način, vezu sa prošlošću. Ipak, prvi muzej, Luvr, nastao je, ne s ciljem glorifikacije prošlosti, već sasvim suprotno, kao raskidanje veza sa prošlošću. Osnivanje prvog muzeja povezano je s postrevolucionarnim kontekstom u Francuskoj i situacijom u kojoj je u uzavreлом republikanskom ushićenju trebalo odlučiti šta da se čini s brojnim kraljevskim insignijama – bistama, spomenicima, slikama napravljenim u čast vladara i vladarske porodice – nakon njihovog zbacivanja s prestola? Kako sačuvati ogromno bogatstvo, a izbrisati njegovu simboličku vrednost povezanu s kraljevskom porodicom? Nakon prvog talasa destrukcije, nametnulo se sledeće pitanje: da li je ipak moguće sačuvati neprocenjivo bogatstvo, ali bez simboličkih obeležja koja pripadaju prethodnoj vlasti?

Argument koji je bio presudan da se skupština na kraju ipak opredeli za ideju konzervacije izneo je Pjer Kambon, koji je predložio da se 'kraljevski spomenici' upotrebe za 'stvaranje muzeja'. Ako se oni stave u muzej, isticao je Kambon, 'time

92 D. Crimp, »On the Museum's Ruins«, *October*, Vol. 13, 1980, 41–57.

93 »blatantly modern«, C. Jencks, M. Giebelhausen, n. d.

94 D. Maleuvre, *Museum memories: history, technology, art*, Stanford University Press, Stanford 1999.

ćemo uništiti ideju o monarhiji' i istovremeno »očuvati umetnička remek-dela«. Onog trenutka kada se nađu u muzeju, kraljevski spomenici će izgubiti svoju svetu moć, prestaće da budu simboli koji ukazuju na nešto izvan sebe samih i biće svedeni na puku umetnost.⁹⁵

Tako je napravljen rez između prošlosti oličene u monarhističkoj vladavini i novoformirane republike. Izmeštanjem insignija iz jednog konteksta – javnog prostora u kojem su slavili kralja – u drugi kontekst, muzej, promenjena je funkcija tih predmeta: vladarske insignije postale su artefakti. Svođenje na »puku umetnost« značilo je istovremeno brisanje postojećeg, vladarskog i uspostavljanje novog, neutralnog kontekstualnog okvira. Funkcija muzeja bila je uspostavljanje tog neutralnog konteksta, stvaranje tampon zone s dvostrukom funkcijom: prvo, neutralisanje simbola vladarske moći i, drugo, transformisanje ovih simbola u nacionalno dobro. S jedne strane, muzej je osnovan kao neutralna, autonomna institucija u odnosu na druge registre, pre svega, politiku – jer je to bilo neophodno u procesu raskidanja sa simboličkom i monarhističkom vlašću. Njegovo osnivanje, međutim, istovremeno je povezano s nacionalnim interesima, afirmisanjem novog društvenopolitičkog uređenja i novih vrednosti države. Iz ovoga sledi paradoks: da je svođenje na »puku umetnost« u direktnoj vezi sa nacionalnim interesima što je ostalo trajno obeležje muzeja kao čuvara nacionalnog blaga.⁹⁶ Ova politička misija se može tumačiti i na jedan mnogo direktniji način kao »disciplinsko oruđe«⁹⁷ u uspostavljanju nacionalnog identiteta. Nije li to funkcija sa eksplicitnim političkim konotacijama? Kombinovanje neutralnosti muzeja sa nacionalnim interesima i s njima povezanim društvenopolitičkim uređenjem ukazuje na novi nivo ambivalentnosti u načinu funkcionisanja muzeja.

95 L. Šiner, *Otkrivanje umetnosti*, Adresa, Novi Sad 2007, 213.

96 »Muzej je simbolički prostor za reprezentaciju same države i uspostavljanje kolektivnog, nacionalnog identiteta.« D. Maleuvre, n. d., 10.

97 T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London, 1995, 68.

Donald Preciosi pominje i analizira jedan od čuvenih vodiča kroz muzeje koji se, kako sam tvrdi, nalazi u gotovo svakom muzeju u svetu.⁹⁸ Vodič govori o pravilima ponašanja u muzeju i onome što je najvažnije – kako pristupiti umetničkom delu. Najviše prostora u vodiču posvećeno je odnosu između posetioca muzeja i umetničkog dela. Taj odnos se opisuje kao jedinstven doživljaj, mogućnost da se iskusi sasvim specifično iskustvo, da se stupi u komunikaciju s najvećim genijima prošlosti, jedno, skoro uzvišeno, osećanje prisustva pred nečim što predstavlja remek-delo, mogućnost da, bar za trenutak, svako doživi isto što i najčuleniji kraljevi, kraljice koji su bili u istoj toj poziciji pred umetničkim delom, skrušeni i fascinirani istovremeno veličinom, lepotom i sl. Ali, naravno, ne postoji nekakvo konkretno uputstvo koje će posetiocima sve to omogućiti.

Insistiranje na jedinstvom doživljaju i uzvišenom iskustvu upućuje na privilegovani status posetioca muzeja i, istovremeno, ekskluzivnost same institucije koja, takođe, preuzima epitete jedinstvenosti, uzvišenosti, čistote i jednog idealnog »okvira« koji odstranjuje sve što remeti ekskluzivnost ovakvog doživljaja, i sve ono što nije umetničko. Opet se postavlja pitanje kako je moguće ovakav pristup povezati sa prethodno pomenutim? Kako je moguće da potpuno suprotstavljene reference egzistiraju u istom funkcionalnom okviru: disciplinovanje i uzvišeni doživljaj, individualno iskustvo, kontemplacija i uspostavljanje kolektivnog identiteta, politička misija i autonomija?

Zatim, može se postaviti pitanje da li je muzej riznica dragocenih predmeta koje treba sačuvati za buduće generacije ili je u prvom planu sam posmatrač kojem bi trebalo omogućiti što direktniji kontakt sa umetničkim delom: upoznavanje, edukovanje, ali i mogućnost konzumiranja sasvim osobenog iskustva? Iako se čini da ovi pristupi ne isključuju nužno je-

98 D. Preziosi, »Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity«, P. Duro (ed.), *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, 96–110.

dan drugog, oni su bili predmet ozbiljnih diskusija, jer je pitanje funkcionalnog prioriteta neposredno povezano sa arhitektonskim rešenjem, organizacijom prostora i uspostavljanjem komunikacija s publikom. Ako je u prvom planu zaštita muzejskih predmeta, onda se oni moraju adekvatno odvojiti, ograditi, zaštititi od različitih spoljašnjih faktora – uključujući i posmatrača kao jednog od njih. S druge strane, ako se u prvi plan stavi susret između posetioca i umetničkog dela, onda bi trebalo odstraniti, ili bar svesti na minimum, sve što taj susret može da ometa. To povlači za sobom sasvim drugačiju organizaciju prostora i u drugi plan stavlja zaštitu umetničkog dela.

Ulaskom u muzej, umetnička dela se nalaze u sasvim novom okruženju: postaju deo određenog »ikonografskog programa« ili dominantnog narativa, na primer, narativa »moderne umetnosti«. Pitanja povezana s dominantnim narativom posebno su problematična: da li je to niz činjenica povezanih hronološki, stilski, problemski u manje ili veće celine, periode ili interpretacije ili je to proizvod same institucije na isti način na koji Fuko govori o bolesti, ludilu i kriminalu kao diskursima koje su proizvele institucije kao što su zatvor, ludnica, bolnica?

Tu se dolazi do, verovatno, najosetljivijeg područja, pristupa ideološke matrice u načinu funkcionisanja muzeja. Da li je muzej institucija koja ima ideološku funkciju? Ako su muzeji ceremonijalni spomenici, onda imaju ideološku funkciju.⁹⁹ Istovremeno, ako su muzeji čuvari nacionalnog dobra i nacionalnih vrednosti, to uključuje ideološku funkciju povezanu sa određenim društvenopolitičkim kontekstom. To znači da se posetilac muzeja upoznaje sa najpoštovanijim verovanjima i vrednostima društva. Muzej afirmiše »moć i društveni autoritet vladajuće klase«.¹⁰⁰ Postavlja se pitanje šta je onda neutralni kontekst? Da li se u naličju neutralnosti krije plasiranje ideološkog sadržaja?

99 C. Duncan, A. Wallach, n. d.

100 *Ibid*, 448.

Šta je neutralni kontekst?

Većina predmeta, u najranijim muzejima, nastala je u vreme pre nego što su postojali muzeji. Ulaskom u muzej njihova originalna namena zamenjena je izlagačkom. Muzejski kontekst neutralizovao je prvobitnu namenu izloženih predmeta tako što im je dao umetnički status. Muzejski prostor se percipira kao ispražnjen od značenja, kao medijum koji umetnost čini vidljivom i omogućava njeno objektivno sagledavanje. Da bi se izdvojile ključne karakteristike neutralnog konteksta, neophodno je postaviti pitanje zašto se ono što se nalazi u muzeju percipira kao umetnost?¹⁰¹ Odgovor bi mogao biti: zato što je muzej mesto znanja, moći i objektivnog pogleda.

Objektivni pogled se stukturira u neutralnom kontekstu, jer je u njemu, u prvom planu, umetnička dimenzija. Neutralnost ovog konteksta garantuje umetnički karakter izloženim predmetima i uspostavljanje granice u odnosu na ono neumetničko, svakodnevno, promenljivo i propadljivo.¹⁰² To je zatvoreni sistem, jer produkuje jasnu razliku između onoga šta jeste i šta nije umetnost. Druga osobenost muzeja je izjednačavanje neutralnog sa nevidljivim, nepostojećim, što sugerise da je »ispražnjen od konteksta«.¹⁰³ Ako se, međutim, vratimo na to da muzej garantuje da je određeni predmet umetnički, samim tim što se nalazi u muzeju, izlazi da ovaj kontekst nije baš »neutralan«, jer direktno dodeljuje smisao određenim predmetima. Istovremeno, garantuje očuvanje umetničkog karaktera izloženog dela u čemu dolazi do izražaja treća karakteristika, a to je zasićenost, što je potpuno suprotno od početne pretpostavke o »ispražnjenosti« i neu-

101 To se odnosi na umetničke, a ne na neumetničke muzeje. (*prim. aut.*)

102 S. Nowotny, »Anti-Canonization: The Differential Knowledge of Institutional Critique«, G. Rauning and G. Ray (eds), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, MayFlyBooks, London 2009, 24.

103 »... muzej teži ka tome da se predstavi kao nevidljivi okvir čija je funkcija samo sakupljanje, čuvanje i izlaganje umetničkih dela.« G. Pollock, n. d., 1.

tralnosti muzejskog konteksta. Neutralni kontekst je, zapravo, vrlo pogodan za produkciju različitih ideoloških matrica što se takođe može dovesti u vezu sa ambivalentnim osobenostima muzeja. Kao što Grizelda Polok navodi: da bismo prepoznali da sama institucija produkuje značenje, potrebno je da proširimo fokus interesovanja i tada ćemo videti funkciju tog okvira. Ako se još više izmaknemo, videćemo širi kulturni okvir, opšteprihvaćene diskurse i načine reprezentacije društva i kulture u okviru kojih muzej postoji.¹⁰⁴

***As modernism gets older,
context becomes content***¹⁰⁵

S obzirom na to da je funkcija izlagačkog prostora (galerije/muzeja), ne samo uvođenje kontekstualnog okvira koji odvaja umetničko od neumetničkog, već je i garant »umetničke vrednosti«, ova funkcija, već u prvim decenijama 20. veka predmet je kritičkog preispitivanja. Jedan od najranijih primera je Dišanova *Fontana* koja direktno problematizuje »neutralnost« umetničkog konteksta. Neumetnički predmet izmeštanjem iz svakodnevnog u registar umetnosti – galeriju – dobija funkciju umetničkog predmeta ili »praznog mesta, pukotine, reza, sa koga je tek moguć rad na umetnosti«¹⁰⁶. Iz toga sledi da umetničko nije nužno svojstvo samog predmeta, odnosno da nosilac umetničkog značenja nije samo umetničko delo kao takvo, već se konstituiše u odnosu na kontekst. Dišan ukazuje na konstitutivnu ulogu konteksta u načinu funkcionisanja umetničkog dela i, ne samo to, već dovodi u pitanje neutralnost konteksta. Ako je umetnik onaj koji izlaže u galeriji i ako je sve ono što je izloženo u galeriji umetničko delo, onda je i sve što umetnik izloži – umetničko delo. Smisao ili umetnički kvalitet nije nešto što je »u prirodi« samog predmeta, određeno svojstvo koje ga čini

104 *Ibid.*

105 B. O'Doherty, n. d., 15.

106 J. Čekić, »The Marcel Duchamp Case«, *Presecanje haosa*, Geopoetika, Beograd 1998, 31.

umetničkim. Funkcija umetničkog dela je nešto što se predmetu dodeljuje spolja. Ospoljavanjem umetničkog kvaliteta destabilizovano je tradicionalno shvatanje po kojem umetničko delo ima neko specifično svojstvo u sebi koje ga čini umetničkim. Iz toga sledi da umetnik nosi odgovornost, ne samo za proces nastajanja umetničkog dela, već i kontekst u kojem ga izlaže. To, naravno, ne znači da je tog trenutka sva umetnost postala kontekstualna, već da je otvoren prostor za kontekstualno mišljenje umetničkog rada.

U instalaciji *1200 džakova* na Internacionalnoj nadrealističkoj izložbi 1938. u Parizu, Dišan u prvi plan stavlja galerijski prostor. U pitanju je prva velika izložba nadrealizma u Parizu, koja obeležava, ujedno i njegovu novu fazu, institucionalnu. Galerija lepih umetnosti (Galerie Beaux-Arts) u kojoj se izložba održava u tom je trenutku bila prestižna pariska galerija u kojoj su izlagani najveći klasici, kao El Greko, čiji su radovi bili izloženi neposredno pre nadrealističkih. Nadrealizam, avangardni pravac s onu stranu sistema umetnosti, sa ovom izložbom ulazi u fazu institucionalizacije, oficijelnog priznanja od ugledne umetničke institucije (Galerije lepih umetnosti). Dišan je bio jedan od učesnika, ali ne kao izlagač, već neko ko je zadužen za postavku izložbe, »generateur-arbitre«¹⁰⁷. Namera organizatora izložbe Andrea Bretona i Pola Elijara je, najverovatnije, bila da Dišan uradi neobičnu, zanimljivu, netipičnu postavku koja bi bila »nadrealistička« i koja bi ukazivala na specifičan položaj nadrealizma u odnosu na druge avangardne pravce. Moglo bi se slobodno reći da su takva očekivanja bila ispunjena. Ono što je Dišan uradio u potpunosti je odudaralo od uobičajenih načina izlaganja, a istovremeno je bilo dovoljno začudno, neobično, tako da je odgovaralo i nadrealističkom pristupu. Dišan je, pored toga, uradio još nekoliko stvari po kojima je ova izložba ostala zapamćena i dobila istaknuto mesto na karti umetničkih događaja: problematizovao je »prepoznatljivost« institucionalnog okvira – u ovom slučaju poznatu parisku galeriju transformisanu do neprepoznatljivo-

107 T. J. Demos, *The Exiles of Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge 2007, 128.

sti; zatim, proces institucionalizacije nadrealizma koji ulazi u svoju finalnu fazu upravo sa ovom izložbom i njegovu poziciju unutar novog, institucionalnog okvira.

Dišan je intervenisao u prostoru galerije na sledeći način: tavanicu je prekrrio džakovima napunjenim novinama. Pošto je ona bila glavni izvor svetlosti, galerijski prostor je bio u potpunosti zatamnjen. I ne samo to, već su i zidovi, podovi galerije zatamnjeni, tako da je izgled galerije u potpunosti bio izmenjen. Posetiocima su deljene baterijske lampe na ulazu koje su im osvetljavale put kroz galeriju i bile su jedini izvor svetlosti. Pored džakova, bila su izložena i četiri kreveta u stilu Luja XIV i sitna vegetacija: granje, trave, paprati. Ovakva postavka podsećala je na kolaž podignut na arhitektonsku razinu.¹⁰⁸ Deo tog »kolaža« bile su i slike na zidovima, miris pečene kafe i zvuk sa gramofona s kojeg su se naizmenično smenjivali plač mentalno obolelih i nemačke koračnice.

Sve to upućuje u kojoj je meri postavka bila u suprotnosti sa buržoaskim ukusom i u tom smislu je ispunila očekivanja nadrealista kojima je odgovaralo uklanjanje svega što upućuje na mediokritetski ukus, sa čim su poistovećivali buržoasko. Čak je i prepoznatljivi arhitektonski okvir tipične galerije prikriiven, tako da su nadrealisti mogli da budu u potpunosti zadovoljni. Ipak, to nije bio slučaj. Glavna zamerka bila je u tome što se slike nisu dobro videle i što je tolika količina »neobičnosti« slike učinila, možda je preostro reći, manje zanimljivim, ali, svakako, van fokusa posmatrača. Možda bi se ovakve pritužbe izlagača mogle odbaciti kao suviše banalne, kao efekti povređene sujete ili egocentrizma, ali one ukazuju na od umetnika prepoznat ambivalentan odnos prema nadrealizmu koji je Dišanova postavka imala. Ambivalentnost je nešto što je u samoj koncepciji izložbe Dišan uračunavao. U čemu se prepoznaje Dišanov ambivalentni odnos prema nadrealizmu?

Dišanova postavka je u tolikoj meri odudarala od uobičajenih izložbi slika, da je u potpunosti odgovarala pozicioniranju nadrealizma kao netipičnog, osobenog, radikalnog

108 *Ibid*, 130.

pravca koji se suprotstavlja buržoaskim vrednostima postojećem sa osrednjim, mediokritetskim i pseudoumetničkim. Istovremeno, u postavci se prepoznaje kritički odmak od nadrealizma, tačnije, njegove nove pozicije u institucionalnom okruženju. Dišanova instalacija direktno referiše upravo na izmenjeni kontekstualni okvir koji se može posmatrati u nekoliko ravni.

Prvo, to je novi institucionalni okvir nadrealizma. Kritički stav prema institucionalizovanju nadrealizma Dišan izražava načinom na koji pozicionira slike u prostoru galerije: samim tim što je galerija bila skoro potpuno zatamnjena, slike na zidovima se skoro nisu ni videle. Centar postavke bila je tavanica sa koje su visili džakovi preteći obrušavanjem na glave posetioca. Istovremeno, u galeriji je, pored slika, bilo toliko drugih predmeta i efekata (mraka, zvuka, mirisa...) i sve to je skretalo pažnju posetilaca sa slika na sam prostor galerije kroz koji su se u mraku, sa baterijskim lampama kretali, izmešteni iz svog uobičajenog, kontemplativnog i distanciranog položaja.¹⁰⁹ U tako koncipiranoj postavci, izložene nadrealističke slike dobile su ulogu aksesoara. S jedne strane, nisu bile dovoljno vidljive, s druge strane potpuno transformisan prostor galerije bio je rad za sebe – sa slikama ili bez njih. Time je Dišanova instalacija *statement* o aktuelnoj poziciji nadrealizma: ne samo što je postao deo umetničkog sistema već je unutar tog sistema njegova kritička i do tada vodeća avangardna pozicija zamenjena pratećom, manje vidljivom i u funkciji samog sistema.

Drugi nivo kontekstualnog uvezivanja tiče se upravo tog sistema oličenog u samoj galeriji u odnosu na koju Dišan pravi kritički odmak. On, ne samo što transformiše fizički izgled galerije do neprepoznatljivosti već i dovodi u pitanje glavnu funkciju galerije – izlagačku. Istovremeno, njegova intervencija u velikoj meri dotiče posmatrača kao nezaoobilazni element sistema umetnosti. On je destabilizovan, anksiozan, jer u mraku vrlo malo može da vidi. Njegova ak-

109 »Nepotrebno je reći da su lampe bile usmerene više na lica ljudi nego na same radove ... sećao se Man Rej.« *Ibid*, 186.

tivnost je više usmerena ka snalaženju u tom zamračenom, izmenjenom prostoru nego na posmatranje samih slika. Izostavljanjem svih nagoveštaja tradicionalnog izlagačkog prostora problematizovan je tradicionalni odnos između institucije i umetničkog dela zasnovan na kontemplativnom posmatranju. Destabilizovanje ovog odnosa u Dišanovoj instalaciji ima funkciju strategije otpora usmerene ka institucionalnom sistemu kao klaustrofobičnom okruženju u kojem se nadrealizam nalazi.

Treći nivo problematizovanja konteksta je u odnosu na tadašnji društvenopolitički trenutak koji obeležava nailazeći nacizam. U uobičajenim galerijskim postavkama tavanica je prostorni deo galerije apsolutno neutralan, van pogleda posmatrača. U ovoj instalaciji tavanica je, međutim, deo postavke. Dišan pervertira skrajnutu ulogu tavanice, tako što je stavlja u fokus: naduveni džakovi stvarali su utisak »težine, tereta« koji preteći visi nad glavama posmatrača i čini ih dodatno nesigurnim aludirajući na nadolazeći nacizam, metaforički predstavljen kao opasnost koja se nadvija nad svima.

Dišanov kritički odmak usmeren je i ka sopstvenoj praksi, redimejdu, koji se u tom trenutku nalazi na putu institucionalizovanja kao i nadrealizam. Do 1938. redimejd je takođe prihvaćen kao umetnički postupak, na sličan način kao i nadrealizam. Zanimljivo je da je redimejd povezan s nadrealizmom i u tadašnjoj kritici se naziva »nadrealističkim predmetom«¹¹⁰. Razlog tome bio je to što su nadrealisti preuzeli redimejd, izjednačili ga sa nadrealističkim predmetom i uveli niz sličnih postupaka (*objet trouve, objet onirique, objet incorpore*)¹¹¹ zanemarujući ključnu razliku, što je takođe jedan od razloga koji je naveo Dišana da napravi odmak od nadrealizma i nadrealističkog prisvajanja redimejda.¹¹²

110 Godine 1936. redimejd se pojavljuje u katalogu izložbe Alfreda Bara »Fantastic Art, Dada and Surrealism« u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku. Alfred Bar govori o redimejdu kao o »nadrealističkom predmetu«. *Ibid*, 146.

111 *Ibid*, 150.

112 »Moji redimejdovi nemaju nikakve veze sa *objet trouvé*, jer je takozvani pronađeni predmet u potpunosti rezultat ličnog

Iz tog razloga »Dišanova strategija menja svoj fokus od prezentacije jednog predmeta ka proizvođenju određenog iskustva pomoću akumulacije i ponavljanja istog predmeta«¹¹³. Pošto je redimejd bio na putu da dobije svoj institucionalni oblik, Dišan uvodi novu praksu koja, čini se, u tom trenutku ne može da dobije svoj institucionalni oblik, jer nije predmet, već događaj, trajanje u prostoru ograničeno trajanjem izložbe. Ovim »ograničenim trajanjem«, praksom za koju će se kasnije ustaliti naziv instalacija, uveden je potpuno novi tip odnosa između umetničkog rada i institucija. Jedna od glavnih karakteristika ovog odnosa je upravo kontekst, osetljivost ili senzitivnost na kontekst: institucionalni, društvenopolitički, prostorno-vremenski kontinuum povezan sa »ovde i sada«. Intervencijama u galeriji Dišan uvodi kontekst kao konstitutivni deo rada, ukazujući da je institucionalna »neutralnost«, u stvari, prostor otvoren za različita kontekstualna upisivanja.

Mile of String na izložbi *First Papers of Surrealism* koju je organizovao Andre Breton 1942. godine u Njujorku druga je instalacija u kojoj Dišan problematizuje neutralnost galerijskog prostora, ali i novu fazu, novo kontekstualno određenje nadrealizma – egzil. Naziv izložbe referiše na dislocirani status nadrealista («first papers» su dokumenta koja se apliciraju za dobijanje američkog državljanstva) od kojih je većina emigrirala u Ameriku nakon početka Drugog svetskog rata. Kao i na prethodnoj izložbi, Dišan radi sa prostorom galerije: aktuelizuje ga, stavlja u prvi plan i transformiše pomoću razapetih kanapa.

Iste nedelje otvorena je još jedna nadrealistička izložba u Njujorku. Bila je to izložba nadrealističkih slika iz kolekcije Pegi Gugenhajm. Postavku ove izložbe radio je arhitekta

ukusa. Lični ukus odlučuje da nešto jeste lep predmet kao i to da je jedinstven. Još jedna bitna razlika je u tome što je većina mojih redimejdova masovno proizvedena i mogu se duplirati. U mnogim slučajevima oni i jesu duplirani, čime se izbegava kult jedinstvenosti, umetnosti sa velikim 'U'.« Citirano u: T. J. Demos, n. d., 151.

113 *Ibid*, 148.

Frederik Kisler koji je pre toga sarađivao s različitim avangardnim pokretima. Pretpostavke za njegovo polazište u postavci radova bile su sasvim različite od Dišanovih. Kompleksna koncepcija uključivala je niz arhitektonskih poduhvata koji su izmenili izgled enterijera s ciljem sažimanja arhitekture i izloženih umetničkih radova kako bi se uspostavila što neposrednija komunikacija s posmatračem. Čak su i ramovi sa slika bili skinuti radi ostvarivanja direktnijeg kontakta između umetničkog dela i posmatrača. Zanimljivo je da Kisler, kao i Dišan, koristi kanap, ali sa potpuno drugačijim ciljem: dok Kisler pomoću kanapa približava slike posmatraču, izmeštajući ih sa zidova u prostor galerije, posmatračev prostor, u Dišanovoj intervenciji kanap je glavna prepreka u posmatranju radova.

Ove instalacije predstavljaju dva različita pristupa kontekstu. Prvi je modernistički i u njemu je u prvom planu samo umetničko delo kao privilegovano, samodovoljan predmet očišćen od svih neumetničkih referenci. Drugi je avangardni i u njemu se umetnički rad pozicionira u odnosu na umetničke, ali i druge društvene pojave. Mogu se, istovremeno, posmatrati kao dva različita stava prema evropskom nasleđu avangarde u egzilu. Koncipirana tako da istakne fuziju između tela, predmeta i prostora, Kislerova instalacija ističe ideju o pronalaženju »novog doma« za nadrealizam u egzilu, stabilnost u novom okruženju, neku vrstu »idealnog« okruženja u kojem su različiti elementi – arhitektura, umetnička dela, prostor, posmatrač – u savršenoj usklađenosti. S druge strane, Dišanova instalacija ističe upravo suprotnu opciju – nesigurnost, decentriranost kao glavne karakteristike novog kontekstualnog okvira. Galerijski prostor kod Dišana postaje neka vrsta lavirinta u kojem je sve pod znakom pitanja: aktivnost posmatrača, percepcija umetničkog dela, izlagačka funkcija galerije i nadrealizam unutar jednog novog društvenog konteksta, u poziciji emigranta u egzilu. Kanap u Dišanovoj instalaciji, koji se širi u svim pravcima bez ikakvog reda i sistema, proizvodi okruženje ispunjeno nesigurnošću, gubitak celovitosti, osećaja jedinstva, gubitak »retinalnog uživanja i uvođenje kolektivne distance prema

umetničkom radu»¹¹⁴. Dišan problematizuje upravo novi kontekstualni okvir nadrealizma, egzil, na perceptivnom i ideološkom nivou, i to uvođenjem prepreka u prostoru galerije između posmatrača i umetničkih dela koje fragmentišu pogled i pružaju posmatraču iskustvo dislociranja, kao paralelu dislociranom statusu nadrealizma u egzilu.

Kislerova instalacije je eskapistički pokušaj formulisanja idealizovanog okvira, štita od realnosti, a Dišanova suočavanje sa radikalno promenjenim kontekstom: pozicijom umetnika, posmatrača, nadrealizma kao pravca i, u krajnjoj liniji, umetnosti u izmenjenom polju sila u odnosu na aktuelna društvenopolitička zbivanja. Dok Kislerova postavka u prvi plan stavlja neutralnost galerijskog prostora kao institucionalnog okvira ispražnjenog od svega što bi eventualno remetilo estetski doživljaj, komunikaciju između posmatrača i umetnosti (sa velikim U), Dišanova instalacija, rizomskim povezivanjem – umetničkog (pozicija nadrealizma u institucionalnom okviru), ličnog (Dišanov ambivalentni odnos prema nadrealistima), političkog (nadolazeći nacizam), društvenog (Amerika, drugačiji socijalni okvir) – neutralni prostor transformiše u zasićeni kontekstualni okvir. I ne samo to, Dišan upravo radi sa tim prostorom »između« koji se čini praznim: između posmatrača i dela, između umetničkog i neumetničkog, institucionalnog i neinstitucionalnog.

Različite prakse decentriranja

Decentriranje i gubitak ekskluzivne uloge muzeja i galerija u prezentaciji umetnosti, proces je koji se paralelno odvija s uvođenjem hibridnih formi i nestajanjem formalnih razlika između umetničkog i neumetničkog predmeta. »Najekstremniji« primer brisanja jasnih granica između umetničkog i neumetničkog predmeta predstavljaju »sertifikati koje je izdavao Pjero Manconi definišući određene osobe, ili njihove delove, kao privremena ili doživotna umetni-

114 Uvođenje ove distance autor povezuje s Dišanim insistiranjem na estetskoj indiferentnosti. T. J. Demos, n. d., 222.

čka dela (1960–61)»¹¹⁵. Ili, kada je Gracijela Karnivel zaključala posetioce u galeriji s namerom da ih proglasi umetničkim delima. Nakon više od sat vremena, oni su razbili prozore galerije i pobjegli, što je nedvosmisleno odbijanje statusa umetničkog predmeta.¹¹⁶ Galerijski prostor je umetnici bio neophodan za realizaciju namere, čin transformisanja posetioća u umetničko delo. Nedugo zatim, galerija kao definisan institucionalni okvir više neće biti neophodna za ovakav tip praksi, na šta ukazuju, na primer, Kristova pakovanja koja se takođe mogu posmatrati kao akt transformisanja neumetničkog predmeta u umetnički koji se izvodi u kontekstualnom okruženju po izboru umetnika.

Jedan od simptoma decentriranja institucionalnog izlagačkog prostora jeste kombinovanje njene izlagačke sa nekom drugom, neumetničkom funkcijom. Tako, galerija postaje spavaća soba (Oldenburg), dnevna soba (Sigal), radna soba (Samaras), bolnička soba (Kinhole), bar ili benzinska pumpa (Sigal). Ovim postupkom različiti vaninstitucionalni sadržaji ili funkcije prostora ulaze u galeriju decentrirajući njenu »neprikosnovenu« izlagačku funkciju. Još izraženiji vid decentriranja jeste izlazak u vaninstitucionalne prostore kao što su skladišta, magacini, prodavnice, privatne kuće, ulica, javni prostor. . . S pojavom hibridnih formi kao što su ambijenti, instalacije, *in situ* intervencije, u prvom planu je suprotstavljavanje institucionalnim formama izražavanja i izlaganja. Primeri ovakvih praksi su ambijenti Alana Keproua, Klasa Oldenburga, Roberta Vitmena i dr.

Radikalni gest decentriranja funkcije galerije predstavlja ideja da umetnička aktivnost može da se odvija i van institucija umetnosti i ne samo to, već i van kulturnog, urbanog pa čak i naseljenog okruženja, u prirodi, na primer. Jedan broj umetnika, pre svega američkih, počeo je da razmišlja u tom pravcu: Robert Morris, Robert Rauschenberg, Denis Oppenheim, Volter De Marija, Majkl Hajzer. Lend-art radovi predstavljaju

115 B. Buhloh, »Od estetike administracije do kritike institucija«, *Prelom*, br. 8/9, Prelom kolektiv, Beograd 2008, 209.

116 B. O'Doherty, n. d., 99–100.

ju izlazak iz institucija, ali je pitanje da li je to istovremeno i vaninstitucionalno delovanje. To su prvi pokazatelji da institucionalni način delovanja ne mora nužno biti povezan s izlagačkom institucijom, tako da se ideja o izlasku iz institucija vrlo brzo ispostavila utopističkom. Zašto? Promovisanje ovakvih radova, finansiranje njihovog izvođenja, povezano je s institucionalnim kanalima, a i sami umetnici su takođe deo tog sistema, tako da je sve ono što rade u registru umetnosti, u galeriji ili van nje, institucionalni način delovanja. Na to eksplicitno ukazuje rad Danijela Birena sa vertikalnim trakama koji izvodi još od šezdesetih godina do danas. Umetnik interveniše u različitim prostorima – galerijskom, javnom, institucionalnom, vaninstitucionalnom, njegova intervencija nema specifično umetničke karakteristike, ali, i pored toga, sistem umetnosti je prepoznaje kao takvu. Ponavljanje identične intervencije – apliciranje vertikalnih traka u različitim kontekstima – postaje prepoznatljiv umetnički »znak«, »art was here«¹¹⁷, »rukopis« samog umetnika.

Izlazak iz galerije bilo je konceptijsko polazište izložbe *Akcija T – 71* (Galerija 70, Grožnjan, Istra, 1971) grupe beogradskih umetnika. Na isti način kao što je izložba *Drangularijum* svojim konceptom ozvaničila uvođenje vanumetničkog predmeta i time u velikoj meri dovela u pitanje tradicionalno shvatanje umetničkog dela, ova izložba otvorila je jedan sasvim novi prostor, vaninstitucionalni, za umetničko delovanje.

U okviru pomenute izložbe Neša Paripović je izložio, kao što sam naziv upućuje, *Crveni kvadrat – objekt u prostoru*, koji je bio samo najlonskim koncem pričvršćen tako da se dobio utisak lebdenja u vazduhu. Ova intervencija ocrtavala je promenu uslovljenu novim kontekstom u kojem se umetnički rad našao: izlaskom iz zatvorenog prostora galerije i odlepljivanjem od čvrste podloge, zida, rad je doslovno odlebledeo u otvoreni prostor poremetivši dotadašnji strogo kontrolisan odnos između rada i posmatrača definisan prostorom

117 B. O'Doherty, n. d., 94.

galerije.¹¹⁸ Marina Abramović je svojom intervencijom status umetničkog predmeta dodelila kamenju zatečenom u prirodi koje boji plavom bojom i tim činom uvodi u registar umetnosti. Slično polazište ima i rad Zorana Popovića: »na rustičan zid zgrade prislanja vertikalno tri fosne (5 m), na kojima su paralelno izvučene štrafte (žuta, crvena, plava), dovodeći u pitanje tradicionalni umetnički mentalitet što svoje sisteme, nauku, umetnost gradi na osećanju za kvalitet, za rustiku, folklor, nostalgичnim i sentimentalnim opservacijama nacionalne kulture.«¹¹⁹ U pozicioniranju umetničkog dela u prostoru van oficijelnog, izlagačkog, najdalje je otišao Gergelj Urkom koji je vlastito prisustvo proglasio umetničkim delom.

Poseban segment čine radovi koji problematizuju razliku između institucionalnog i neinstitucionalnog i graničnu tačku između, s jedne strane, galerije kao konteksta u kojem figurira umetnost i onog drugog, koji se nalazi van zidova galerije, a koje doslovno dele zidovi same galerije. *Oslobođenje vidokruga* (BITEF, Galerija 212 i SKC, 1971) rad je Marine Abramović koji čine dve fotografije istih dimenzija na kojima je zgrada Ateljea 212 fotografisana iz istog ugla, ali je na jednoj od njih ona u potpunosti izbrisana. Ovaj rad je bio postavljen u galeriji, ali su, u isto vreme, identične fotografije, samo većih dimenzija, bile postavljene i na Trgu Republike u Beogradu. Istim radom postavljenim u dva različita konteksta – institucionalnom (galerija) i vaninstitucionalnom (gradski trg) preispituje se *neutralnost* konteksta: da li rad i van oficijelnog izlagačkog prostora zadržava umetnički status ili ne i da li se uopšte prepoznaje kao umetnički rad? U radu *Cvrkut ptica na drvetu* (Oktobar 71, 1971), fokus je na vangalerijskom prostoru, ali je njegova funkcija ambivalentna. U pitanju je zvučna instalacija postavljena neposredno ispred galerije, tako da može da komunicira i sa galerijom i sa

118 »Ovde se provocira inertno poimanje slike kao predstave (prozora u svet) i pomoću objekta što smeta, koji se ovde nudi kao čist predmet i ništa više, artikuliše dilema: predstava ili predmet.« J. Tijardović, »Tekstovi umetnika«, *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1983, 55.

119 *Ibid.*

prostorom van nje: na drvetu ispred zgrade SKC postavljen je zvučnik koji je emitovao cvrkut ptica. U ovom slučaju granična tačka između umetničkog i neumetničkog konteksta bio je prostor ispred ulaza u galeriju koji ona pomoću zvuka aktualizuje i time istovremeno minimalnim izmeštanjem – iz galerije u prostor ispred galerije – pomera granice kontekstualnog određenja umetničkog rada. Sam čin pomeranja granica izveden je skoro neprimetno. Prvo, rad je nevidljiv, jer je u pitanju zvuk – ako izuzmemo nosače zvuka kao pomoćno sredstvo u realizovanju rada. Drugo, sam zvuk, cvrkut ptica, odgovara ambijentu u koji je postavljen tako da je intervencija umetnice i po toj osnovi neprimetna, jer se uklapa u ambijent.

Slično polazište ima i rad Neše Paripovića *Jedan stepenik više (Objekti i projekti, Atelje 212, 1972)*. Realizovan je, takođe, na ulazu u galeriju. Paripović je postojećem stepeništu dodao jednu drvenu gredu sličnih dimenzija i postavio je iznad poslednjeg stepenika, tako da je delovala kao njegov nastavak. Ovakva, skoro neprimetna, intervencija smišljena da preispita pozornost posetilaca, dovodila ih je u situaciju da, ukoliko nisu dovoljno oprezni ili zainteresovani, i ne vide rad ili ga ne percipiraju kao umetnički, jer ne postoje indikacije koje bi ukazivale na njegovu umetničku prirodu: ne nalazi se u galeriji, već ispred nje; posetioci prelaze preko njega i doslovno ga gaze ili preskaču, što se ne uklapa u status privilegovanog predmeta koji ide uz umetničko delo, a narušava se i distanciranost kao pretpostavka odnosa između umetničkog dela i posmatrača.

U radu *Umetnost nije* (SKC, 1972) granični prostor između galerijskog i vangalerijskog koji je u prethodna dva rada zauzimao prostor ispred galerije, Gergelj Urkom sveo je na određenu tačku – vrata galerije. Svoj *statement* o tome šta umetnost nije, ispisao rukom na papiru, postavio je u staklena vrata galerije. Vrata galerije su u najdoslovnijem smislu tačka razdvajanja/spajanja dva različita konteksta, granica u svom najsvedenijem vidu. Pritom, tekst nije samo okačen o vrata već je smešten unutar njih (u prostoru između dva stakla): u protivnom, da je okačen sa jedne strane (iz galerije) ili druge

(spoljne) njegov bi položaj prostorno bio definisan (galerija ili izvan galerije). Zatim, i sam tekst njegovog *statementa* korespondira sa mestom na kojem je postavljen jer ima funkciju razgraničavanja polja umetnosti: *Šta umetnost nije? Umetnost nije predmet – Umetnost nije realnost – Umetnost nije sloboda – Umetnost nije ideja – Umetnost nije sadržaj – Umetnost nije forma – Umetnost nisu pravila....*

Strategije decentriranja prisutne su i u radu Raše Todosijevića *Edinburška izjava* ili *Ko profitira od umetnosti* (1975). Kao i Biren i on ukazuje na eluzivnost granica između umetničkog i neumetničkog registra, na mrežu različitih odnosa koju čine ne samo umetnici, kritičari, publika, već i niz drugih funkcija, aktivnosti, delovanja koji su konstitutivni za funkcionisanje institucija – svakodnevno, političko, ekonomsko. Ono što je kod Birena prepoznatljivost umetničkog delovanja kao takvog, bez obzira na institucionalni ili vaninstitucionalni okvir, kod Todosijevića je nešto potpuno suprotno: prepoznatljivost neumetničkog – delovanja, funkcija, aktivnosti – u sistemu umetnosti što takođe ukazuje na fluidni karakter institucionalnog okvira umetnosti.

Aukcionarske kuće.

Obožavateljke.

Šiparice.

Studentkinje.

Modeli.

Udate žene.

Supruge.

Ljubavnice.

Prijateljice.

Udovice.

Deca.

Pederi.

Stari prijatelji i poznanici.

Rođaci i ostali bliži i dalji naslednici.

Advokati.¹²⁰

120 Raša Todosijević, *Edinburška izjava* ili *Ko profitira od umetno-*

Kritika institucija i njeno institucionalizovanje

Andrea Frejzer u tekstu »Od kritike institucija do institucije kritike« govori o prevaziđenosti institucionalne kritike.¹²¹ Njen glavni argument je to što u savremenoj umetnosti ne postoji jasna razlika između onoga što je unutar institucija umetnosti, a šta izvan, te samim tim supstancijalističko shvaćanje institucije kao određenog mesta, organizacije, funkcije treba zameniti koncepcijom socijalnog polja. Autorka čak navodi da savremeni umetnik može samo da žali za vremenom kada je bilo moguće zauzeti »...kritičku poziciju protiv ili izvan institucija. Danas je nemoguće biti *izvan*«¹²². U savremenom umreženom društvu »ozloglašeno« i dominirajućeg liberalnog kapitalizma, kapital je desupstancijalizovan, fluidan i zato se njegovo kretanje u mreži teško može pratiti. Registar umetnosti nije više isključivo povezan s institucijama umetnosti kao što ni kretanje kapitala nije ograničeno na institucije umetnosti, već i na brojne vaninstitucionalne oblike umetničkog delovanja. Istovremeno, institucija umetnosti nije nešto spoljašnje u odnosu na umetničko delo, već konstitutivni deo njegovog egzistiranja u registru umetnosti.¹²³

Konsekvenca ovakvog stava jeste da nije samo institucija institucionalizovana (umetničko delo, muzej, galerija),

sti (1975).

121 A. Frejzer, »Od kritike institucija do institucije kritike«, *Prelom*, br. 8/9, Prelom kolektiv, Beograd 2009.

122 *Ibid*, 224.

123 »U radovima umetnika koji se vezuju za institucionalnu kritiku, institucija obuhvata sva mesta u kojima je umetnost prikazana – od muzeja i galerija do korporativnih kancelarija i domova kolekcionara, pa čak i javnog prostora u kome je izložena. Institucija takođe obuhvata prostore produkcije umetnosti – atelje i kancelariju – kao i prostore proizvodnje umetničkog diskursa (umetničke časopise, kataloge, kolumne o umetnosti u popularnoj štampi, simpozijume i predavanja), a uključuje i prostore formiranja proizvođača umetnosti i umetničkog diskursa (umetničke škole, studije istorije umetnosti, i od skora i kustoske programe).« *Ibid*, 226.

već i percepcija koja omogućava da nešto vidimo, razumemo, proizvedemo, interpretiramo ili jednostavno prepoznamo kao umetnost bilo da smo umetnici, kritičari, kustosi, dileri, galeristi, istoričari umetnosti, kolekcionari, kradljivci umetničkih dela ili jednostavno ljubitelji umetnosti. Sve nabrojane »funkcije« institucionalizuju nas kao članove polja umetnosti. To, naravno, ne znači da nema nikakvih granica ili razlika između onog što je unutar i izvan institucija. Granice postoje, ali nisu fiksne, strogo definisane, već eluzivne, disperzivne i fluidne. Kritika institucija, prisutna u umetnosti od šezdesetih godina do danas, ne samo da nije dovela do slabljenja institucija već je proširila polje umetnosti i na vanumetnički registar i prilagodila institucije promenama koje su usledile – socijalne, ekonomske, tehnološke. Iz toga ona zaključuje da je krajnji efekat kritike institucija upravo institucionalizacija kritike institucija.

Grojs, takođe, kritiku institucija svrstava u institucionalne forme izražavanja iznoseći tezu da umetnici danas, kada istupaju sa te pozicije, kada, recimo, kritikuju muzeje kao zastarele institucije, to rade s mišlju da jedino tako mogu jednog dana i sami da dobiju svoje mesto unutar te iste institucije.¹²⁴ Neinstitucionalni karakter kritika institucija je imala jedino u avangardnim pokretima s početka 20. veka.

U odnosu na tradicionalni sistem koji počiva na estetskim načelima, institucionalizovanje institucionalne kritike uvodi drugačiji *modus operandi* koji kritičku svest stavlja u prvi plan. Istovremeno, gubljenjem jasnih granica između »unutar« i »izvan« institucija, kritički odnos, u početku usmeren na institucije, počinje da se preliva na čitavo socijalno polje. Izlaženjem iz registra umetnosti, kritičkim pozicioniranjem spram određenih socijalnih fenomena, kontekst se direktno uključuje kao *okvir* unutar kojeg umetnik radi. Kritički diskurs, dakle, u svom neinstitucionalnom, institucionalnom i aktivističkom vidu direktno ili indirektno uračunava kontekst kao sastavni deo umetničkog rada.

124 B. Groys, »A Geneology of Participatory Art«, *The Art of Participation*, Thames&Hudson, 2008.

To doprinosi detektovanju ideoloških naslaga u umetnosti. Jedan ideološki okvir je pozicioniranje umetnosti kao polja slobode, kreativnosti, koje daje legitimitet čitavom liberalno-kapitalističkom društvu kao slobodnom društvu koje ceni, čuva i brine se o kreativnom potencijalu i slobodi izražavanja svojih članova. Drugi ideološki okvir jeste percepcija umetnosti kao nezavisne od kapitala. Treći ideološki okvir jeste verovanje da postoji razlika između institucionalnog i vaninstitucionalnog, odnosno mogućnost da se institucija kritikuje s neke metapozicije što neki autori dovode u vezu sa pseudokritičkim praksama.¹²⁵ Za ovakve i slične angažovane prakse karakteristično je izmeštanje iz uobičajenih institucionalnih okvira (galerija, muzeja) i umetničkih problema (povezanih s diskursom umetnosti) i problematizovanje određenih socijalnih fenomena (kao što su npr. rasni, manjinski, rodni...) sa pozicije umetnika kao građanina socijalno odgovornog za probleme u svojoj sredini. Internet je primer tog vaninstitucionalnog prostora pogodnog za aktivističke prakse. Ovakvim umetničkim angažmanima zajedničko je sledeće: oni aktuelizuju određeni socijalni problem u/izvan registra umetnosti, ali samim tim što je »okvir« njihovog delovanja umetnički, oni najčešće imaju efekat jedino unutar umetničkog polja.

Pitanje da li je, i na koji način, kritika moguća i otpor ustaljenom sistemu, institucionalnim formama umetnosti diskutabilno je, kompleksno i otvoreno. Institucionalna kri-

125 »Na drugoj strani imamo mnoštvo kritičke umetnosti koja je samo pseudokritička. Ili, recimo da je u svojoj kritici mekana, što joj omogućava da se institucionalizuje i bude 'vidljiva'. Zapravo, govorimo o onom vidu kritičke umetničke prakse koja u svojoj kritici nije radikalna, već konsenzualna, zato participira na kapitalu i, marketinški gledano, ispunjava prazno mesto u umetničkoj produkciji – ponudi. U tom smislu proizvodnja takve kritičke umetnosti pod institucionalnim nadzorom zapravo nije ništa drugo nego pseudokritička umetnost koja, u najopštijem smislu, dostiže onu društvenu ravan u kojoj kapital reguliše uslove njenog rada i života.« Maja Ćirić, intervju sa Nikolom Janovićem, »Izazovi kritičke umetnosti«, SEEcult.org. (Pristupljeno 24. 8. 2012.)

tika, međutim, destabilizuje »zatvorenost« galerije. Samim tim što nema razlike između institucionalnog i vaninstitucionalnog, ili bar te razlike nisu više jasne i vidljive, to je modifikovalo i način funkcionisanja institucionalnog izlagačkog prostora: on i dalje garantuje umetnički status izloženom predmetu, ali u tome više nema ekskluzivnu ulogu. Svaki drugi vaninstitucionalni prostor može takođe dobiti istu ulogu, jer institucionalna određenja nisu povezana samo s fizičkim prostorom, već registar delovanja na šta ukazuje i sve veći broj izložbi, bijenala, sajмова umetnosti smeštenih u prostorima najrazličitije namene.

Tokom 1976. i 1977. godine Raša Todosijević je uradio seriju radova proizašlih iz rada *Nijedan dan bez crte*. U pitanju su intervencije u različitim prostorima: olovkom je iscrtaivan određen broj linija u zavisnosti od značaja prostora.¹²⁶ Izvođenjem istog rada u različitim prostorima, Todosijević preispituje ulogu galerije kao prevashodno izlagačkog prostora, jer je, u njegovom radu, galerija samo jedan u nizu mogućih prostora u kojima interveniše. Svakom prostoru u kojem radi, Todosijević dodeljuje određenu simboličku vrednost količinom linija koje iscrtaiva, parafrazirajući ulogu centara u sistemu umetnosti: *Jedna linija, in private* i *200.000 linija za Pariski bijenale*. Time Todosijević ukazuje u kojoj meri je mesto na kojem se rad nalazi od konstitutivnog značaja za njegovo pozicioniranje unutar sistema umetnosti ili, doslovno, na koji način se vrednovanje rada menja u odnosu na udaljenost od centra moći, odnosno, kontekst u kojem se nalazi.

Decentralizacija izlagačkih institucija uslovila je brisanje granica između institucionalnog i vaninstitucionalnog prostora

126 *Jedna linija, in private* (Beograd, 1976); *Deset linija u galeriji* (Galerija Współczesna, Varšava, 1976); *10.000 linija u galeriji* (Samostalna izložba Art/Tape 22, Firenca, jun 1976); *Jedna linija u napuštenoj kući* (Follonica, Italija, 1976); *20.000 linija u galeriji* (SKC, oktobar 1976); *20.000 linija u galeriji* (Galleria Studio, Torino 1977); *Sto hiljada linija, in private* (Beograd, 1976); *Jedna linija u domu muzealaca* (Bled, 1977); *200.000 linija za Pariski bijenale* (Pariz, 1977).

ra. Institucionalni okvir je transformisan u umetničko polje što se u velikoj meri preklapa sa Burdijeovim konceptom »polja sila«. To nije određena teritorija sa jasnim granicama, već simboličko polje čije su granice fluidne i promenljive u zavisnosti od odnosa sila i u relaciji sa drugim poljima – ekonomskim, političkim, društvenim – što u velikoj meri određuje i sam umetnički rad koji se ne može posmatrati nezavisno od ovih činilaca.

Novi okvir: globalna nasuprot modernoj umetnosti

Savremena umetnost postala je socijalni fenomen, sredstvo za komunikaciju i pod uticajem je procesa globalizacije čije efekte tek počinjemo da otkrivamo. To je ujedno glavni Beltingov argument za izjednačavanje savremene i globalne umetnosti.¹²⁷ On polazi od toga da savremena umetnost nije isto što i moderna umetnost. Moderna umetnost za svoj referencijalni okvir ima evropski sistem lepih umetnosti nastao u dugoročnom procesu koji je trajao od sredine 17. do sredine 19. veka, tzv. zapadnoevropski model, koji je dominirao sve do poslednjih decenija 20. veka, do promena u različitim registrima društvenog delovanja poznatim pod zbirnim imenom globalizacija.¹²⁸

127 H. Belting, »Savremena umetnost kao globalna umetnost«, (prir.) J. Čekić i M. Stanković, *Slike/ Singularno/Globalno*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2013.

128 »Konvergencija (tih) društvenih, institucionalnih i intelektualnih promena dala nam je moderni sistem lepih umetnosti. Postojala su tri stepena konvergencije: početni oko 1680. do 1750. godine, tokom kojeg su se mnogi elementi modernog sistema umetnosti, koji su se počeli polako pojavljivati još od srednjeg veka, počeli više integrisati; drugi i ključni period oko 1750. do 1800. godine koji je konačno razdvojio lepe umetnosti od zanata, umetnika od zanatlije i estetiku od drugih oblika iskustva; i poslednja faza konsolidacije i uzdizanja, oko 1800. do 1830. godine, tokom koje je termin 'umetnost' počeo da označava nezavisnu duhovnu oblast, umetnički poziv je javno priznat, a koncept estetike je počeo da zamenjuje ukus.« L. Šiner, n. d., 97.

Savremena umetnost do pojave globalizacije uračunavala je evropsko nasleđe, kontinuitet između tradicionalne i moderne umetnosti i razumevanje ove umetnosti pretpostavljao je poznavanje zapadnoevropske istorije, teorije, filozofije, umetnosti sa definisanim hronološkim, stilskim, teorijskim određenjima koja čine diskurs moderne umetnosti. Umetnost koja je dolazila iz drugih kultura proučavala se u sklopu etnologije, antropologije i drugih pomoćnih istorijskih disciplina. Globalna umetnost u odnosu na modernu umetnost ima promenjen referencijalni okvir: za razliku od moderne umetnosti, ne uračunava zapadnoevropski model umetnosti kao univerzalni. Belting je upoređuje s internetom: internet je globalni fenomen jer se koristi svuda, ali to ne znači da je njegov sadržaj univerzalan. Globalna umetnost je umetnost nakon modernizma ili nakon kraja istorije umetnosti. Ono što je pripremiло teren za njenu pojavu jeste ulazak novih medija, elektronski preokret i pop art.¹²⁹ Zatim, globalna se umetnost udaljava od podela na elitnu i masovnu umetnost, umetnost i zanate ili etnografske prakse. Problem sa terminom globalna umetnost je to što se, kako Belting ističe, može lako zameniti sinonimom svetska umetnost, što je pogrešno, jer je to onda vraćanje na univerzalističko određenje umetnosti poput moderne umetnosti koja za polazište ima slične pretpostavke i estetsku apropijaciju najrazličitijih objekata kao čistih formi.¹³⁰

Institucionalni okvir modernog shvatanja umetnosti jeste muzej kao jedna od najznačajnijih i najranijih institucija moderne umetnosti: status umetničkog dela produkuje se unutar institucionalnog okvira. Muzej je, takođe, definisao kontekstualni okvir umetničkog dela, jer je jedna od njegovih glavnih delatnosti klasifikovanje, sistematizovanje činjenica i artefakta u odnosu na dominantni narativ (istorijski, istorijsko-umetnički, antropološki, etnološki) i moderni sistem lepih umetnosti.

129 H. Belting, n. d., 217.

130 Kao primer ovakvog shvatanja umetnosti Belting navodi Malroov koncept »muzeja bez zidova«. *Ibid*, 199.

Umetnost je bila ono što ste vidali u umetničkim muzejima...
Muzej je bio kontekst...¹³¹

Za razliku od moderne umetnosti, kada je definisanje konteksta bilo u funkciji muzeja, odnosno institucija umetnosti, sa globalnom umetnošću kontekst je deo rada i to je jedna od ključnih razlika između moderne i savremene umetnosti koja se može dovesti u vezu s pojavom globalne umetnosti. Sa promenom paradigme umetnosti, čvrste moderne u fluidnu modernu, promenio se i način funkcionisanja konteksta: kontekst nije više jednoobrazni, nepromenljivi, definisani model – spoljašnji okvir unutar kojeg nastaje umetnost – već heterogeni sklop relacija, institucionalnih i vaninstitucionalnih, asamblaž u delezovskom ključu.

Preispitivanje institucionalnog okvira – različitim praksama i postupcima kao što su redimejd, uvođenje svakodnevnih, industrijskih, prirodnih, odbačenih predmeta – i kritika institucija – decentriranje izlagačkih prostora, uvođenje neinstitucionalnih prostora, izlazak iz institucionalnog okruženja – nisu doveli do slabljenja institucija. Pokazali su, međutim, da granice između institucionalnog i vaninstitucionalnog nisu supstancijalne, teritorijalne, već fluidne. Efekat fluidnosti je proces koji Belting naziva dekontekstualizacijom muzeja i dovodi u vezu sa ekspanzijom bijenala, umetničkih sajмова, pojavom privatnih i korporativnih muzeja.

Uspostavljanje fluidnih granica između institucionalnog i vaninstitucionalnog ne znači da su ove granice nestale, već da su promenljive i mogu se multiplicirati. Multipliciranje omogućava različita kontekstualna uvezivanja i, ono što je u modernoj umetnosti bilo nezamislivo – povezivanje radova koji pripadaju različitim kontekstualnim okvirima nezavisno od stilskih, hronoloških, geografskih ili žanrovskih određenja – postaje uobičajeno. Primer takvog kontekstualnog uvezivanja jeste sve veći broj izložbi asamblažnog karaktera sa najrazličitijim – tematskim, hronološkim, medijskim – artefaktima, kao što je izložba *Artempo: Where Time Becomes*

131 *Ibid.*, 210.

*Art*¹³² u Palati Fortuni (Palazzo Fortuny) u Veneciji. Izložba problematizuje vreme, ali ne u smislu određenog perioda, već odsustva svih vremenskih određenja (prošlosti, sadašnjosti, budućnosti), praznine ili sveprisutnosti vremena. Polazište u ovakvom shvatanju jeste da umetnički rad pripada vremenu u celini, jer se njegovo značenje konstituiše, ne u zavisnosti od okolnosti u kojima je nastao, već u odnosu na kontekst u kojem se nalazi i u odnosu na druge, umetničke ili neumetničke predmete. Tako su se na ovoj izložbi mogli videti predmeti iz različitih kolekcija – umetničkih, arheoloških, privatnih, muzejskih – koji pripadaju najrazličitijim vremenskim periodima: slika Frensisia Bejkona *Study from the Human Body* iz 1986. godine, kikladski idol iz 3. milenijuma pre nove ere, video-rad *Face* Jael Dejvids iz 2001, loba-nja iz 17. veka, *Concetto spaziale* Luča Fontane iz 1966, figura od terakote iz 9. veka, medicinska drvena lutka za vežbe iz anatomije iz 17. veka, skulptura *Janus in Leather Jacket* Luis Buržoa iz 1968., ulje na platnu *On Kavare Nov. 15. 1997*, portret japanskog monaha iz 13. veka...

Fluidne granice između institucionalnog i neinstitucionalnog, relativizovanje dominacije zapadnoevropskog modela i dekontekstualizacija muzeja učinile su umetnički rad kontekstualnim. Isti predmet, na primer, afrička maska, može da bude istorijski artefakt (u arheološkom muzeju), kultni artefakt (u antropološkoj zbirci), umetnički artefakt (na izložbi tipa *Artempo*) ili fetiš (u nekoj privatnoj kolekciji). Njegovo funkcionisanje konstituiše se u odnosu na kontekst, a ne institucionalni okvir, jer je institucionalni okvir promenljiv – fluidan.

132 *Artempo: Where Time Becomes Art*, 9. 6. – 7. 10. 2007. Venecija, Palazzo Fortuny, koncept: Axel Vervoordt, Mattijs Visser; Musei Civici Veneziani, Venezia, 2007.

Disperzija medija

Ketrin Hejls, pozivajući se na Fridriha Kitlera, kaže da medij postoji od onog trenutka kada se tehnologije pisanja nađu između ruke koja drži olovku ili usta koja govore i produkcije teksta.¹³³ Vivjan Sobčak navodi sledeće osobenosti tehnologija: one su ekspresivne jer imaju funkciju izražavanja, medijske jer posreduju naše iskustvo i perceptive, jer uobličavaju i menjaju našu percepciju sveta i sebe samih – one dobijaju određenje prirodnog viđenja stvari.¹³⁴ Za relativizovanje granica između prirodnog i tehnološkog u percepciji posebno su bitni fotografija, film, televizija i kompjuter. Vivjan

133 K. Hayles, »Virtual Bodies and Flickering Signifiers«, (ed.) N. Mirzoeff, *Visual Culture Reader*, Routledge, 2002, 153.

134 »Tehnologija nikada ne funkcioniše u neutralnom kontekstu sa neutralnim efektom. Radije, nju istorijski oblikuju ne samo njena materijalnost već i njen politički, ekonomski i društveni kontekst, pa tako, u isti mah, i stvara i iskazuje ne samo puku tehnološku vrednost već, i to uvek, i kulturne vrednosti.« V. Sobčak, »Ekranjska slika: razmišljanje o fotoografskom, filmskom i elektronskom prisustvu«, (priredio) J. Čekić i M. Stanković, *Slike/ Singularno/Globalno*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2013, 97.

Sobčak navodi dva razloga: zato što su kulturno sveprožimajući i, pored perceptivne, imaju funkciju u predstavljanju, reprezentaciji.¹³⁵ Gledanje fotografija, filma ili televizije ne dotiče samo čulo vida i sluha, već telo u celini. Istovremeno, gledanje slika posredovanih određenim tehnološkim aparatima ne omogućava samo »da vidimo tehnološke slike, već i da gledamo na tehnološki način«.¹³⁶ Svaka od ovih tehnologija ne samo da na različit način posreduje svakodnevno iskustvo već ga i konstituiše.

Preplitanje perceptivnog, telesnog i tehnološkog problematizovano je u najranijim video-instalacijama. Les Levin u radovima *Iris* (1968), *Contact: A Cybernetic Sculpture* (1969) kao i Frenk Džilet i Ajra Šnajder u radu *Wipe Cycle* (1969) koriste TV ekrane, kamere koje su grupisane u prostoru galerije kao umetnički predmeti, ali istovremeno obavljaju i svoju bazičnu funkciju – prenošenje informacija. U ovim instalacijama posmatrač je doslovno uvučen u rad, jer kamere beleže njegovo prisustvo i prenose ga na ekrane. On se, po prvi put, susreće sa sopstvenom medijskom slikom i specifičnim iskustvom »uključenosti«, uvučenosti, mimo lične odluke, u umetnički rad, i ne samo to već i medijski prostor na koji rad referiše. Konsekvence ovog otkrića jesu nestajanje njegovog tradicionalnog, distanciranog pogleda – jer je postao deo rada – i destabilizovanje njegovog privilegovanog položaja, »onoga koji vidi« – jer je sada i on predmet posmatranja. Pored toga, u trenutku kada sebe vidi na ekranu, on počinje da koriguje svoje ponašanje, polako postaje svestan sebe kao »slike« unutar medijskog prostora koji egzistira u nekakvoj paralelnoj realnosti, deo je njegovog iskustva, ali ga on ne kontroliše.

Pozivajući se na Džejmsona, Vivjan Sobčak dovodi u vezu ono što on naziva kulturnim logikama kasnog kapitalizma sa

135 U tzv. perceptivne tehnologije spadaju, pored fotografije, filma, elektronskih medija – televizija i kompjuteri i teleskop, mikroskop, X-ray. Njihova funkcija nije pervazivna, jer su vezani za određene registre – medicinu, biologiju, vojsku.

136 V. Sobčak, n. d., 100.

tehnološkim promenama i izdvaja tri faze. Džejmson povezuje glavne tehnološke promene sa promenama u kapitalu (tržišni, monopolski i multinacionalni kapitalizam) i kulturnim logikama – realizmom, modernizmom, postmodernizmom. Ovim kulturnim logikama V. Sobčak dodaje i tri različite percepcije koje korespondiraju sa ovom podelom: fotografsku, filmsku i elektronsku. Svaka od ovih faza kapitalizma podrazumeva određenu tehnološku, ali i perceptivnu revoluciju.

Dvadeseti vek obeležen je udaljavanjem od tradicionalnih umetničkih medija, medijske specifičnosti, uvođenjem »proširenih medija« i, na kraju veka, digitalnih tehnologija. Istovremeno, medijsko iskustvo je od pojave tehničke reprodukcije do danas, prevazišlo okvire samog medija i postalo sastavni deo naše percepcije. Ovi procesi su sam medij – od konkretnog, stabilnog materijalnog ekvivalenta umetničkog dela, što je karakteristično, pre svega, za tradicionalne medije (sliku i skulpturu) – transformisali u fluidni, što je jedno od glavnih obeležja digitalnih tehnologija. Istovremeno, fluidnost medija – promenljivost, eluzivnost – učinila je medijski zapis kontekstualnim. Postavlja se pitanje: kakva je veza između medijske umetnosti i konteksta? Na koji način se to manifestuje u savremenim umetničkim praksama? Zašto je disperzivnost medija jedan od ključnih procesa koji su doveli do otvaranja umetničkog rada ka kontekstu?

Fotografija

Camera obscura je jedna od prvih tehnologija za beleženje slika, a *laterna magica* je jedna od prvih tehnologija za prenošenje slika. Jedina stvar koja apsolutno nije postojala pre fotografije jeste tehnologija za čuvanje slika koja je omogućavala prenošenje slika u vremenu i prostoru i njihovo kretanje kroz vreme i prostor.¹³⁷

Fotografija je proširila polje vidljivog, jer je omogućila da i ono što nije u vidnom polju posmatrača – fragmenti neke

137 F. Kittler, »Optical Media«, *Visual Culture Reader*, n. d., 118.

druge realnosti – bude vidljivo. Fotografska percepcija referiše na objektivnost, dokumentarnost, realističnost, preciznost, tačnost... To je podržano i time što je ljudsko oko unapređeno mehaničkim, ljudska percepcija nadopunjena mašinskom. Fotografska percepcija fiksira, hemijski i metaforički, određeni trenutak, fragment realnosti. Vidljivo postaje deo određenog mehaničkog i hemijskog procesa, a ne samo ljudsko viđenje. Istovremeno, vidljivo ima svoj materijalni trag koji se može posedovati, koji se prenosi, cirkuliše, čuva i ima određenu vrednost, bilo simboličku ili materijalnu, tako da ono što je vidljivo postaje i aproprijativno.

Prema Bartu, fotografska percepcija uračunava prošlost, »to je bilo«¹³⁸, odnosno trenutak kada je fotografisana situacija kao takva zaista bila ispred foto-aparata. Pored toga, fotografija ima nešto blisko sa gubitkom, smrću, nostalgijom. To je prošlost koja ulazi u sadašnjost: neki trenuci koji nisu više isključivo povezani s prošlošću ili sećanjem, već su aktualizovani u sadašnjosti. S jedne strane, to narušava uobičajeno shvatanje vremena kao kontinuiteta, jer se dovodi u pitanje linearnost. Istovremeno, kao što Kitler navodi, »fotografska tehnologija je uništila 'idealno' ili imaginarno, čemu su skulptori i slikari neprestano težili u potrazi za ovekovečenjem svojih modela, jer je po prvi put izražavala nešto realno«.¹³⁹ *Studium* i *punctum* po Bartu predstavljaju susretanje pogleda fotografa i posmatrača i konstituišu značenje fotografije upravo u odnosu na sadašnjost ili »realno«, a ne prošlost. One pokazuju u kojoj meri je za fotografiju bitno ono spolja, »ovde i sada«, »nešto realno«, van same fotografije.

Studium upućuje na vezu između fotografije i društva i funkcije fotografije u određenom društvenom registru, kao što su »informisati, predstaviti, iznenaditi, označiti, dati želju«¹⁴⁰. *Punctum* je, s druge strane, ono što posmatrač pronalazi za sebe i nije nužno u vezi s namerom fotografa, niti

138 R. Bart, *Svetla komora*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2011.

139 F. Kittler, »Optical Media«, *Visual Culture Reader*, n. d., 144.

140 R. Bart, *Svetla komora*, n. d., 34.

nekom određenom funkcijom fotografije. *Punctum* isključivo pripada posmatraču, jer predstavlja tačku unutar fotografije koja povezuje samu fotografiju i posmatrača, nekakvu singularnost koja je u vezi s individualnim, ličnim. U tradicionalnoj slici tako nešto ne postoji, jer je svaki potez slikara izraz njegove namere, svesne ili nesvesne. Ipak, *punctum* nije tačka koja je isključivo individualna u smislu da je više posmatrača ne mogu videti. I *punctum* ima izvesnu objektivnu pojavnost, jer je nešto oko čega se, u načelu, može složiti svaki posmatrač. Njegova ključna razlika u odnosu na *studium* jeste nešto što pripada, kako bi Fluser rekao, logici »crne kutije«, čija unutrašnjost i način »rada« izmiču i samom fotografu koji nikada nije u potpunosti upućen u to šta će biti proizvod ili rezultat njegovog škljocanja.

Moglo bi se reći da fotograf prepoznaje *punctum* kao takav jedino kada i on sam postane posmatrač svoje fotografije, kada se nađe u poziciji bilo kog drugog posmatrača, kad vidi nekakav »višak smisla« koji nije uračunavao dok je fotografisao. Taj »višak smisla« proizvod je nadomeštenog pogleda mehaničkog oka koje sadejstvuje sa njegovim čulom vida i ne može se predvideti, jer pripada aparatu i »optički nesvesnom«. To je onaj »višak informacija« koji aparat beleži nezavisno od fotografa. Fotografsko predstavljanje, u tom je smislu sažimanje ljudskog i mehaničkog, prirodnog i tehnološkog. Istovremeno, *studium*, *punctum* i optički nesvesno ukazuju na, ne »suštinski« (vezan za suštinu, unutrašnjost), već kontekstualni potencijal fotografije kao medija. O kakvom potencijalu je reč?

Kada Benjamin piše o Atžeovim fotografijama praznih pariskih ulica, on kaže »da ih je snimao kao mesta zločina«. Ove fotografije deluju kao tragovi, one uznemiravaju posmatrača »on oseća: za njima mora tragati određenim putem.«¹⁴¹ Traganje je nalaženje dodatnih podataka neophodnih za njihovo razumevanje, a ti »podaci« su van samih fotografija. Kao primer, on navodi ilustrovane novine u kojima se fotografija

141 V. Benjamin, »Umetničko delo u doba tehničke reproduktivnosti«, n. d., 109.

kombinuje sa tekstom i tekst je »putokaz« za njeno razumevanje. Mogućnost dopune fotografije tekstom ukazuje na otvaranje ka »spolja« u čemu se krije njen kontekstualni potencijal i, istovremeno, dovodi u pitanje njena medijska specifičnost.

Rozalind Kraus smatra da Benjamin, među prvim, problematizuje medijsku specifičnost fotografije.¹⁴² Ona, čak, vrlo precizno određuje trenutak kada mu je medijska specifičnost postala teorijski zanimljiva. U prvom tekstu o fotografiji »Mala istorija fotografije« iz 1931. godine, on analizira fotografiju kao medij: poput bilo kog drugog tradicionalnog medija, ona ima sopstvenu istoriju, tradiciju, liniju razvoja, tehničke osobenosti i estetske mogućnosti. U drugom tekstu o fotografiji, međutim, a reč je o više puta pominjanom tekstu »Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti« iz 1936. godine, on teorijski razmatra fotografiju i tehničku reproduktivnost. Onog trenutka kada je fotografija postala teorijski predmet, nije više nužno estetski medij, a ta promena može se locirati tačno u period između ova dva teksta.

On govori o fotografiji kao proizvodu tehničke reproduktivnosti koji, pored toga što zahteva dopunu u tekstu, dovodi u pitanje specifičnost svih ostalih medija, jer ih svodi na reprodukciju. Različita umetnička dela gube svoju jedinstvenost – ono što Benjamin naziva aumom – kao i medijsku specifičnost, tako da tehnička reprodukcija restrukturira sve ostale umetničke medije. Udaljavanje od tradicionalnih medija (slike i skulpture), zatim, njihovo proširivanje¹⁴³ i pojava različitih hibridnih formi u umetničkim praksama sredinom prošlog veka, ukazuju na to da je »medij postao preuska istorijska kategorija«¹⁴⁴. Za promenjeni odnos i način korišćenja medija Rozalind Kraus uvodi termin *postmedijsko stanje*.

142 R. Krauss, »Reinventing the Medium«, *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, 1999.

143 O proširivanju medija skulpture videti R. Krauss, »Sculpture in the Expanded Field«, n. d.

144 »Too contaminated, too ideologically, too dogmatically, too discursively loaded« R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson 2000, 5.

Samim tim što nije samo medij, već i teorijski predmet, i što nije jedinstven, auratičan predmet, već reprodukcija, način egzistiranja fotografije unutar šireg institucionalnog okvira različit je u odnosu na tradicionalne medije. Postavlja se pitanje šta predstavlja institucionalni okvir fotografije? Odgovor koji se nameće jeste – muzej. Takvo tvrđenje je, međutim, diskutabilno imajući u vidu da je fotografija ušla u muzej relativno kasno, tek kada je dobila status umetničkog dela. Takođe, fotografija je, mnogo više nego film, prisutna i u neumetničkim registrima (porodične fotografije, fotografije kao dokazni materijal u sudstvu, medicini, nauci...) jer je, za razliku od filma, tehnološki bila pristupačnija.

Fluser fotografiju naziva postindustrijskim predmetom, »vezivnim elementom između industrijskih predmeta i čistih informacija«. ¹⁴⁵ Za razliku od industrijskih predmeta kod kojih se značenje, odnosno informacija, nalaze u samom predmetu i njegovoj funkciji, u fotografiji je informacija »na površini« i samim tim se lako može »preneti na drugu površinu«. »Ipak, fotografija na papiru označava prvi korak na putu ka poništavanju vrednosti stvari i prevrednovanju informacije.« ¹⁴⁶ Fluser smatra da fotografiju određuje, ne toliko njena predmetnost/materijalnost, već informacija »na njenoj površini« i da se na osnovu informacija koje prenosi može govoriti o različitim kanalima distribucije fotografija. Institucionalni okvir fotografije nije povezan s njenom predmetnošću, niti s određenom institucijom kao što je muzej, već informacijom »na njenoj površini« koja se plasira različitim kanalima za distribuciju fotografija.

Polazeći od teorijske klasifikacije informacija – indikativne, imperativne i optativne – Fluser ukazuje na to da je ova podela nešto što određuje i kanale distribucije fotografija. Indikativne fotografije su, u najširem smislu, povezane s naučnim časopisima, reportažnim časopisima ili dokumentarnim filmovima; imperativne fotografije su najviše prisutne u poli-

145 V. Fluser, *Za filozofiju fotografije*, prevela Tijana Tubić, Kulturni centar Beograda, Beograd 2005, 47.

146 *Ibid*, 48.

tičkom registru ili reklamnoj industriji, dok bi se treća grupa fotografija mogla dovesti u vezu sa registrom umetnosti. Preko kanala za distribuciju posmatrač dolazi u kontakt sa određenom fotografijom i, ono što Fluser posebno ističe, značenje fotografije se konstituiše unutar ovih kanala distribucije.

Kanal za distribuciju je, zapravo, kontekstulni okvir unutar kojeg se posmatrač kreće u interpretaciji određene fotografije. Ista fotografija ima različito značenje u odnosu na kanal kojim se distribuira. Kao primer Fluser navodi fotografiju sletanja na Mesec. Ta fotografija objavljena u naučnom časopisu ima jednu konotaciju, u reklami za cigarete drugu, a može se pojaviti i u registru umetnosti i u tom kontekstualnom okviru ista fotografija ima sasvim drugačije značenje. On govori i o tzv. propusnim zonama koje omogućavaju kretanje iz jednog kanala u drugi. Te »propusne zone« bi se svakako mogle dovesti u vezu sa aproprijacijom kao umetničkim postupkom. Aproprijacija je efekat tih propusnih zona, jer pokazuje mogućnosti kretanja kroz različite kanale.

Sušтина je da fotografija sa svakim premeštanjem u neki drugi kanal poprima novo značenje: naučno se pretvara u političko, političko u komercijalno, komercijalno u umetničko značenje. Time raspodela fotografija nikako nije samo tek mehanički, već je, pre svega, kodifikujući postupak: aparati za distribuciju otiskuju fotografije sa značenjem presudnim za njihov prijem.¹⁴⁷

Primer izmeštanja iz jednog u drugi kanal jeste rad Ričarda Prinsa *Marlboro Man* (1980) u kojem se fotografija iz reklamne kampanje premešta u umetničku galeriju. Ista fotografija u jednom slučaju upućuje na nešto »izvorno« američko, kaubojka kao metaforu slobode, nesputanosti, kretanja u divljini – što su sve ambalažni efekti za određeni proizvod, u ovom slučaju cigarete, koji se nudi potrošaču »u paketu« sa proizvodom. Poruka je, nešto poput: »ako pušite ove cigarete i vi ste podjednako slobodni, nesputani, zavodljivi...

147 *Ibid*, 49.

kao kauboji«. U galerijskom kontekstu ista fotografija ima drugačiji, ne samo kontekstualni već i značenjski okvir. Ona ukazuje na jednu medijsku matricu koja se plasira i postaje deo svakodnevice: kauboj, ono što je izvorno američko, sloboda... sloboda kao »američki proizvod« i način života. Sam postupak preuzimanja već postojeće fotografije, koji deluje kao grubo kršenje autorskih prava, umetnik objašnjava time da on prenosi ono što vidi, ono što ga okružuje, ono što čini deo njegove svakodnevice, a to je medijski prostor, na isti način na koji tradicionalni umetnik slika pejzaž ili neku žanr scenu, mrtvu prirodu što takođe predstavlja deo njegove svakodnevice, nešto što ga okružuje. Ono što Prins ovim radom problematizuje nisu toliko autorska prava (jer je kampanja *Marlboro Man* bila toliko prisutna u medijima da bi se teško sam postupak mogao nazvati krađom), niti pitanje originala i kopije, već premeštanje iz jednog u drugi distribicioni kanal, što sam kanal čini vidljivim. Zašto je to relevantno?

Ono što je »onespokojavajuće«, kako Fluser kaže, jeste to što se ovi kanali čine nevidljivim, odnosno njihova se funkcija kodiranja značenja čini nevidljivom, dok se njihovo postojanje izjednačava s »prirodnim«, a upravo u njima, ne u samim fotografijama, konstituiše se značenje. To bi značilo da se kao činjenica prihvata da »naučni kanali distribuiraju naučne fotografije, politički kanali političke fotografije, umetnički kanali umetničke fotografije«¹⁴⁸. Još je Benjamin skrenuo pažnju na to da nije toliko bitno traženje odgovora na pitanje da li je fotografija umetnost, već na koji način je tehnička reprodukcija izmenila shvatanje umetnosti uopšte. Na sličan način, Fluser želi da ukaže na to da nije toliko bitno na koji način se klasifikuje fotografija – jer se odgovori na ovakva pitanja automatski renderuju iz samog kanala – već, u kojoj meri su kanali konstitutivni za definisanje značenja fotografije. Ovakva pitanja ostaju »ispod radara« jer, kao što Fluser ističe, ukazuju na vezu između kretanja kapitala, simboličkog i finansijskog, i kanala distribucije kao i na jednu od bitnih funkcija kanala, a to je kontrolisanje informacija.

148 *Ibid*, 50.

Film

Uskoro će direktive koje posmatrač slika u ilustrovanom časopisu dobija putem natpisa postati još preciznije i zapovednije u filmu kod kojeg je poimanje svake pojedinačne slike unapred propisano nizom svih prethodnih.¹⁴⁹

Za značenje fotografije određujuće je nešto spolja, što ne pripada samom mediju, bilo da je u pitanju posmatrač, neki drugi medij, tekst, distribucionni kanal ili kontekst. Ako su posmatraču potrebni putokazi za posmatranje fotografija, da li je isto i sa filmom? Čini se da su u filmu zahtevi za posmatrača postali još specifičniji. U osnovi i fotografije i filma je statična slika, fragment. Za razliku od fotografije, međutim, film ima definisan sled i linearnu progresiju: ono što prethodi određenom frejmu uspostavlja značenjski odnos sa tim frejmom i sa onim što sledi. Montaža kao utvrđeni redosled slika produkuje značenje i na taj način je svaki frejm filma značenjski definisan onim što mu prethodi i onim što sledi. Ovaj filmski postupak predstavlja ne samo značenjski već i kontekstualni okvir svakog frejma, tako da je za film, čak i kada je mišljen fragmentarno, karakterističan kontrolisan kontekst.

Kontrolisan kontekst u filmu ima i svoj institucionalni oblik – bioskop. Bioskop je kao i muzej »idealni«, skoro kulturni okvir u kojem film zauzima privilegovano mesto, izdvojeno u odnosu na svakodnevno. Filmski posmatrač, iako deo mase, privilegovani je posmatrač, jer je u poziciji da vidi nešto što nikada do tada (do pojave filma), nije mogao. Lev Manovič govori o kontinuitetu između tradicionalne slike i filmske slike: obe zahtevaju nepokretnog posmatrača. No, za razliku od tradicionalnog, filmski posmatrač dobija niz »novih« pogleda, snimljenih iz različitih uglova posmatranja – fragmentarnih, distanciranih, zumiranih. Njegove su granice percepcije proširene: on može da vidi iz ptičje per-

149 V. Benjamin, »Umetničko delo u doba tehničke reproduktivnosti«, n. d., 109.

spektive, žablje perspektive, velika uvećanja otkrivaju mu detalje nedostupne golom oku, isti predmet vidi iz različitih uglova. To stavlja posmatrača u poziciju moći, jer ima utisak da njegov pogled može da obuhvati sve i da mu daje jasnu sliku o svetu, o pojavama i mestima koje je odranije poznao, ali i o pojavama koje nikada ranije nije video i o mestima na kojima nije bio. Ipak, Manović ističe da je cena proširivanja njegove percepcije to što je »i sam uhvaćen u zamku aparata. Subjekat je utamničen«.¹⁵⁰

Utamničenje tela posmatrača odvija se u doslovnom, institucionalnom i konceptualnom vidu. Posmatrač je, dok gleda film, vezan za stolicu, nepokretan, usredsređen na platno. Da bi se ovakav način percepcije učinio privilegovanim, institucionalizovan je: pojavom bioskopa posmatrač je dobio čitavu logistiku »izvođenja« svog pogleda i prostor za svoje perceptivne zahvate.¹⁵¹ U institucionalnom okviru, pogled posmatrača postaje pogled sa velikim P: logistika bioskopa podređena je privilegovanom pogledu posmatrača kojem se »svet« nudi kao jasna, pojmljiva celina. Šta je omogućilo da pogled dobije ovako moćnu, neprikosnovenu poziciju? Prema Manoviću, to je identifikacija posmatrača sa okom kamere. Ova identifikacija se može na različite načine tumačiti: telo posmatrača je nepokretno, ali njegovu nepokretnost nadomešta pokretno oko kamere.¹⁵²

Svet se organizuje u odnosu na pogled, bilo da je usredsređeni, kontemplativni pogled tradicionalnog posmatrača

150 L. Manović, »Arheologija kompjuterskog ekrana«, *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001, 22.

151 »Širom sveta bili su sagrađeni veliki zatvori koji su mogli da prime stotine zatvorenika – bioskopi. Zatvorenici nisu mogli da pričaju jedni s drugima niti da menjaju sedišta. Dok su bili odvođeni na virtuelna putovanja, njihova tela trebalo je da ostanu nepokretna u tami kolektivnih camera obscura.« *Ibid*, 25.

152 »Kao u striptizu, prostor se polagano svlači, okrećući se sa različitih strana, zadirkujući nas, istupajući napred i povlačeći se natrag, uvek ostavljajući nešto neotkrivenim, tako da posmatrač očekuje sledeći kadar... beskrajna igra zavođenja. Sve što posmatrač treba da učini jeste da ostane nepokretan.« *Ibid*, 26.

ča, rastreseni, bezinteresni pogled modernog posmatrača ili pogled kroz aparat. Mediji tehničke reprodukcije, film i fotografija, imaju institucionalni okvir, bilo da je u pitanju fizički definisan prostor kao što je bioskop ili ne u toj meri fizički, ali svakako određen kontekstualni okvir kao što su kanali za distribuciju fotografija. Postavlja se pitanje kako se onda uopšte može govoriti o kontekstualnom potencijalu medijske slike – i fotografske i filmske – ako je njihov kontekstualni okvir, najčešće, vrlo precizno definisan? Odgovor je: izlazak iz institucionalnog okvira.

Izlazak iz institucionalnog okvira

Tokom šezdesetih godina umetnici počinju da koriste različite neumetničke tehnike, postupke i materijale. To se, pored ostalog, odnosi na minimalističku umetnost koja označava novu fazu aproprijacije uvođenjem industrijskih materijala i načina proizvodnje u registar umetnosti. Aproprijacija se nastavlja uvođenjem tehnologija masovne komunikacije: fotografije, filma, televizije, novina, časopisa.¹⁵³ Foto-aparati, video-kamere, projektori, izlaze iz uskog kruga profesionalnih korisnika, postaju dostupni i prilagođeni za kućnu upotrebu i sastavni deo svakodnevice. Tek kada su postali deo svakodnevice, ulaze u registar umetnosti.¹⁵⁴

U tom periodu intenzivnog eksperimentisanja, fotografija ulazi na novi način u umetnost, koji se razlikuje od tzv. umetničke fotografije koja je prisutna od početka 20. veka. Umetnička fotografija preuzima modernističko shvatanje, što se ogleda, pre svega, u isticanju estetske dimenzije i istra-

153 Interesovanje za nove tehnologije, masovne medije nije samo osobenost sredine 20. veka, postojalo je i ranije, naročito u futurizmu. Već tada je postojala svest o značaju novih medija za umetnost, što potvrđuje to da je prvi futuristički manifest objavljen na naslovnoj strani najprodavanijeg pariskog lista *Figaro*.

154 »Aproprijacija je postala oblik umetničke intervencije koja se ostvaruje preuzimanjem novih medija u umetničke svrhe.« P. Osborne, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 2002.

živanja samog medija. Ono što je u slikarstvu svodenje na dvodimenzionalnost, odbacivanje iluzije, figuracije, literarnog predloška ili oponašanja stvarnosti, u umetničkoj fotografiji je preispitivanje elemenata koji su joj kao mediju svojstveni – fokus, detalj, kadar, oštrina, ekspozicija – što je ujedno i glavno polje interesovanja umetničkih fotografa.

Nasuprot tome, u konceptualnoj umetnosti, fotografija se koristi kao *ne-medij*.¹⁵⁵ Konceptualni umetnici najčešće nisu profesionalni fotografi, i po tome se njihov odnos prema mediju razlikuje od profesionalnih fotografa. Predmet njihovog interesovanja nije sam medij, nego ono što medij u vidu vizuelnog sadržaja može da izdvoji, zabeleži i prenese kao »fragment realnosti« u registar umetnosti. Avangardni san o povezivanju umetnosti i života time dobija tehnološki instrumentarij za sprovođenje ove umetničke namere. To su glavni pokazatelji osvajanja potpuno novog registra za fotografiju izvan institucionalnog okvira: van utvrđenih distributivnih kanala kao što je kanal za distribuciju umetničke fotografije koji je sve do šezdesetih godina skoro potpuno zatvoren, osim za nekolicinu etabliranih fotografa koji su dobili status velikih umetnika i čije su fotografije cirkulisale unutar institucionalnih kanala kao što su izložbe, časopisi, knjige i sl. Tada se otvorio novi prostor za umetnike koji u svom radu počinju da koriste različite medije: fotografiju, a vrlo brzo i video-tehnologiju koja se u pojavila u tom trenutku.

Video

Video slika je svetleća, energetska mreža elektrona koji vibriraju u vremenu. Da bi postojala, slika je u stalnom pokretu, što je neka vrsta parafraze Budinih reči sve što postoji, menja se. Elektronska slika nije fiksirana za materijalnu podlogu i, poput ljudskog DNK ona je neka vrsta koda koji se može materijalizovati na različite načine. Međutim, ono što predstavlja najekskluzivniji momenat u samom mediju jeste to

155 D. Company, *Art and Photography*, Phaidon, London, 2003.

što je slika živa. Video je prva artifičijelno kreirana slika nakon kamere opskure koja postoji kao pokretna slika istovremeno/simultano sa samim iskustvom. Ova činjenica je tako radikalno promenila iskustvo vremena i prostora u drugoj polovini 20. veka da je stvoren novi termin koji bi ga označio. »Realno vreme« referiše na sliku koja postoji u sadašnjem vremenu, paralelno sa našim iskustvom i razlikuje se od »snimljenog vremena«, »prošlog vremena«, »odloženog vremena« ili »usporenog vremena« i drugih formi vremena koje se mogu akumulirati pomoću medija.

Umetnici su bili fascinirani pokretnom slikom koja reflektuje živu realnost u trenutku dok ona traje, što je presedan u istoriji umetnosti. Sa živom kamerom oni su mogli da snimaju sebe dok rade, trenutke nastajanja slike, a da istovremeno preko monitora imaju spoljašnju/distanciranu tačku posmatranja i da ono što rade posmatraju iz različitih pozicija. Video je doveo do ostvarenja umetničkog sna koji postoji još od renesanse: uhvatiti pokret. »Upravo sada prolazi jedan trenutak – mi moramo uhvatiti taj trenutak!«, rekao je Sezan. Ne samo da su sa videom umetnici mogli da uhvate pokret, već su istovremeno mogli i da posmatraju sebe sa neke tačke, izvan sopstvenog tela.¹⁵⁶

Na ovaj način je Bil Viola objasnio pojavu videa. Sa pojavom videa činilo se mogućim ostvarenje avangardnog sna o povezivanju umetnosti i svakodnevnog života, jer sama realnost postaje materijal za izradu umetničkog rada. Takođe, video je u poređenju s filmom, u mnogo većoj meri dostupan, i finansijski i tehnološki, jer je za proces realizacije dovoljan jedan čovek, koji istovremeno može da snima, montira i reprodukuje sliku, što otvara potpuno novi prostor za umetnike.

Za razliku od fotografije, koja je medijski jasno definisana, iako ima sličnosti sa drugim medijima (perspektivu sa tradicionalnom slikom, reproduktivnost sa filmom), što

156 B. Viola, »Peter Campus Image and Self«, *Art in America*, www.artinamericamagazine.com/features/peter-campus-image-and-self/.

važi i za film, video je hibridni medij koji od filma preuzima jezik (pokretnu sliku), a od televizije funkciju – prenošenje informacija (mogućnost beleženja, arhiviranja i manipulacije informacijama). Istovremeno, za razliku od svih postojećih medija, u videu se prelamaju, do tada nespojive kulturne matrice – umetnost, tehnologija i televizija – što je Marita Sturken nazvala »paradoksalnim obeležjima videa«.¹⁵⁷ U osnovi ovog paradoksa je tradicionalno shvatanje po kojem su umetnost i nauka dve suprotstavljene kategorije i tačka njihovog spajanja je nezamisliva, a problematično je i dovođenje u vezu kreativnosti i tehnologija, odnosno tehnologija kao kreativne aktivnosti.

Tome doprinose i poteškoće u definisanju pozicije videa u odnosu na film¹⁵⁸, ali i u okviru istorije umetnosti, što je karakteristično za najraniji period videa. Kada je reč o videu, ne postoji tačka određenja u smislu škole, pravca, niti se može govoriti iz ustaljenih kategorija istorije umetnosti – počeci, predstavnici, osobenosti medijskog izražavanja i sl. Takođe, sa pojavom video-umetnosti, javile su se brojne poteškoće u fuzionisanju videa sa postojećim sistemom umetnosti i njegovim institucijama (muzejima, galerijama) u smislu čuvanja, izlaganja, prodavanja... Sve ovo je video učinilo mnogo prihvatljivijim za vaninstitucionalne kanale. Ono što takođe potvrđuje nespecifičnost videa kao medija jeste veza koja se uspostavlja između videa i performansa. Ta veza je naročito bitna u ranoj fazi videa, a pojedini autori čak smatraju da je »performans od presudnog značaja za video-umetnost.«¹⁵⁹

157 M. Sturken, »Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectation and the Making of a History«, *Illuminating Video*, Aperture Foundation, New York 1990.

158 To se pre svega odnosi na pitanja da li video treba pozicionirati u okviru istorije avangardnog i eksperimentalnog filma ili istorije umetnosti kao i na to »da li razlika između 'umetnika i filmadžija', kako se to često kaže, uopšte postoji.« Dž. Voli, »Filmska praksa u avangardi«, *Slika/Pokret/Transformacija. Pokretne slike u umetnosti*, (prir.) J. Čekić i M. Stanković, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2013, 48.

159 M. Rush, *Video art*, Thames & Hudson, London 2007.

Iako je performans umetnička praksa u kojoj je dematerijalizacija umetničkog dela dovedena do krajnje konsekvence, umetnici su ipak želeli da sačuvaju tragove svog rada. Dokumentarna fotografija je mogla da sačuva određene momente, dok je video mogao da zabeleži čitav događaj. Tako je video postao glavni medij za dokumentaciju performansa. Vrlo brzo se, međutim, pokazalo da video, najčešće, ne može adekvatno da dokumentuje određeni performans, pre svega iz tehnoloških razloga: prve video-kamere i celokupna oprema za snimanje bili su glomazni, što je uslovalo da je kamera najčešće bila fiksirana. Zatim, kvalitet slike tehnološki je bio ograničen, tako da mnogi detalji nisu mogli biti zabeleženi. To je važno i za zvuk: glavni problem u reprodukciji zvuka bila je udaljenost kamere, tako da se zvuk samog performansa mešao sa zvucima iz publike. Sve ovo je doprinelo tome da umetnici počinju da osmišljavaju svoje performanse specijalno za kameru, odnosno, da koncipiraju performans za snimanje, a ne za publiku. Primera ovakvog rada ima mnogo, jedan od najpoznatijih su video-radovi Brusa Naumana iz druge polovine šezdesetih godina. Njegovo polazište je bilo sledeće: ako je atelje prostor u kojem umetnik stvara umetničko delo, onda je sve što umetnik radi u ateljeu – umetničko delo. Najmanje u ateljeu izvodio različite radnje, uglavnom jednostavne, kojima je zajednički bio »rad sa sopstvenim telom kao materijalom«, često sa jasnim referencama na tradicionalnu umetnost.¹⁶⁰

Jedno od glavnih obeležja ranog videa jeste i tretiranje video-kamere kao ogledala. Samim tim što je vremenski raspon između snimanja i emitovanja minimalan, dobija se utisak o trenutnom *feedbacku*: kamera, poput ogledala, reflektuje odraz realnosti. Rozalind Kraus je, analizirajući radove

160 *Walk with Contrapposto* (1968), *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967–1968), tretiranje lica kao skulptoralnog materijala za oblikovanje *Pinchneck* (1968), bojenje tela *Flesh to White to Black to Flesh* (1968), *Stamping in the Studio* (1968), zatim *Bouncing in the Corner* (1968), *Violin tuned D.E.A.D* (1968), *Wall/Floor Positiones* (1968), *Lip Sync* (1969)

u kojima umetnici doslovno tretiraju kameru poput ogledala, došla do teze o narcisizmu kao jednoj od ključnih osobenosti videa kao medija.¹⁶¹ Šta znači da je video narcisistički medij, s obzirom na to da je narcisizam psihološko, a ne fizičko stanje? Psihološko stanje vezuje se za subjekt, to jest za umetnika koji se nalazi između dve mašine: jedna je kamera koja ga snima, a druga ekran koji reprodukuje sliku kao što ogledalo reflektuje odraz. U video-radu *Centers* (1971) Vito Akonči predstavlja upravo ovu situaciju. U slikarskoj praksi je uobičajeno da slikar pre nego što pristupi radu, odmera-va platno. Akonči ponavlja ovaj postupak. Ipak, ovde nije u pitanju platno, već ekran. Zašto upiranje prstom u ekran? Ako se pođe od paralele sa slikom, moglo bi se reći da je u pitanju slično odmeravanje ekrana, analiziranje formalnih svojstava medija. Ekran je, međutim, njemu ogledalo, tako da je u prvom planu jedan tautološki momenat: on upire prstom u samog sebe što ukazuje na, kako Kraus ističe, narcisistički pristup. Ovaj postupak bi se mogao dovesti u vezu i sa kritikom televizije: upiranje prstom u posmatrača, kao gest prenošenja pažnje sa ekrana na pasivnog primaoca koji je glavni predmet kritike ovog medija koji je u tom trenutku u ekspanziji.¹⁶²

U ogledalnoj funkciji videa umetnik, po prvi put, vidi sebe, trenutno, kako u tom trenutku deluje, izvodi određenu radnju. Ovo se može dovesti u vezu sa Benjaminovim tumačenjem tehničke reproduktivnosti. On u ovom eseju, pored ostalog, kao jednu od bitnih osobina filma navodi njegov značaj u tome što po prvi put masa može sebe da vidi. Iz toga sledi da je video sledeći stepen tehničke reproduktivnosti, jer sada pojedinac sebe može da vidi. To je u velikoj meri uticalo na video-umetnost, jer je otvorilo novi prostor za istraživanje, prostor ličnog, individualnog, subjektivnog, koji je do danas ostao problemski zanimljiv za istraživanje.

161 R. Kraus, »Video: estetika narcisizma«, *Slika/Pokret/Transformacija. Pokretne slike u umetnosti*, n. d.

162 D. Džoslit, »Priča o traci: Radikalni softver«, *Slika/Pokret/Transformacija. Pokretne slike u umetnosti*, n. d.

Uvođenje ličnog, intimnog, subjektivnog, istovremeno je način suprotstavljanja dominantnim narativima povezanim, pre svega, s televizijom kao apsolutno dominantnim medijem toga perioda: mogućnost da i pasivni posmatrač uđe u aktivni odnos i počne da produkuje medijski sadržaj.¹⁶³ Ovakvo shvatanje doprinelo je nečem što je vrlo brzo, već tokom sedamdesetih godina, prepoznato kao utopijsko obeležje videa: ideja da video, ne samo omogućava produkciju van dominantnih medijskih narativa, van institucija, već da taj vaninstitucionalni sadržaj može da transformiše oficijelni medijski prostor.¹⁶⁴ I pored toga što su ovakve ideje ostale utopijske, video je, u mnogo jačoj meri od fotografije i filma, otvorio paralelni, vaninstitucionalni prostor delovanja, što će postati bitno obeležje digitalnih medija.

Vokovizuel

Teorijsko-praktična eksplikacija specifičnog, multimedij-skog, hibridnog mišljenja medija u srpskoj umetnosti sredinom 20. veka, jedna je od glavnih osobenosti rada Vladana Radovanovića, koji, retroaktivno gledano, naglašava ili najavljuje proces disperzije medija. On uvodi vlastite terminološke odrednice, kao što je vokovizuel, i teorijski ih elaborira.¹⁶⁵ Jedan od najranijih vokovizuela je *Portret-pejzaž*

163 »Ljudi moraju da preuzmu kontrolu nad sredstvima za informisanje i procesima koji oblikuju njihove živote, da bi se oslobodili masovne manipulacije organizovane od komercijalnih medija u njihovoj zemlji i televizija koje kontrolišu države. Koristeći video-kamere u prikupljanju ili kreiranju informacija, doprineće rekonstruisanju svog informacionog okruženja: YOU ARE THE INFORMATION...« *Radical Software*, časopis koji je izlazio u periodu od 1970. do 1974. i bavio se teorijskim pristupima videu. <http://www.radicalsoftware.org>.

164 M. Rosler, »Video: Shedding the Utopian Moment«, *Illuminating Video*, Aperture Foundation, New York 1990.

165 »Vokovizuel je termin kojim sam obeležio umetničku sintezu teksta, likovnosti, zvuka kao govora i prostora pod okriljem značenja.« M. Stanković, »Sintezijska umetnost«, intervju sa Vladanom Radovanovićem, www.dipassage.com.

(1954). U pitanju je crtež tušem u kojem funkciju linije dobija reč. Reči su povezane u smislene celine i odnose se na motiv koji predstavljaju: umesto nacrtanog nosa, stoji reč nos ili je umesto leve obrve napisano *leva obrva*, tako da slova prate oblik obrve. Na sličan način tekst u celosti ocrtava elemente portreta. Krajnji rezultat povezivanja teksta i crteža jeste rad koji je istovremeno i crtež i priča. Da bi se crtež sagledao potrebna je izvesna distanca posmatrača, ali da bi se pratio na ovakav način ispisan tekst, neophodno je ukidanje te distance, manipulisanje crtežom. U tom smislu crtež nije više samo crtež, već neka vrsta predmeta koji držimo u rukama i okrećemo ne bismo li otkrili njegov sadržaj.

Sledeći korak jeste izlaženje iz klasičnog medija i dvodimenzionalne površine. *Heksaedar* (hemijska olovka na 6 stranica objekta, 1958) jedan je od prvih vokovizuela Vladana Radovanovića u kojem je iz dvodimenzionalne površine ušao u trodimenzionalni prostor. Rad se sastoji od šest crteža spojenih tako da formiraju predmet, heksaedar.

Posebno mesto u njegovom radu zauzimaju instalacije u kojima kombinuje zvuk, video i tekst, koristeći različite medije kao što je *Odlaganje* (1973). Rad se sastoji od tri segmenta, jasno obeležena brojevima (1, 2, 3) koji se sukcesivno smenjuju. U prvom delu prisutna je naznaka da se nešto dešava; pošto se dešava iza paravana, jedini svedok tog događanja je uključena kamera koja to događanje beleži. U drugom delu, na monitoru se vidi snimak onoga što je kamera u prethodnoj situaciji zabeležila: govor samog autora. Tek u trećem delu zvučnik reprodukuje glas koji je snimljen u prvoj, a prikazan u drugoj situaciji. Ono što se čuje jeste glas umetnika koji opisuje upravo ove tri situacije: govori o projektu dok ga izvodi. Ovaj tautološki momenat, koji upućuje na to da se dve radnje odigravaju paralelno – izvođenje same radnje i njeno objašnjavanje – maskira realno vreme u kojem se tri različita događaja odigravaju sukcesivno. Ono što maskira sukcesivnost jeste reprodukovanje slike odnosno glasa: u govoru se koristi gramatički oblik za sadašnje vreme koje će u momentu kada se reprodukuje biti prošlo, dok buduće vreme u kojem govori, postaje sadašnjost. Pored toga što referiše

na novi tehnološki stadijum u kojem su slika i tekst odvojeni od tela i otvoreni za svakovrsnu tehnološku manipulaciju, reeditovanje i emitovanje u *real-timeu*, rad problematizuje i ulogu medija u prenošenju određene informacije. Vremenska razlika između momenta dešavanja i reprodukovanja jeste odlaganje saznanja, dok je samo saznanje dostupno tek kada je medijski posredovano. Prenošnje identičnog skupa informacija različitim medijima (slika, tekst) ukazuje na pukotine u kanalima kojima se prenose informacije, a koje su konstitivne za njihov način funkcionisanja.

Digitalni mediji

Digitalni dokument ne poznaje medijsku specifičnost: pokretna slika, nepokretna slika, zvuk ili tekst različiti su tipovi i formati digitalnog dokumenta, a ne različiti mediji. Pojava digitalnih tehnologija obeležila je početak nove faze *postmedijskog stanja* u kojoj su udaljšavanje od medijske specifičnosti i hibridizacija medija prešli u drugi plan u odnosu na tzv. *crossing media*: plasiranje određenog sadržaja preko različitih formata. Umetnički rad nije definisan dimenzijama, formatom, medijem, jer u zavisnosti od okolnosti prezentovanja može da menja oblik, formu i dimenzije: u jednoj situaciji to može da bude video-instalacija, a u drugoj, isti rad može biti prezentovan kao video koji se emituje sa ekrana ili projekcija na zidu ili fotografija ili kao sve to zajedno. Istovremeno, rad se može pojaviti u institucionalnim (muzej, galerija) ili vaninstitucionalnim okvirima (Jutjub, Flickr...). Ono što je video-tehnologija omogućila – prisustvo unutar i van institucionalnog sistema – za digitalne medije je u prirodi samog medija.

Digitalni mediji predstavljaju sažimanje postojećih tehnoloških medija i s njima povezanih iskustava kao što su fotografsko, filmsko i elektronsko iskustvo. Upravo to se može videti u radu Jovana Čekića *Klopka za pogled* (fotografije, posude za bombone, 1995). U pitanju je reprezentacija (devojke), ali rad uključuje i još neke elemente koji naglašavaju odmak od reprezentacije. Jukstapozicioniranje dve

fotografije i posude za bombone ukazuju na nekakvo događanje koje nije sasvim vidljivo. Takođe, iako nema kadra, posmatrač detektuje pokret koji prevazilazi statičnu površinu fotografije i upućuje na prisustvo, ne fotografskog, već filmskog iskustva: to je pogled devojke (različit na fotografijama), okret glave i promena u pozicioniranju dve veoma slične posude (jedna ispred devojke, druga iza, na ekranu) koje se u prvom trenutku ne razlikuju.

Istovremeno, obe fotografije sadrže elemente koji ne pripadaju ni fotografskom ni filmskom iskustvu. To su tekstualni fragmenti koji lebde na površini kao i leptirovi koji izlaze van nje inscenirajući efekat *horor vacui*. To ima sasvim preciznu funkciju: klizanje pogleda posmatrača po površini slike. Fragmenti teksta predstavljaju kratka uputstva namenjena posmatraču koja on može, a ne mora, da sledi: »A. R. sam pozvao da nam se pridruži, pošto se nekim drugim poslom javila svega par sati pre snimanja«. Ili: »Monitor se već nalazio u studiju gde su snimane fotografije«. Oni ocrtavaju kontekstualni okvir rada: to su fragmenti događaja povezani sa samim činom fotografisanja. Posmatračev pogled sve vreme kruži zaustavljajući se povremeno da pročita tekst. Efekat toga je da reprezentacija devojke kao centralnog motiva unutar ove mreže različitih fragmenata događaja gubi svoj dominantni položaj, jer je cela površina fotografije aktivirana, što je naročito pojačano leptirovima koji poput nekakve mreže prekrivaju površinu i, čak, izlaze van nje. Tome u prilog idu i stare, geografske karte (u pozadini) koje mapiraju prostor, kao i ćilimovi, koji takođe predstavljaju nekakve apstraktne mape.¹⁶⁶ To su međusobno uvezane disperzivne mreže značenja, date u različitim lejerima kao karte, šare na

166 »Kartografska mapa, topografska mapa, istočnjački ćilim kao mapa, sve su to pogledi na totalitet, različiti jer su odraz različitih nivoa transpozicije, različitih (mentalnih i prostornih) tačaka sa kojih se totalitet posmatra. Mnoštvo različitih mapa sveta znak je nemogućnosti zasnivanja jedne, koherentne slike sveta.« S. Racanović, »Work in Progress – Progressive Work«, *Out of Memory*, katalog izložbe J. Čekić, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 1999, 7.

čilimima, fragmenti teksta, leptirovi i ekran, »slika u slici«. Svaka tačka i svaki elemenat predstavljaju potencijalni impuls za događaj koji se može pogledom aktuelizovati, izdvojiti i za trenutak dobiti centralno mesto.

Posmatrač će svoj pogled usmeriti na neke od ovih elemenata, ne sve, i svojom pažnjom ga aktuelizovati, izdvojiti u odnosu na ostale. Ali, ukoliko se usredsredi na motiv leptira, na primer, sličnosti i razlike u izgledu, boji, veličini, tipu leptira – izmicaće mu niz drugih motiva. Ili, ukoliko se fokusira na čitanje tekstova, velika je verovatnoća da minimalnu razliku i promenu mesta posuda neće ni primetiti. Čini se da je nekakav sveobuhvatni pogled na datu situaciju na ivici izvodljivosti. To, istovremeno, ukazuje na sasvim drugačiji tip percepcije, bliži flanerovskoj rastresenosti, ali s povišenom pažnjom koja je nužna za uočavanje minimalnih promena. U protivnom, posmatrač upada u klopku sopstvenog pogleda. Moglo bi se reći da, upravo uračunavanje različitog medijskog iskustva – tradicionalnog, fotografskog, filmskog i elektronskog – karakteriše savremeni pogled posmatrača uhvaćenog u mrežu različitih značenja, različitih lejera realnog, vidljivih i manje vidljivih, od kojih je svaki moguća »klopku za pogled«. Ili, pošto je »strukturirana kao ekranska slika«¹⁶⁷ svaka fotografija ima niz prozora koji se simultano otvaraju kao ikonice na desktopu kompjutera: svaki put kada se »klikne« (usmeri pogled) na neku od njih, otvara se drugačiji niz značenja.

Klopka za pogled problematizuje poziciju savremenog posmatrača kroz motiv devojke koja »provaljuje« klopku. Pogled devojke može da »uhvati« samo deo događaja (promenjene pozicije posuda), ali ona svojim pogledom ne može da obuhvati čitav događaj, već samo može da poveruje u to. Jer, kada pogleda u ekran, vidi jednu posudu; kada pogleda pored sebe, vidi istu posudu, ali ne i šta je na ekranu. Moglo bi se pretpostaviti da ona zaključuje da je u pitanju ista posuda. Jedino mi, s pozicije spolja, imamo mogućnost da vidimo obe situacije. No na isti način kao što devojka, po našoj

167 *Ibid*, 10.

pretpostavci, misli da »vidi« i ima uvid u čitavu situaciju, i mi mislimo da smo u toj poziciji da vidimo. I to je »klopka za pogled«. Ona je zapravo klopka za posmatrača ukoliko poveruje da vidi sve previđajući činjenicu da je samim svojim prisustvom već uvučen u događaj.

Grojs smatra da digitalna slika može da se produkuje, cirkuliše i distribuira savremenim komunikacionim kanalima, nezavisno od institucija, npr. internetom, i nije joj potrebna kustoska posredovanost da bi bila izložena.¹⁶⁸ Iz toga se nameće zaključak da je digitalna slika »jaka« – stabilnog identiteta, autonomna, nezavisna od okolnosti u kojima se pojavljuje i institucijâ što je njegoa početna pretpostavka. Ipak, nakon analiziranja specifičnosti digitalne slike, dolazi do sasvim suprotnog zaključka za koji izdvaja tri argumenta.

Prvo, digitalna slika je digitalni dokument, zapis koji se aktuelizuje. Da bi bila viđena, ona mora da se vizualizuje: da bude »postavljena«, »izvedena« što je približava muzičkom komadu. Digitalizacija, u izvesnom smislu, transformiše vizuelne umetnosti u performativne, jer je uslov njene vidljivosti, ne samo produkcija, već i »izvođenje«, aktuelizacija digitalnog dokumenta u sliku, tekst, zvuk... Iz toga sledi da je svako izvođenje drugačije u odnosu na kontekst: nije isto da li se digitalna fotografija pojavljuje kao print u galerijskom prostoru, bilbord na ulici ili na mobilnom telefonu. Utoliko je vizuelizacija digitalne slike ujedno i njena interpretacija. To bi značilo da digitalna slika nema definisan, fiksni značenjski okvir, već da je u konstantnom procesu proizvodjenja značenja.

Drugi argument koji dovodi u pitanje nezavisnost digitalne slike je tehnološki. Digitalni dokument zavisi od niza tehnoloških komponenti – hardvera, softvera, brauzera i sl. Svaka promena tehnoloških parametara uslovljava promenu slike. Informacione tehnologije su u konstantnom pro-

168 B. Grojs, »Od slike do digitalnog dokumenta – i nazad: umetnost u doba digitalizacije«, (prir.) J. Čekić i M. Stanković, *Slike/ Singularno/Globalno*, n. d.

cesu promene, usavršavanja, povećanja brzine i kvaliteta tehnoloških performansi. To znači da je digitalni dokument u stalnom procesu promene, naime, da bi mogao da se koristi, neophodno je da se prilagođava novim verzijama softvera. Istovremeno, svaka promena tehnoloških parametara uslovljava promenu slike. U periodu pre pojave digitalnih tehnologija postojao je sličan problem, povezan, pre svega, s hardverom: snimljeni materijal mogao je da se reprodukuje isključivo kompatibilnom opremom. Pošto je to bio period stalnog tehnološkog usavršavanja, uređaji za snimanje i reprodukciju slika su u kratkom periodu zastarevali, a kvalitet slike se u zavisnosti od hardvera menjao: da bi se prilagodila savremenijem tehnološkom okruženju, bilo je potrebno niz intervencija na prvobitnom zapisu što je rezultiralo slikom, u velikoj meri izmenjenom u odnosu na prvobitnu.¹⁶⁹

Treći argument protiv autonomnosti digitalne slike tiče se prirode samog digitalnog zapisa, čija je glavna karakteristika otvorenost za svaku vrstu intervencija: promenu boje (kolorna korekcija), rezolucije (veličina i kvalitet zapisa), dimenzija (veličine izlaznog formata), formata (jpg, tiff, psd ili za video mp3, mp4, blueray, dvd). Istovremeno, digitalni fajl omogućava izmene u samom fajlu: dodavanje ili oduzimanje motiva na slici (*cut&paste*), zatim, upotrebom filtera moguće promene likovnih karakteristika slike (boje, senki, oštine, jasnoće elemenata u kompoziciji). Takođe, moguće su radikalne kompozicione promene u slici postupcima kropovanja (postupak sličan kadriranju u fotografiji) ili kompozitinga (montaža u fotografiji). U tom smislu digitalni dokument je

169 Da bi sačuvao isti kvalitet slike, Bil Viola je, na primer, za projekcije svojih video-radova iz sedamdesetih godina prošlog veka koristio projektore koji su bili u upotrebi u tom periodu. No i pored očuvanosti starih tehnologija, autentičnog snimka i istog kvaliteta slike promenjeno je značenje, način funkcionisanja te slike, jer posmatrač, naviknut na savremenije i usavršenije tehnološke produkcijske uslove tu sliku vidi kao »staru« ili »zastarelu« sliku, što svakako nije bila intencija autora dok je realizovao taj rad, jer je koristio, u tom trenutku, najsavremenije tehnološke uređaje.

teško zaštititi, jer je konstantno podložan promenama, od kojih ga neke mogu i trajno oštetiti – može ga napasti virus, može se desiti da bude slučajno izbrisan ili se jednostavno ne može videti u novoj verziji softvera.

Svi ovi argumenti ukazuju da digitalna slika nema stabilan identitet, već da se on formira pri svakoj prezentaciji i kontekst predstavlja njen integralni deo. Kontekst njenog pojavljivanja može biti različit: internet, mobilni telefon, Jutjub, Flickr, Fejsbuk, izložba, deo instalacije, video, televizija, društvena mreža... Njeno značenje se menja u zavisnosti od toga gde se pojavljuje: u registru umetnosti, masovne komunikacije, privatnom... Takođe, isti digitalni dokument može se štampati i od njega napraviti fotografija ili print, ili video-montažom ili animacijom više digitalnih slika i obratno: frejmovi iz videa mogu se posmatrati kao fotografije.

Hito Štejerl digitalnu sliku naziva »siromašnom slikom« (*poor image*) upravo zbog toga što može da cirkuliše kroz najrazličitije kontekste.¹⁷⁰ Njena teza je da je »siromašna slika« dominantni vizuelni oblik, jer većina radova – bilo da su u pitanju fotografije, filmovi, video-radovi, instalacije, slike, skulpture – do najšireg kruga posmatrača dolazi upravo kao »siromašna slika«. To je slika niske rezolucije: lošeg kvaliteta, kopija, *preview*, kompresovana slika, koja može da se brzo, što je možda njena najveća prednost, aplouduje (*uploaded*), daunloduje (*downloaded*), šeruje (*shared*), reformatira (*reformatted*) i reedituje (*reedited*) upravo zbog male rezolucije. Umesto kvaliteta, u prvom planu je njena dostupnost, odnosno, mogućnost brzog kretanja mrežom (internet); ona filmove pretvara u klipove (*clip*); ona je otpad audio-vizuelne produkcije i liberalno-kapitalističke ekonomije, jer se distribuira *for free*. Samo je digitalna tehnologija mogla da proizvede ovakvu nekvalitetnu sliku, ističe Hito Štejerl, a pitanje je da li se uopšte i može nazvati slikom.

S druge strane, hijerarhija slika u savremenom svetu bazirana je, ne samo na kvalitetu, ošttrini, već, pre svega,

170 H. Štejerl, »Odbrana siromašne slike«, (prir.) J. Čekić i M. Stanković, *Slike/Singularno/Globalno*, n. d

rezoluciji. Slika visoke rezolucije nije dostupna, samim tim ima privilegovani status i u posedu je pojedinaca ili institucija i kreće se institucionalnim ili privatnim kanalima. Tako, na primer, video-rad nekog umetnika ne može se prezentovati u galeriji sa Jutjuba, već u formatu visoke rezolucije koji se preuzima od galeriste, muzeja ili samog umetnika, ili se gleda u bioskopu. U protivnom, smatra se kršenjem autor-skih prava.

Ipak, najveći broj radova – savremenih, tradicionalnih, avangardnih – nalazi put do publike kao slika niske rezolucije. Hito Štejerl ove slike dovodi u vezu sa nasleđem konceptualne umetnosti, dematerijalizacijom, jer je njihova materijalnost i suština, zamenjena brzinom. Istovremeno, njihova vizuelna komponenta, odnosno estetska, u drugom je planu u odnosu na informativnu – to su slike svedene na informaciju. To omogućava njihovo kretanje kroz mrežu, van institucija i uvezivanje u različite kontekste. »Siromašna slika« je aproprijativna slika ili pre, postaproprijativna, jer je mnogo puta »preuzimana« tako da je njen autor tačka u određenom koordinatnom sistemu. Na primer, autor slike poznate kao »Vitruvijeve čovek« jeste Vitruvije, ali i Leonardo iz čijih crteža je poznat, dok je većini poznat sa špice, na primer, emisije iz edukativnog programa. Njeno značenje je disperzivno, konstituise se u odnosu na kontekst. Samim tim što su svedene na informaciju, aproprijativne i kontekstualne, one odgovaraju prirodi neoliberalnog kapitala koji je fluidan, kreće se u mreži i može da se aktuelizuje u bilo kojoj tački.

Odbacivanje medijske specifičnosti, hibridizacija medija i dominacija medijske umetnosti – procesi su koji su doveli do disperzije medija. Tradicionalni mediji, slika i skulptura, medijski su specifični, što je u visokoj fazi modernizma dobilo i svoje teorijsko utemeljenje.¹⁷¹ No već je poja-

171 Pojam medijske specifičnosti vezuje se za Grinberga, čije je shvatanje modernizma opšteprihvaćeno u kritici i teoriji 20. veka, mada su i neki drugi autori problematizovali medije na sličan način. Tu svakako treba izdvojiti Stšeminskog, umetnika i kritičara, koji je mnogo pre Grinberga u praksi, ali i u svom »Unističkom manifestu« problematizovao oslobađanje

vom medija tehničke reprodukcije, uveden drugačiji pristup koji će postati glavno polje istraživanja u neoavangardnim praksama, a koji će na kraju 20. veka dovesti do disperzije medija. Većina elemenata koji su u tradicionalnim medijima bili nepromenljivi, s disperzivnošću ulaze u proces promene – format, veličina, dimenzije, medij. *Cremaster Cycle* (1994–2002) naziv je umetničkog projekta Metjua Barnija koji se sastoji od pet igranih filmova. Filmovi su kombinacija video-rada, performansa i igranog filma. U skoro decenijskom procesu koliko je trajalo snimanje svih pet filmova, on je napravio čitav niz radova – crteža, skulptura, instalacija, kolaža – koji su deo ovog projekta, ali i zasebni radovi koji se mogu naći u različitim kolekcijama. To je primer povezivanja svih medija i istovremeno prevazilaženja same ideje medija kao sredstva specifičnog načina izražavanja. Konsekvenca toga jeste da umetnik postaje nomad koji se kreće iz jednog medija u drugi, odnosno iz jednog konteksta u drugi.

Sa digitalnim tehnologijama dolazi do emancipacije od postojećih institucionalnih kanala, pojave novih neinstitucionalnih kanala preko kojih se distribuiraju filmovi, fotografije. Čak i pre pojave interneta, kao svima (ili bar većini) dostupnog kanala za distribuciju i prezentovanje digitalnih dokumenata, tokom devedesetih naročito, prisutna je tendencija udaljavanja od institucionalnih kanala. Manović kao primer izvlačenja »film(a) iz bioskopa«¹⁷² navodi seriju instalacija Pitera Grinaveja u kojima koristi film kao »bazu podataka«, a kadrove i frejmove razmešta u galerijski prostor, čime dovodi u pitanje narativnu i linearnu logiku kao jedno od dominantnih određenja filma. Tendencija izmeštanja filma iz bioskopa u izlagačke prostore, transformisanja tzv. *white cube* u *dark box* prisutna je još od pojave videa, a sa digitalnim tehnologijama zamračeni galerijski prostori po-

slike od svih elemenata koji nisu u prirodi same slike, za šta je kasnije prihvaćen termin medijske specifičnosti.

- 172 L. Manović, »Baza podataka kao simbolička forma«, *Meta-mediji*, Centar za savremenu umetnost – Beograd, Beograd 2001, 126.

stali su jedna od uobičajenih situacija.¹⁷³ No ključna razlika između galerijskog *black boxa* i bioskopa jeste to što, i pored toga što oponaša bioskop – zamračivanje galerije, izdvajanje projekcije u odnosu na ostale radove, uvođenje stolica za sedenje – nije bioskop. Da bi se došlo do takvog zaključka, dovoljno je samo obratiti pažnju na koji način publika posmatra film u bioskopu, a na koji u galeriji. Ono što je, kao što Hito Štejerl ističe, gest odbijanja ili krajnje negativističkog pristupa prema filmu, a to je izlazak sa projekcije, u galerijskom prostoru je standardni način posmatranja filma, videa i video-instalacije. U izlagačkom prostoru gledaoci su izdajice bioskopske publike. Kretanjem kroz postavku, gledaoci sami fragmentuju, montiraju delove filma.¹⁷⁴ Kontrolisani bioskopski kontekst tako prelazi u svoju suprotnost, i sam rad dobija kontekstualni karakter.

Disperzivnost medija jeste prelaženje medija u fluidno stanje u kojem njihov materijalni ekvivalent nije nepromenljiv, već se menja u odnosu na kontekst. Sa disperzijom medija svi elementi povezani s kontekstom nastajanja, a koji su istovremeno odraz stabilnosti umetničkog predmeta, dovedeni su u pitanje: autentičnost, jedinstvenost, nepromenljivost... Za razliku od tradicionalnih medija kod kojih je u prvom planu kontekst nastajanja – činjenice o nastanku umetničkog dela, o materijalu i sl. – sa fluidnim medijima u prvi plan dolazi kontekst izlaganja kao promenljiv sklop odnosa. Iz toga proizlazi da su sa procesom disperzije mediji postali kontekstualni, jer je kontekst sastavni deo njihovog delovanja. Pošto je kontekst fluidan i umetnički rad postaje fluidan kako bi »uhvatio« kontekst. Pošto je umetnički rad sklop odnosa, asambladž, svako njegovo kontekstualno određenje daje drugačije značenje. Umetnik se nomadski kreće različitim registrima i u svome radu koristi različite medije

173 Takode, može se govoriti i o suprotnim tendencijama »vraćanja u bioskope«. U tom kontekstu 3d tehnologija se može tumačiti kao pokušaj da se očuva bioskop kao dominantni institucionalni kanal.

174 H. Steyerl, »Is Museum a Factory«, *The Wretched of the Screen, e-flux journal*, Sterneberg Press, 70.

upravo kako bi detektovao kontekst. Svako novo prepoznavanje kontekstualnog odnosa nudi višak smisla koji nije neophodan za razumevanje rada, ali ukazuje na izmenjeni značenjski okvir koji se kao takav može, ali ne mora nužno prepoznati.

TREĆI DEO

Kontekstualne prakse
i principi njihovog
funkcionisanja



Emancipacija konteksta

Emancipacija je sastavni deo različitih umetničkih procesa. U najširem smislu, ona označava prevazilaženje utvrđenih okvira i konvencija u umetničkom mišljenju, ažuriranje (*update*) sistema, pronalaženje drugačijih načina umetničkog delovanja. Osamostaljivanje umetnosti kao zasebnog registra započinje emancipacijom umetnika od zanatlija, a počeci ovog procesa mogu se detektovati u renesansi u nastojanjima da se umetnost uvede u slobodne veštine, poveže s naukom i teorijom i na taj način izdvoji u odnosu na puku zanatsku veštinu. Jedan od pokazatelja ovog procesa jeste osnivanje akademija ili pisanje biografija umetnika. Pojava moderne umetnosti je emancipacija od tradicije. Uspostavljanje tržišta predstavlja emancipaciju od tradicionalnog patronažnog sistema. Moderna umetnost uključuje niz procesa emancipacije: emancipaciju od crkve, akademije, emancipaciju od književnosti, istorije, mitologije... Apstrakcija je emancipacija od reprezentacije kao dominantnog modela u zapadnoevropskoj umetnosti, okolnosti u kojima nastaje umetničko delo i »vrhunac« njegovog autonomnog delovanja. Pojava tehničke reprodukcije uslovlila je emancipaciju umetničkog predmeta od obreda i kulturnog načina egzistiranja.

Avangarda je emancipacija od dominantnog shvatanja umetnosti: odbacivanje jednog, zvaničnog, opštevažećeg i univerzalističkog shvatanja umetnosti. Istovremeno, emancipatorski potencijal avangarde ogleda se u odbacivanju postojećih umetničkih tehnika, uvođenju novih praksi i emancipaciji od estetike, romantičarskih ideala genija i »uzvišenog lika« umetnika. Neoavangardne prakse donose drugačije oblike emancipacije: emancipaciju od modernističkog shvatanja, emancipaciju od institucija izlaskom »izvan umetnosti« u vaninstitucionalne forme socijalnog delovanja.

Sledeći logiku različitih emancipatorskih lejera u registru umetnosti, kraj 20. i početak 21. veka, obeležava emancipacija konteksta i to se manifestuje u različitim ravnima. Ono što su bili veliki utopistički projekti u umetnosti, od prosvetiteljskih, modernističkih do avangardnih, zamenjeni su mikroprojektima povezanim s delovanjem u određenom kontekstu, na šta ukazuju, pre svega, aktivističke, političke i participatorske prakse. Tokom šezdesetih-sedamdesetih godina prošlog veka, u prvom planu je utopijski momenat koji je u saglasju sa društvenim promenama u drugim registrima (hipi pokret, seksualna revolucija, pojava feminizma, borba za ljudska prava, borba protiv rasizma...).

U savremenim umetničkim praksama taj utopijski momenat, ili mogući konstrukt promena za budućnost izgubio se ili nije u prvom planu. Njega je zamenilo delovanje unutar određene zajednice, u lokalnu, intervenisanje unutar postojećeg socijalnog polja i kritika postojećih matrica sa, uglavnom, ograničenim efektom delovanja. Žak Ransijer govori o kraju »veka politike budućnosti«¹, kraju politike zasnovane na obećanjima, projektima i promenama planiranim za budućnost i okretanju sadašnjosti, održavanju *status quo* stanja i »svakodnevnom umećem taljigavanja«². Čini se da se isto desilo i u umetnosti. Kritički potencijal transformisan

1 Ž. Ransijer, »Kraj politike ili realistička utopija. Kraj obećanja«, *Na rubovima političkog*, preveo Ivan Milenković, Fedon, Beograd 2012, 19.

2 *Ibid*, 20.

je u postkritički diskurs: pošto utvrđenih, vidljivih instanci u odnosu na koje se uspostavlja kritički odnos nema, kao ni vrednosti, kriterijuma i sl. jer je sve prešlo u fluidno stanje, produktivnost kritičkog se potvrđuje delovanjem u malom, mikrosredinama – što, opet, kontekst stavlja u prvi plan. I najzad, ako se prihvate Ransijerova polazišta o nepostojanju jedne, već brojnih realnosti, onda je poznavanje konteksta način i sredstvo za kretanje kroz te realnosti.

Promena tradicionalnog u fluidni kontekst

Jedan od dominantnih metoda modernističke estetike, formalizam, u velikoj je meri odredio shvatanje konteksta, u 20. veku. Ovaj metod baziran je na analizi formalnih elemenata umetničkog dela. Pošto je kontekst nesvodiv na formalni element, nije od značaja za umetničko delo.³ Formalističko shvatanje direktno se suprotstavlja društvenoj determinisanosti umetničkog dela, interpretaciji po kojoj je ono, i pored svoje posebnosti u odnosu na druge predmete, proizvod određenog društvenog konteksta u kojem je nastalo.⁴ Sredinom 20. veka, formalistička estetika dominira naročito zahvaljujući Klementu Grinbergu, jednom od najuticajnijih teoretičara u tom trenutku, koji, detektujući nadolazeće interesovanje za avangarde i njihovo približavanje masovnoj kulturi, nastoji da im umanju značaj izjednačavajući ih s kičom.⁵ Insistirajući na čistoj i uzvišenoj umetnosti, bez eksperimenta i odvojenosti od života, cilj je bio očuvanje dominacije

- 3 Radikalnu liniju formalističkih istraživanja predstavljaju ruski književni teoretičari koji su u periodu približno između 1905. i 1924. razvili takozvani novi formalni metod. Roman Jakobson, književni teoretičar, ciljeve ovog metoda objasnio je na sledeći način: »Stari književni istoričari podsećaju na policajca koji, da bi uhapsio nekoga, hapsi istovremeno i sve druge, nosi sve iz stana i hapsi čak i one koji su prošli ulicom u kojoj se nalazi stan.« Preuzeto iz: A. Jones, nav. delo 128.
- 4 To naročito važi za autora kao što je Anri Fosijon (Henri Focillon, *Vie des formes*, 1934) koji u potpunosti odbacuje značaj istorijskog i društvenog konteksta.
- 5 C. Greenberg, »Avant-Garde and Kitsch«, *Partisan Review*, 1939.

jednog shvatanja umetnosti i s njim povezane pozicije moći na jednoj od tada najjačih umetničkih scena. Ovakvom shvatanju direktno su se suprotstavili neoavangardni umetnici, pre svega, u Americi gde je njegov uticaj bio najveći, dok je u Evropi avangardno iskustvo bilo živo i, samim tim, mnogo bliže umetnicima. To je ujedno jedna od glavnih razlika između evropskih neoavangardnih pravaca, blisko povezanih s avangardnim iskustvom i američkih, koji to iskustvo tek otkrivaju. Koliko je formalistički pristup kontekstu bio dominantan, pokazuje i činjenica da, čak i kada je tradicionalnim disciplinama koje se bave umetnošću, kao što su estetika, poetika, teorija i filozofija umetnosti, pridružena nova disciplina, sociologija umetnosti, koja se bavi društvenom istorijom umetnosti, zadržalo se formalističko shvatanje konteksta.

Sociologija umetnosti predstavlja sociologiju posebnih umetničkih vrsta (književnosti, likovne umetnosti, muzike, pozorišta), a njen cilj je da ispita društvenoistorijsku uslovljenost, značenje i funkciju umetničkih dela njegovim pozicioniranjem unutar šireg društvenog, ekonomskog, političkog i ideološkog konteksta, pokušaj »da se identifikuju društveni činioci relevantni za proizvodnju i potpuno razumevanje datog umetničkog fenomena, bilo da se radi o epohi, gradu, karijeri jednog umetnika ili pojedinačnom delu (B. Aulinger, *Rečnik umetnosti*)«⁶. Polazišta za istorijski pristup, koja su kasnije, u drugoj polovini 20. veka kritikovana od autora kao što je T. Dž. Klark, jesu »koncepti umetničkih dela koja 'odražavaju' ideologije, društvene relacije ili istoriju«, »istorija kao 'pozadina' za umetničko delo – kao nešto što je suštinski odsutno iz umetničkog dela i njegove proizvodnje, ali se povremeno pojavljuje«⁷.

6 Citirano iz K. Klunas, »Društvena istorija umetnosti«, *Kritički termini istorije umetnosti*, (prir.) R. Nelson i R. Šif, preveli Lj. Petrović, P. Šaponja, N. Gvozdenac, Svetovi, Novi Sad 2004, 550. Pod odrednicom »društvena istorija umetnosti« Aulinger navodi Đorđa Vazarija, Jakoba Burkharta (1818–1897), Abija Varburga (1866–1929), Johana Hojzingu (1872–1945), Martina Vakernagela (1881–1962), Frederika Antala i Arnolda Hauzera.

7 *Ibid*, 551.

Društvena istorija umetnosti Arnolda Hauzera (1951) jedna je od uticajnijih studija sociologije umetnosti u drugoj polovini 20. veka. »Iako se danas malo čita, osim kao neka vrsta historiografskog kurioziteta, Hauzerovo delo je, tvrde njegovi poslednji redaktori, sedamdesetih i osamdesetih godina postalo neka vrsta 'Starog zaveta istorije umetnosti'«⁸. Hauzer izdvaja prirodne datosti – geografske, etničke, biološke, generacijske, rasne, nacionalne – i društvene datosti – društvenopolitičko uređenje, socijalne, političke, ekonomske i kulturne uslove – kao objektivne kategorije, manje ili više zatečene, nepromenljive koje dovodi u vezu sa umetnošću. On ističe da ta veza nije nužno deterministička iako ove datosti utiču na umetničko delo, već da može biti i recipročna u smislu povratnog dejstva: društvo utiče na umetnost, a umetnost utiče na društvo. Hauzer, međutim, kao i većina zastupnika društvene istorije umetnosti, polazi od modernističkog shvatanja umetničkog dela kao autonomnog, s tom razlikom što nastoji da uspostavi određene relacije između samog dela i društvenog konteksta, iako im pristupa kao potpuno odvojenim fenomenima. U oba slučaja, u osnovi je formalističko shvatanje umetničkog dela kao zatvorenog sistema, koje je od većeg značaja za njihovo razumevanje od razlika, koje su, gledano iz današnjeg ugla, modifikacija istih polazišta – autonomije umetničkog dela.⁹

Benjamin ukazuje na još jedan tip konteksta koji prethodi pojavi moderne umetnosti i modernim institucijama umetnosti kao što je muzej, a to je tradicionalni kontekst:

8 *Ibid.*

9 »Totalitet umjetnosti nije uvjetovan niti brojem, niti raznolikošću crta zbilje koju odražava. Zbog toga se umjetničkom djelu nikada ne događa da se njegovim komponentama ne bi moglo oduzeti ili dodati, već naprotiv, ono usprkos svim promjenama i svim sakaćenjima može sačuvati svoju punu životnost i unutarnje jedinstvo, te ostati u svojoj vrsti potpuno i zatvoreno.« A. Hauser, *Sociologija umetnosti I-II*, Školska knjiga, Zagreb 1986, 22.

Jedinstvenost umetničkog dela istovetna je njegovoj uraslosti u kontekst tradicije.¹⁰

Tradicionalni kontekst je organski povezan s umetničkim delom: on garantuje kultni status umetničkom delu i određuje način njegovog prisustva u obredu, bilo da je u pitanju oltarska predstava Madone sa detetom ili dvorski portret. Ipak, to ne znači da je tradicionalni kontekst nepromenljiv, trajan. Kao primer promenljivosti tradicionalnog konteksta, Benjamin navodi antički kip Venere. U antičkoj Grčkoj to je bio predmet kulta kojem su se obraćali, divili, obožavali; u srednjem veku isti kip postaje »zlokobni idol«. U oba slučaja, međutim, to je kultni predmet, predmet koji ima auru. S pojavom tehničke reproduktivnosti gubi se aura: autentičnost, neponovljivost i jedinstvenost umetničkog dela. Istovremeno, dolazi do raskidanja organske veze između umetničkog dela i konteksta koji je određivao njegovu funkciju. Konsekvenca odvajanja od prvobitne funkcije – obredne – i prvobitnog konteksta – kultnog – promena je kulturne u izložbenu vrednost umetničkog dela. Izložbena vrednost umetničkog dela ukazuje da je, sa izlaženjem iz obreda i prvobitnog, tradicionalnog konteksta jedna od ključnih funkcija umetničkog dela postala izlaganje, što nije slučaj sa kulturnim predmetima, za koje je bitno da su prisutni, a ne izloženi.¹¹

Izložbena funkcija umetničkog dela s pojavom muzeja dobija svoj institucionalni okvir. Jedna od glavnih aktivnosti muzeja je čuvanje i izlaganje umetničkih dela, za koja je dokazano da su originalna. Dokazanost njihove autentičnosti povezana je s određenim narativom – istorijskim podacima, istraživanjima, kritičkom analizom – koji definiše poziciju umetničkog dela unutar institucionalnog okvira i njegov status umetničkog dela. Njegova pozicija unutar određene

10 *Ibid*, 102.

11 »... izvesni božanski kipovi pristupačni su samo sveštenicima u centralnoj odaji hrama, izvesne Madonine slike ostaju pokrivene tokom cele godine, izvesne skulpture na srednjovekovnim katedralama nisu vidljive posmatraču koji stoji na tlu.« *Ibid*, 108.

nog kontekstualnog okvira »strukturirana je kategorijama kao što su tradicija, uticaj, stil i tehnika, koje uspostavljaju relacije kontinuiteta i razlike među umetnicima i određuju skup idealnih konteksta u koje se umetnička dela mogu postaviti.«¹² Belting, u tom ključu, izjednačava muzej sa kontekstom koji je zasićen, definisan i čvrsto povezan sa izloženim delom.

No, ključna razlika između kultnog i muzejskog, odnosno institucionalnog prostora, tiče se, pre svega, konteksta. Kultni prostor, bilo da je u pitanju sakralni (crkva, hram, kapela) ili sekularni (privatna kuća, rezidencija, prostor specifične namene, npr. biblioteka) ima jasno definisan, nepromenljiv i u potpunosti zasićen kontekst koji definiše izloženi predmet. Nasuprot tome, institucionalni okvir, bilo da je u pitanju muzej, galerija ili vaninstitucionalni prostor, ima difuzan, promenljiv kontekst koji čini »mreža relacija koja povezuje umetnike, kolekcionare, dilere, kritičare, upravnike izložbenih prostora i državne institucije«¹³. Ono što čini protivtežu ovakvom difuznom, promenljivom skupu relacija jeste narativ. To je narativ istorije umetnosti, odnosno zapadnoevropske umetnosti od preistorije do moderne umetnosti koji unosi red, stabilne vrednosti i, u krajnjoj liniji, kontroliše kontekst.

Ključni elementi narativa istorije umetnosti jesu kategorije koje čine koordinantni sistem unutar kojeg se smeštaju umetnička dela, a način njihovog funkcionisanja unutar tog sistema jesu autonomija i originalnost.¹⁴ Muzej je, pored

12 P. Metik Mlađi, »Kontekst«, *Kritički termini istorije umetnosti*, n. d., 151.

13 *Ibid*, 150.

14 Jedan od primera koji upućuje na to kako se iz rasporeda umetničkih dela unutar muzeja manifestuje narativ kojim je definisan njegov umetničko-istorijski kontekst jeste Mondrijanov crtež *Pristanište i okean* (1914–1945) koji se nalazi u zbirci njujorškog Muzeja moderne umetnosti: »Njegova tamošnja prezentacija, pre rekonstrukcije 2002. godine, postavila ga je u strogo određeni umetničko-istorijski kontekst, istoriju moderne umetnosti kao niz stilova, ili umetničkih pokreta kojima dominiraju formalna postignuća neko-

autonomnosti, »garant« i originalnosti izloženog dela: u muzeju se odlazi da bi se videla originalna dela, a jedan od činilaca koji ukazuju na originalnost dela jeste upućivanje na prvobitni kontekst ili kontekst u kojem je nastalo. Cilj uspostavljanja veza s prvobitnim kontekstom je, pored dokazivanja originalnosti, ukazivanje na prvobitnu funkciju umetničkog dela, kako bi se opravdala njegova »beskorisnost« unutar muzejskog okruženja, što je jedan od argumenata za kritiku muzeja u ranoj fazi njegovog postojanja (početak 19. veka). U muzeju, međutim, umetničko delo dobija nove funkcije. Protivargument beskorisnosti jeste, na primer, funkcija nacionalnog dobra kao bitnog atributa nacionalne države, stanoviše proklamovano pri samom osnivanju prvog muzeja.¹⁵

S druge strane, »beskorisnost« umetničkih dela stanoviše je koje je sa razvojem modernističke paradigme umetnosti dobilo pozitivno određenje u smislu autonomije, samodovoljnosti. Tu se javila donekle paradoksalna situacija, a to je da je autonomija umetničkog dela podrazumevala odvajanje od istorijskog konteksta u kojem je delo nastalo a, istovremeno, originalnost određenog predmeta potvrđivala se upravo ukazivanjem na istorijski kontekst. To je uslovi-

cine pojedinaca. Jedna od centralnih tema ove istorije jeste postepeno otkrivanje autonomije umetničkog dela kao objekta okarakterisanog materijalima i formom svoje konstrukcije, pre nego vidljivim relacijama prema prirodnom i društvenom životu. Galerije Muzeja moderne umetnosti koje su pratile odvijanje ove priče u Evropi tokom 1930-tih godina započinjale su (prema planu zgrade iz muzejskog projekta) svoj prikaz od Sezana, krećući se – preko drugih postimpresionističkih umetnika, fovizma i ranog Pikasa – ka kubizmu. Kubizam se potom, u saradnji sa nemačkim ekspresionizmom, otvarao ka dinamičkom vrtlogu futurizma, Kandinskog i Šagala...« *Ibid*, 151.

- 15 »Ta slika, koja je nekada mogla evocirati bogatstvo, pobožnost i građanske vrline svog darodavca, može sada, kao muzejski eksponat, svedočiti o dostojanstvu države i bogatstvu, moći i kulturnim kvalitetima onih koje ta država reprezentuje, ili pak, ako se nalazi u privatnom vlasništvu, predstavljati znak senzibilnosti koja prevazilazi puke komercijalne porive, kao i bogatstva koje iza nje stoji.« *Ibid*, 150.

lo pojavu dva različita međusobno suprotstavljena pristupa – istorijskog i aistorijskog. Aistorijski pristup u osnovi ima shvatanje istorije umetnosti kao »istorije forme koja se probija iznutra« (Hajnrih Velflin) i vrednovanje umetničkog dela kao, pre svega, estetskog predmeta. Istorijski pristup ima za polazište istorijske okolnosti u kojima nastaje delo i tendenciju ka svođenju dela na simptom njegovog društvenoistorijskog konteksta.

Aistorijski i istorijski pristup mogu se posmatrati i kao dve »prirode« umetničkog dela: transcendentna i imanentna. Ukazivanje na njegovu nadsubjektivnu, nadistorijsku komponentu, ono što prevazilazi društvenoistorijske okolnosti, odgovara transcendentnom shvatanju prirode umetničkog dela. Sagledavanje umetničkog dela »kao nešto što je samo po sebi događaj, postavljen u gustoj mreži događaja, u istoriji... da njegove vizuelne odlike više ne pripadaju domenu 'forme', nasuprot 'sadržaju'... da te osobine više nisu atributi neke transistorijske supstance, već modus istorijske akcije smešten unutar kontekstualnog kompleksa koji strukturira stvaranje i prijem umetnosti«¹⁶ upućuje na imanentnost prirode umetničkog dela. Prvi modus egzistiranja umetničkog dela karakterističan je za modernističku paradigmu umetnosti, čiji se vrhunac, sredinom 20. veka, poklapa sa dominacijom formalističkog shvatanja umetničkog dela. Drugi modus egzistiranja, koji je uvela avangarda u prvim decenijama 20. veka, reaktuelizovan je u drugoj polovini 20. veka, kada, naročito tokom poslednjih decenija, dolazi do »pojačane usredsređenosti na društveni i politički kontekst umetnosti, za šta su, osim uticaja koji su studentski pokreti iz šezdesetih godina izvršili na intelektualni život, uveliko značajne i transformacije unutar same umetnosti, u pravcu njene desanktifikacije i iskrenijeg priznavanja njene povezanosti sa ostalim domenima društvenog i, naročito, ekonomskog – života.«¹⁷

Kontekst ima određenu ulogu i u aistorijskom i istorijskom pristupu: u formalističkom/modernističkom ključu

16 *Ibid*, 156.

17 *Ibid*, 151.

kao deo narativa koji ukazuje na autonomnost i originalnost umetničkog dela; u društvenoistorijskom smislu kao skup objektivnih, spoljašnjih i nadindividualnih determinanti. Oba slučaja, odnose se na prvobitni kontekst, kontekst nastajanja koji sa dekonstrukcijom konteksta gubi attribute privilegovanosti (originalnost, autentičnost...), porekla, izvora što je od značaja i u tradicionalnoj i modernoj paradigmi umetnosti.¹⁸

Kurbeova slika *Unutrašnjost mog ateljea, istinita alegorija u kojoj je sažeto sedam godina mog umetničkog života* (1854-1855) može se pozicionirati na prelazu između tradicionalnog u moderni kontekst koji se pojavljuje sa tehničkom reprodukcijom. Iako je reč o tradicionalnom mediju, ova slika ima karakteristike koje bi se mogle dovesti u vezu s fotografijom, što nije slučajno imajući u vidu da se upravo pedesetih godina 19. veka fotografija pozicionira kao nova tehnologija koja ima mogućnost široke upotrebe.¹⁹ Ono što povezuje Kurbeovu sliku i pojavu fotografije pre svega je kontekst u kojem je realističnost glavno stilsko obeležje slike koje odgovara objektivnom ili fotografskom viđenju, u tom trenutku, najnovije tehnologije. Zatim, odbacivanja utvrđenih simboličkih i značenjskih okvira karakterističnih za klasicističko i romantičarsko shvatanje umetnosti koji se u najsvedenijoj formi mogu posmatrati kao suprotstavljanje vrednosti povezanih s razumom (veličanje klasičnih ideala, vraćanja antičkoj i renesansnoj prošlosti, crteža...) i osećanja (okretanje prirodi, neoklasičnom nasleđu, koloritu...). I, svakako jedno

18 »Središte, poreklo ili privilegovani reprezentacioni termin za klasičare bi mogao biti Bog, priroda, zajednica, ili istina, dok bi za moderniste u najužu konkurenciju ušli istinsko osećanje, neposredovano iskustvo, individualnost, ili esencijalno sopstvo.« R. Šif, »Originalnost«, *Kritički termini istorije umetnosti*, n. d., 194.

19 Pojava i najraniji pronalasci povezani s novom tehnologijom, fotografijom, u vezi su s radom nekoliko istraživača – Nijeps (Nicephore Niepce), Dager (Louis Daguerre), Talbot (William Fox Talbot) – i treću i četvrtu deceniju 19. veka, a prva upoznavanja šire javnosti s novom tehnologijom datiraju se u pedesete godine 19. veka.

od najmodernijih obeležja realističke slike i ujedno ono što je najviše približava fotografskom viđenju jeste okretanje savremenom, beleženje situacija iz svakodnevnog života i onom što je karakteristično za novo, moderno doba, što ne važi za svaku vrstu fotografije, ali je svakako ono po čemu se razlikuje od tradicionalnih medija.²⁰ Zanimljivo je i to da naziv dela sadrži vremensku odrednicu, »sedam godina mog umetničkog života«, eksplicitno isticanje vremenske dimenzije, koja će, nakon pojave tehničke reproduktivnosti dobiti na značaju kao novo polje istraživanja u vizuelnim umetnostima.

Ono što se pored navedenih, posebno može prepoznati kao fotografsko obeležje jeste ukazivanje na kontekst što je efekat novuma, koji je donela tehnička reprodukcija. Kurbe, precizno definisanom temom, kompozicijom i nazivom slike ocrta kontekst u kojem radi: tu su pored njega naslikani ljudi iz njegovog okruženja, s jedne strane, njegovog rodnog grada i s druge strane, umetničkog, pariskog života od kojih se gotovo svako može prepoznati, na primer, Bodler kako čita. Čini se da je njegova namera jasna. Ono što, ipak, probija kao tradicionalno, nedoslednost u tom modernom ocrtanju konteksta, svakako je akt, ali ne samo akt, već i figura dečaka i psa koji svi zajedno zauzimaju, zajedno s autoportretom centralnu poziciju unutar slike. Ova centralna grupa figura ne pripada tom kontekstu, jer su predstavljene idealizovane figure, metafore čistog, prirodnog, uzvišenog (ženski akt), neukaljanog, nevinog, izvornog (dečaka) ili nesvesnog pogleda (pas). I sam autoportret je konstrukcija jednog simbolički privilegovanog mesta – umetnika kao društveno odgovornog subjekta koji, iako je u centru, u stvari je izvan tog kontekstualnog okvira okružen metafizičkim principima. Čitava struktura proizlazi iz tog simboličkog i značenjskog okvira, koji je, i pored elemenata modernosti, unapred dat, zatvoren, centralizovan i samim tim tradicionalan.

Tehnička reprodukcija je tehničkim sredstvima, kao što je uvođenje vremenske dimenzije, omogućila otvaranje

20 Umetnička fotografija uglavnom oponaša tradicionalne umetničke žanrove.

ka kontekstu. Kada Benjamin kaže da se priroda drugačije obraća kameri nego oku²¹ kao ključnu razliku između slikara i kamermana (fotografa, operatera) navodi sledeće: »Slikar vodi računa, u svom radu, o prirodnom rastojanju prema realno datom; kamerman, naprotiv, prodire duboko u tkivo date realnosti.«²² Ono što slikara čini izmaknutim, distanciranim u odnosu na predmet koji reprezentuje, što se vidi u načinu na koji Kurbe sebe predstavlja, upravo je taj unapred dati simbolički okvir kao gest izdvajanja od određenog konteksta u nekakav idealizovani prostor. Prodiranje »duboko u tkivo realnosti«, nasuprot tome, jeste zahvatanje svega što čini određenu realnost, jer je to »realnost« viđena »objektivnim« okom kamere, koje za razliku od subjektivnog, ne podleže unapred konstruisanim matricama: simboličkim, metafizičkim, društvenim...

Pored tradicionalnog (kultnog) i modernog (formalističkog), pojava tehničke reproduktivnosti je otvorila mogućnost za uvođenje još jednog tipa konteksta i to je fluidni kontekst. Konstituisanje fluidnog konteksta može se pratiti kroz više procesa o kojima je bilo reči u prethodnim poglavljima: uvođenje temporalnosti, fragmentarnosti, decentralizacija izlagačkih institucija i disperzija medija. Svaki od pomenutih procesa, kao što se moglo videti, doveo je u pitanje određeni segment tradicionalnog shvatanja umetničkog dela i uveo momenat fluidnosti koji će rezultirati pojavom fluidnog konteksta. Sa vremenskom dimenzijom umetničko delo postaje fluidno – promenljivo, nedovršeno, ograničenog trajanja – što je otvorilo prostor za njegova kontekstualna uvezivanja i promenu značenja u odnosu na kontekst; uvođenjem fragmentarnog načina mišljenja, samo delo postaje fragment koji dobija značenje u odnosu na kontekst u kojem se nalazi; sa decentralizacijom institucionalnog izlagačkog sistema umetnički predmet je kontekstualan, jer ima

21 V. Benjamin, »Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti«, n. d., 122.

22 *Ibid.*, 118–119.

potencijal proizvodnja značenja u različitim kontekstima; i fluidnost medija je pokazala da, za razliku od insistiranja na medijskim specifičnostima karakterističnim za modernističku paradigmu umetnosti, sa postmodernizmom, a naročito sa pojavom digitalnih medija, medijske karakteristike su promenljive i zavise od konteksta prezentovanja, izvođenja. Svi ovi procesi su kontekst i rad sa kontekstom učinili nezao bilaznim delom umetničkog mišljenja i delovanja što dolazi do izražaja naročito u savremenim umetničkim praksama u kojima, čak i kada se kontekst ne problematizuje direktno, kao što je to sa npr. aktivističkim praksama, on je sastavni deo umetničkog rada neophodan za njegovo razumevanje. Iz toga sledi da je jedno od ključnih obeležja savremene umetničke produkcije – kontekstualnost.

Kontekstualne prakse su savremene umetničke prakse u kojima je kontekst sastavni deo produkcije, prezentacije i percepcije umetničkog rada. Pretpostavka za kontekstualne prakse jeste fluidni kontekst. Oni elementi koji su u formalističkom shvatanju konstante – institucije umetnosti, umetničko rad, medij, umetnik – sa pojavom fluidnog konteksta dobijaju fluidni karakter: umetnički rad nije više nužno određeni predmet, već i iskustvo, aktivnost, proces, performativ, podjednako i u institucionalnom i vaninstitucionalnom okruženju; medij ne definiše umetnički rad, jer isti rad može biti prezentovan u različitim medijima; umetnik takođe nije konstanta, niti je njegov rad stilski jedinstven, već dobija nomadski karakter, kretanjem u različitim medijima i registrima. Umetnički rad je kontekstualan, jer se uvezuje u različite kontekste, koji su, za njega, od konstitutivnog značaja. To sve ukazuje na emancipaciju konteksta kao jedno od ključnih obeležja savremene umetnosti.

Principi kontekstualnih praksi

Do sada je bilo reči o tome šta su kontekstualne prakse i koji su uslovi bitni za njihovu pojavu. Sada će biti reči o dominantnim principima njihovog funkcionisanja. Ovi principi nisu nekakva nepromenljiva, trajna obeležja koja se mogu

pripisati isključivo kontekstualnim praksama. Reč je o tendencijama prisutnim od druge polovine 20. veka, koje se u velikoj meri preklapaju s radikalnom linijom mišljenja i avangardnim iskustvom, a konstitutivne su za kontekstualne prakse. Ovde su izdvojena tri principa: apropijacija, deestetizacija i ponavljanje.

Aproprijacija

Termin apropijativna umetnost ulazi u upotrebu posle izložbe *Pictures* (Njujork, 1977). Naziv izložbe referiše na slike u najširem smislu, a ne na konkretan medij. U nekoliko izloženih radova uveden je postupak refotografisanja, preuzimanja postojećih slika, bilo da one pripadaju diskursu umetnosti (Šeri Levin, *After Edvard Veston*), advertajzingu (Ričard Prins, *Marlboro Man*) ili nekom drugom neumetničkom registru. Ovakvi postupci apropijacije u drugi plan stavljaju medijsku specifičnost i sve što je povezano sa samim medijem. Tradicionalni mediji odgovarali su organskoj koncepciji umetničkog dela, celovitosti reprezentovanja umetničke vizije u kojoj su svi njeni delovi usklađeni sa celinom. Toj celovitosti odgovarale su karakteristike određenog medija, jer podržavaju ideju o homogenoj strukturi bilo da je u pitanju slika, skulptura ili grafika. Citiranju, ponavljanju, montaži, parodiji i drugim apropijativnim strategijama kombinovanja postojećih slika, s druge strane, odgovaraju slojevite, nehijerarhizovane strukture, tako da pitanje medijske specifičnosti gubi na značaju i postaje ograničavajući faktor.²³

Aproprijacija obuhvata niz različitih postupaka, koji u osnovi imaju jednu zajedničku osobinu: preuzimanje postojećih elemenata.²⁴ Poteškoća s ovim terminom jeste to što je

23 »...underneath each picture there is always another picture« D. Crimp, »Pictures«, (ed.) D. Evans, *Appropriation*, The MIT Press, 2009, 78.

24 »U vizuelnim umetnostima termin apropijacija odnosi se na preuzimanje gotovih elemenata u kreiranju rada. Pozajmljeni elementi mogu biti slike, forme ili stilovi iz istorije umetnosti

primenljiv na gotovo sve umetničke postupke i prakse koje za polazište imaju nešto već postojeće, bilo da je u pitanju forma, stil ili materijal od kojeg se pravi umetnički rad. Ako se pođe od toga da je umetnost oduvek preuzimala koncepte, slike, ideje iz sveta koji je okružuje i reinterpretila ih, problem sa značenjem ovog termina se dalje usložnjava. Umetnik uvek počinje od nečeg. Kreacija *ex nihilo* je privilegija Boga, ne i umetnika koji radi i pozicionira svoj rad u odnosu na rad drugih umetnika i preovlađujućeg narativa, što je opšte mesto u interpretacijama umetnosti. Iz toga sledi njegovo nedovoljno terminološko razlikovanje u odnosu na druge termine, koji su mnogo duže u upotrebi, npr. kopiranje, citiranje, oponašanje, reprezentovanje. Ipak, za razliku od ovih, primena termina aproprijacija u umetnosti novijeg je datuma. Retroaktivno je, zatim, termin počeo da se primenjuje i na neke ranije prakse, avangardne i neoavangardne, ali je, i pored pojmovnog proširivanja, njegova primena povezana s određenim praksama 20. veka, koje kao takve nisu bile prisutne u umetnosti ranijih perioda. Ako se aproprijacija posmatra kao puko preuzimanje postojećeg, dolazi do neograničene primenljivosti postupka na gotovo sve umetničke prakse što sam pojam čini neupotrebljivim. No, ako se aproprijacija posmatra, pre svega, kao fenomen 20. veka, postavlja se pitanje šta je vezuje za 20. vek, a ne i umetnost prethodnih perioda?

Modernističko shvatanje umetnosti neodvojivo je od ideja originalnosti, neponovljivosti, autentičnosti. Tehnička reprodukcija dovodi u pitanje upravo taj kvalitet umetnosti. Kritika reprezentacije otud ide u najvećoj meri kao destabilizovanje autentičnosti, neponovljivosti, aure umetničkog dela, a ne može se posmatrati nezavisno od pojave tehničke reproduktivnosti. Destabilizovani položaj reprezentacije postaje vidljiv sa avangardnim umetničkim praksama – dadaističkim akcijama, performansima, redimejdom, montažom,

ili iz popularne kulture ili materijali i tehnike preuzeti iz ne-umetničkog konteksta.« R. Nelson, »Aproprijacija«, *Kritički termini istorije umetnosti*, n. d., 211.

odnosno zamenom totaliteta, organskog umetničkog dela neorganskim, fragmentom. Neodvojivost aproprijacije od pojave tehničke reprodukcije ključna je razlika u odnosu na slične postupke kopiranja, preuzimanja postojećih motiva koji su postojali i ranije u tradicionalnoj umetnosti.

Efekat aproprijacije je proširivanje polja umetnosti. Različiti vidovi aproprijacije – montaža, alegorija, ponavljanje, citat – proširili su vizuelno i idejno polje umetnosti i uveli niz novih postupaka, što je rezultiralo ekspanzijom načina izražavanja do tada svedenih na sliku i skulpturu kao dominantne načine izražavanja i glavna polja istraživanja u oblasti vizuelnog. Proširivanje polja umetnosti odvijalo se kroz aproprijaciju predmeta, materijala i medija. Ove aproprijacije dovele su do toga da su slika (ulje na platnu) i skulptura, izgubile dominantan položaj u umetnosti 20. veka, jer se kao posledica pomenutih vrsta aproprijacije pojavio niz različitih načina izražavanja. Istovremeno, došle su do izražaja dve stvari. Prvo, da mediji imaju svoju istorijsku pozadinu koja čini da su u određenim periodima dominantni, ali da njihov dominantan položaj nije univerzalan. Drugo, dovedene su u pitanje sve postojeće podele u umetnosti – žanrovske, medijske – kao i veliki dualizmi karakteristični za modernu umetnost koji su poput velikih priča izgubili svoje jasne okvire – visoka/masovna umetnost, mainstream/alternativa, autonomna/angažovana umetnost, primenjena/likovna umetnost – ili su se transformisali u recidive svoje slavne prošlosti. Distinktivne granice postale su eluzivne, zamagljene i transformisane u polje vizuelnog, koje u različitim modalitetima ukazuje na pluralistički karakter savremene umetnosti.

Ono što je naročito značajno za kontekstualne prakse jeste to da, samim tim što umetničko delo nije definisano umetničkim medijem, žanrom, činom stvaranja, već izborom postojećeg fragmenta, medijskog zapisa, likovne celine, neumetničkog predmeta i njegovim pozicioniranjem u određeni kontekst, ukazuje u kojoj meri je aproprijacija kao postupak principijelno neodvojiva od kontekstualnih praksi.

Deestetizacija

Savremenu umetnost, kulturu i savremeni život u celini, Mišo dovodi u vezu sa trijumfom estetike.²⁵ Umetnost, ističe on, prešla je u »plinovito stanje«, etar, a lepo je izašlo iz uskog okvira umetnosti i dobilo najrazličitije forme. Svet je tako ostao bez umetničkih dela, »ako se pod tim imaju na umu oni dragocjeni i rijetki predmeti kojima se donedavno pridavala neka *aura*, aureola, čarobno svojstvo da budu žarišta stvaranja jedinstvenih, uzvišenih i istančanih estetskih doživljaja«²⁶, ali je istovremeno preplavljen lepotom koja je postala imperativ. Nestajanje dela, po njegovom mišljenju, proizašlo je iz nekoliko procesa. Prvo, umetničko delo prestalo je da bude središte estetskog iskustva. Umetnička dela zamenjena su mehanizmima i postupcima bez estetskog učinka. Drugi proces je inflacija dela »do njihova iscrpljenja«²⁷. Nekada estetski predmet standardizovan je i transformisan u kulturni proizvod s preciznom funkcijom u razonodi, slobodnom vremenu, turizmu i kulturnoj demokratizaciji.

Već je pojava tehničke reproduktivnosti promenila percepciju umetnosti i dovela u pitanje estetsko iskustvo. Benjamin izdvaja nekoliko karakteristika izmenjene percepcije. Prvo, s tehničkom reprodukcijom delo dobija obeležja proizvoda masovne proizvodnje namenjenog masovnoj publici: izlaskom iz kulturnog prostora ono je izloženo i dostupno svima. To važi, ne samo za dela koja su proizvod tehničke reproduktivnosti (film, fotografija), već i za tradicionalne slike, skulpture, grafike dostupne u muzejima, ali i u katalozima, knjigama, na razglednicama, televiziji i sl. Takođe, isto delo može posmatrati više ljudi (masa) i to istovremeno na više različitih mesta. Za razliku od srednjovekovnih crkava ili kneževskih dvorova u kojima je percepcija bila hijerarhijski i ritualno definisana, percepciju mase nije moguće kon-

25 I. Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju. Esej o trijumfu estetike*, n. d.

26 *Ibid.*, 7.

27 *Ibid.*

trolisati.²⁸ Zatim, glavna osobenost promenjene percepcije je »rastreseni pogled«.²⁹ Usredsređenost, sabranost, udubljenost – karakteristične za estetski doživljaj – zamenjene su površnim, letimičnim, rastresenim pogledom. Novo obeležje percepcije je i šok dejstvo na posmatrača.³⁰ Istovremeno, kontemplacija koja je uslov estetskog doživljaja zamenjena je konzumacijom. To ne znači da gledanje filma u bioskopu isključuje estetsku dimenziju, već da ona nije nužno uračunata, što ne znači da je neko od gledalca neće prepoznati kao takvu. Estetska dimenzija ne predstavlja unutrašnji kvalitet dela, nešto što je neodvojivo od njegove suštine, već je u posmatraču, u načinu na koji on percipira, upisuje i prepoznaje značenje ili smisao. Poslednji pokušaj spasavanja estetske dimenzije je po Benjaminu larpurlartizam, koji preuzima modernistička teorija umetnosti. On, međutim, naročito ističe konsekvence neprepoznavanja promena posle tehničke reprodukcije, zadržavanje tradicionalne estetske dimenzije, tradicionalnog shvatanja i percepcije umetnosti, što otvara prostor za uvođenje različitih ideoloških sadržaja.

Svaka estetizacija je nekontekstualna jer je udaljavanje od realnosti. Estetska dimenzija je u tradicionalnom smislu nešto što je povezano s unutrašnjošću umetničkog dela, s njegovom suštinom nezavisno od kontekstualnog okvira. Estetsko je iskustvo smešteno unutar granica umetničkog dela koje je izdvojeno, privilegovano, samodovoljno, povezano s umećem, ukusom, stvaranjem – »ono što se suprotstavlja životnoj praksi«³¹. Nasuprot tome, kontekstualne

28 »Slika je stalno iziskivala da je gleda samo jedan posmatrač ili tek nekoliko. Simultano posmatranje slika od strane mnogobrojne publike, do čega je došlo u devetnaestom veku, rani je simptom krize slikarstva, koja se nije nipošto javila samo zbog fotografije nego, relativno nezavisno od nje, zbog zahteva umetničkog dela da se okrene masi.« V. Benjamin, »Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti«, n. d., 120.

29 »Publika jeste ispitivač, ali rastreseni ispitivač.« *Ibid*, 127.

30 »Od primamljivog privida ili ubedljive zvučne tvorevine umetničko delo je, kod dadaista, postalo pucanj.« *Ibid*, 124.

31 P. Birger, n. d., 50.

umetničke prakse pripadaju životnoj praksi ili bar insistiraju na toj vezi, na uključenosti u druge registre delovanja, uspostavljanju kritičkog odnosa i radu izvan umetnosti. Ono što je estetska dimenzija za tradicionalno umetničko delo, u kontekstualnim praksama zamenjeno je kritičkim stavom ili mišljenjem. Nastale na liniji radikalnog načina mišljenja, koja uključuje dišanovsku »estetsku ravnodušnost«, aproprijaciju umesto stvaralačkog, ponavljanje umesto originalnosti, kontekstualne prakse su deestetizovani vid umetničkog delovanja.

Zanimljivo je da Mišo posebno mesto daje muzeju kao instituciji koja egzistira između estetizovanog i deestetizovanog stanja. Muzej kao proizvod modernog shvatanja umetnosti mesto je u kojem se gaji, čuva estetska dimenzija u percepciji umetničkog dela, čak se insistira na tome. Na to ukazuje arhitektura muzeja kao izdvojenih, velelepnih hramova³², njihovo unutrašnje uređenje u kojem je svaki rad izdvojen, istaknut tako da je u prvom planu njegova jedinstvenost, neponovljivost; na to ukazuje i »kućni red« muzeja³³ u kojem je sve podređeno pogledu, posmatranju, jedinstvenom, estetskom doživljaju samog dela. Muzej je, međutim, i mesto razonode, deo turističkih tura, mesto zadovoljavanja elementarnih kulturnih potreba ili plasiranja izgrađenog kulturnog imidža. Ono što svakako treba proglasiti uspehom muzeja kao institucija, prema Mišou, jeste očuvanje ideja autentičnosti, jedinstvenosti i vrednosti, tako da čak i ona dela koja su mišljena kao propadljiva, ponovljiva – unutar muzeja dobijaju auru.³⁴

32 »Bijela ili siva kocka modernističkoga muzeja umjetnički je nadomjestak samostanske crkvice.« Y. Michaud, n. d., 98.

33 »... tu se ne govori glasno, ne jede, djeca ne smiju trčati i dakako, djela se ne diraju.« *Ibid*, 98.

34 »Svaki, ili gotovo svaki od velikih svjetskih muzeja moderne umjetnosti ima svoj primjerak nekog nestalog ready-madea Marcela Duchampa, obnovljen, s doličnim labelom autora ili njegovih nosilaca prava.« *Ibid*, 100.

Od ponavljanja do postprodukcije

Benjamin Buhloh govori o ponavljanju kao osobenosti neoavangardne umetnosti.³⁵ Polazeći od Birgerovog tumačenja odnosa između avangardne i neoavangardne umetnosti, Buhloh postavlja pitanje da li je pozicioniranje ideje o istorijskoj originalnosti odgovarajuće za tumačenje neoavangardnih praksi, imajući u vidu da su avangardna istraživanja oslobodila umetničko delo balasta tradicionalnih shvatanja zasnovanih na ideji o neponovljivosti? Pošto su prakse ponavljanja na liniji avangardnih istraživanja, one nemaju nužno negativno određenje, koje potiče od primene modernističkih načela na avangardnu umetnost, od tradicionalnog razlikovanja auratičnog umetničkog predmeta što nosi konotacije autentičnog i njegovih replika koje tu autentičnost gube. On zamera Birgeru što neoavangardnu umetnost kritikuje polazeći od modernističkih načela na šta ukazuje njegovo korišćenje termina *genuine* (izvorno, prvobitno).³⁶

Neoavangardne prakse ponavljanja dovode u pitanje modernističko shvatanje umetničkog dela kao završenog, zatvorenog i samodovoljnog entiteta. Ponavljanje proizlazi upravo iz Birgerovog tumačenja avangardnog umetničkog dela – otvorenog, fragmentisanog i neorganskog. Fragmentisanjem i otvaranjem umetničkog dela otvara se mogućnost za praksu ponavljanja. Ponavljanje negira imanentnost i nepromenljivost značenja. Značenje postaje fragment sintagme kontekstualno determinisan. Formalne karakteristike rada su samim tim u drugom planu. Iz toga sledi da kvalitet rada ne podleže načelu formalne diferencijacije

35 B. Buchloh, «The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde», *October*, Vol. 37, The MIT Press, 1986, 43.

36 Sličan argument u tekstu koji se takođe bavi problematizovanjem ponavljanja avangardnih postupka u neoavangardnoj umetnosti iznosi Hal Foster »Uprkos tome što polazi od Benjamina, Birger afirmiše autentičnost, originalnost i jedinstvenost.« H. Foster, »What's Neo about the Neo-Avant-Garde?«, *October*, Vol. 70, 1994, 14.

ili umetnikovog tehničkog umeća, veštine izvođenja. Na to upućuje i poznati Dantoov argument: u čemu je razlika između Vorholovih *Brillo* kutija i onih izloženih u supermarketu – formalnih razlika nema.³⁷ Razlika je kontekstualna.

Rodčenko je svojim monohromima sveo umetnički rad na predmet: oslobodio ga svih dubinskih, unutrašnjih, rukopisnih, ličnih, ekspresivnih, psiholoških, simboličkih upisa. On radi iz pozicije avangardnog umetnika, koji radi sa vladajućim modernističkim konvencijama. Nekoliko decenija kasnije (Izložba *Epoca Blu*, Galerija Apollinare, Milano, 1957) kada isti postupak ponovi Klajn svojim plavim monohromima to ima sasvim različito kontekstualno određenje. Sačuvan je Klajnov tekst u kojem opisuje ovu izložbu. Na izložbi je bila izložena serija monohroma, potpuno identičnih, koje ni sam Klajn nije razlikovao. Publika, međutim, i to ne samo obična već i stručna publika i kolekcionari, kontemplativno ih je posmatrala, udubljivala se u svako izloženo platno i pronalazila specifičnosti svakog od njih. Platna su i prodana kolekcionarima po različitim cenama, jer su različito bila vrednovana. Čini se da je tradicionalna percepcija umetničkih dela i dalje bila vrlo živa, jer je estetsko, uzvišeno iskustvo u posmatranju ovih dela bilo u prvom planu. Ono čemu se Rodčenko odupirao, tradicionalno shvatanje umetničkog dela kao privilegovanog predmeta, Klajn je, s druge strane, iz cinične pozicije prihvatao ukazujući na shvatanja koja u izmenjenom kontekstu poprimaju parodične karakteristike. Rodčenko preispituje konvencionalno shvatanje slike – svođenjem na primarne boje i platno – unutar institucija, ne dovodeći same institucije u pitanje, dok Klajn ocrta unutrašnje granice sistema u kojem radi – način na koji institucije umetnosti asimiluju avangardno iskustvo i reko-diraju ga, tako da odgovara publici i kapitalističkoj mašini u okviru koje se te institucije nalaze. To je, kako ističe Foster, istovremeno, jedna od ključnih razlika između avangardne i neoavangardne umetnosti.

37 A. Danto, »Metafora, izraz i stil«, *Preobražaj svakidašnjeg*, Kruzak Zagreb 1997.

Ono što je u neoavangardi ponavljanje, tokom devedesetih godina 20. veka dobija novo terminološko određenje koje uvodi Burio: postprodukcija. Burio je krenuo od tehničkog termina postprodukcije, ali mu je u diskursu savremene umetnosti, pre svega umetnosti devedesetih godina, dao specifično značenje.³⁸ To značenje se odnosi na preuzimanje ili upotrebu postojećih elemenata – upotrebu objekata, upotrebu oblika i upotrebu sveta – u realizaciji umetničkog rada. Postojeći elementi, bilo da su u pitanju predmeti, umetnički radovi, stilovi ili postojeće neumetničke prakse, uključuju se u produkciju umetničkog rada koji je poput delezovskog asamblaža: promenljivi skup elemenata u mreži, koji je proizvod te mreže, kretanja unutar mreže i različitih kontekstualnih uvezivanja. Umetnički rad u tom procesu nije završna tačka stvaralačkog procesa, kreativnog čina nad kojim se kontemplira, već »mesto navigacije, portal, generator aktivnosti«³⁹.

Aproprijacija, deestetizacija i ponavljanje, kao principi kontekstualnih praksi, karakteristični su za rekontekstualizaciju, participaciju i biopolitičku umetnost, kontekstualne prakse o kojima će biti reči u ovom poglavlju.

38 »Postprodukcija je tehnički termin iz audiovizuelnog rečnika, koji se koristi na televiziji, filmu i videu. On se odnosi na niz procesa koji se primenjuju na snimljeni materijal: montažu, uključivanje drugih vizuelnih ili audio izvora, titlovanje, sinhronizaciju i specijalne efekte. Kao skup aktivnosti koje su u vezi sa uslužnom industrijom i reciklažom, postprodukcija pripada proizvodnom sektoru, kao paralela industrijskom ili zemljoradničkom sektoru, tj. produkciji sirovih materijala.« N. Bourriaud, *Postproduction*, Lukas&Sternberg, New York, 2002, 3.

39 *Ibid*, 7.

Rekontekstualizacija

Postupak vs. praksa

Susretanje s različitim vizuelnim ili tekstualnim sadržajima koje smo već negde videli, koji se u identičnom ili nešto izmenjenom obliku javljaju u različitim registrima – svakodnevnom životu, filmu, televiziji, umetnosti, advertajzingu – uobičajena je pojava u savremenom kulturnom okruženju. Isto važi za rimejkove starih filmova i serija, čija je radnja premeštena u »vreme sadašnje«, rekonstrukcije prepoznatljivih događaja, situacija, istorijskih (etno kompleksi) ili nekih drugih narativa (Diznilend), ponavljanja poznatih spomenika u drugačijim arhitektonskim okruženjima (Las Vegas); zatim, izmeštanje likova iz filmova u advertajzing, iz crtanih filmova u realni život i sl.

U savremenoj umetnosti slična je situacija. Prepoznatljivi motivi, slike, kadrovi iz poznatih filmova, popularna muzika, poznati ili manje poznati radovi iz istorije umetnosti, Mona Lize, pisoari, rekonstrukcije slika starih majstora, likovi iz stripova – sve je to »materijal« s kojim rade umetnici. Razumevanje umetničkog rada često iziskuje zavidno poznavanje istorije umetnosti, ne samo zbog istorijskih, te-

orijskih i drugih podataka koji mogu pomoći u njegovoj percepciji, već i zato što postoji velika mogućnost da je u pitanju preuzeti rad.

U ovim i sličnim situacijama može se govoriti o rekontekstualizaciji, postupku izmeštanja iz jednog konteksta u drugi – teksta, znaka, značenja ili umetničkog rada. To je opšteprihvaćeni termin u različitim naučnim oblastima, pre svega, društvenim kao što su lingvistika, sociologija, istorija, istorija umetnosti, ali i u nekim novijim disciplinama povezanim s medijima, komunikacijama i novim tehnologijama. Evo nekih od najčešćih i najpristupačnijih definicija rekontekstualizacije koje se mogu naći u onlajn rečnicima:

- Proces odvajanja teksta, znakova ili značenja iz njihovog prvobitnog konteksta (dekontekstualizacija) s ciljem uvođenja u novi kontekst. Pošto značenje tekstova i znakova zavisi od njihovog konteksta, rekontekstualizacija podrazumeva promenu značenja, a često i promenu funkcije u komunikaciji, takođe;⁴⁰
- Dinamičan prenos i transformacija iz jednog diskursa/teksta u kontekstu, itd. u drugi;⁴¹
- Postaviti (književno ili umetničko delo) u drugačiji kontekst;⁴²
- Postaviti u novi kontekst.⁴³

O rekontekstualizaciji se može govoriti i u jednom specifičnijem vidu: kao određenoj umetničkoj praksi u savremenoj umetnosti. Postavlja se pitanje šta čini rekontekstualizaciju određenom kontekstualnom praksom, a ne samo postupkom koji se javlja u različitim umetničkim i neumetničkim praksama? U čemu je razlika između postupka rekontekstualizacije i rekontekstualizacije kao kontekstualne prakse? Da li se aproprijacija, deestetizacija i ponavljanje kao principi kontekstualnih praksi mogu prepoznati unutar ove kon-

40 www.answers.com.

41 wikipedia.org.

42 www.merriam-webster.com.

43 www.wordnik.com.

tekstualne prakse? Zašto je ona nezaobilazna kada se govori o savremenoj umetnosti?

Postupak preuzimanja, ponavljanja postojećeg znaka, motiva, predmeta, sadržaja, naracije, ima, kao što smo već videli, široku primenu. Najčešće se, zajedno s drugim postupcima, koristi u produkovanju određenog sadržaja sa specifičnom funkcijom – edukativnom, komemorativnom, komercijalnom. Kada je, međutim, rekontekstualizacija dominantni postupak u produkovanju umetničkog rada i deo samog procesa nastajanja rada, onda se može govoriti o umetničkoj praksi. Reč je o kontekstualnoj praksi, jer je u prvom planu rad sa kontekstom: fragment određenog konteksta se izmešta, ponavlja u izmenjenom kontekstu, *kalemi* u novi kontekstualni niz, uvezujući postojeće, preuzete i produkovane elemente u novi sklop (*asamblaz*), uračunavanjem i intervenisanjem unutar postojećeg *polja sila*.

Pored termina rekontekstualizacija, pojavljuje se još jedan – dekontekstualizacija. Ova dva termina najčešće idu zajedno, jer i jedan i drugi imaju zajedničko polazište, a to je izmeštanje iz jednog u drugi kontekst. Između ova dva termina ipak postoji razlika koja je bitna kada je reč o njihovoj primeni u savremenim umetničkim praksama. Dekontekstualizacija se odnosi na izmeštanje (teksta, znaka, značenja) iz prvobitnog u novi kontekst, a rekontekstualizacija je svaka promena konteksta. To je istovremeno razlika između fluidnog i tradicionalnog konteksta: u tradicionalnom privilegovano mesto ima prvobitni kontekst, dok fluidni u podjednako meri uračunava i sve ostale kontekste.

Aproprijacija kao jedan od principa kontekstualnih praksi se, u velikoj meri, preklapa sa rekontekstualizacijom. Zajedničko im je *preuzimanje postojećeg* u različitim ravni: umetničkih i neumetničkih materijala, predmeta, praksi do postojećih umetničkih dela. Postupcima aproprijacije, od neumetničkih materijala i sa njima povezanih tehnika, pa aproprijacije predmeta (neumetničkih, svakodnevnih, industrijskih), koji su započeli na početku 20. veka u avangardnim istraživanjama, afirmisana je rekontekstualizacija kao

umetnička praksa. Aproprijaciju u tom smislu principijelno nije moguće odvojiti od rekontekstualizacije.

Posle Dišana, dakle, više ne postoji nikakva razlika između objekta koji je neko sam proizveo i objekta koji je proizveo neko drugi – i jedan i drugi treba da budu izabrani da bi se smatrali umetničkim delima. Danas je autor neko ko odabira, ko autorizuje.⁴⁴

Rekontekstualizacija je, na sličan način kao i aproprijacija, promenila ili proširila shvatanje autora: autor nije nužno onaj koji stvara, već i onaj koji bira šta će biti izloženo kao umetnički rad, ali i onaj koji izmeštanjem iz jednog konteksta u drugi – produkuje rad. Autor kao stvaralac garant je originalnosti, autentičnosti i estetske vrednosti umetničkog dela. Autor koji produkuje umetnički rad ponavljanjem postojećeg nije garant ovih vrednosti, jer su ove »vrednosti« od mnogo manjeg značaja za rad u odnosu na produkovanje značenja povezanog s novim kontekstualnim okvirom i odmakom od postojećeg. Pored aproprijacije i ponavljanja za rekontekstualizaciju je od značaja i treći princip kontekstualnih praksi, deestetizacija: estetska vrednost umetničkog rada i njegove formalne karakteristike prelaze u drugi plan u odnosu na činjenicu da ga je umetnik izabrao i izložio.

Ako se pođe od toga da umetnik nije napravio, nego je samo izabrao postojeći predmet, njegova pozicija se može posmatrati kao povlačenje, pre svega, iz procesa kreacije rada, odustajanje od svega što ukazuje na njegovo prisustvo: prepoznatljivost rukopisa, »lični pečat«, trag rada (ruku) umetnika. Mogla bi se, međutim, braniti i potpuno suprotna teza, da je sa rekontekstualizacijama pozicija umetnika učvršćena, jer on, kao član institucionalnog sistema umetnosti, dodeljuje određenom predmetu status umetničkog dela, a umetničko delo ne samo da ne mora da nosi autorsko obeležje već ne mora ni da ima bilo kakav estetski kvalitet,

44 B. Grojs, »Višestruko autorstvo«, (prir.) J. Čekić i M. Stanković, *Slike/ Singularno/Globalno*, n. d., 299.

a ni bilo kakvo specifično obeležje koje će ga deklarirati kao umetničko (materijal, postupak, žanr i slično).⁴⁵ Kako je moguće paralelno egzistiranje potpuno suprotnih, a istovremeno sasvim prihvatljivih pozicija u shvatanju funkcije autora?

Bartovo približavanje delatnosti autora performativu i povezivanje funkcije autora sa »tu i sada« moguće je teorijsko polazište u povezivanju dva suprotna polazišta.⁴⁶ Ukoliko se pođe od toga da autor prethodi delu, da je izvor dela – što je u osnovi modernističkog shvatanja koje autoru daje apsolutno privilegovanu poziciju – onda se može problematizovati pozicija autora u odnosu na delo: da li je ona sa pojavom apropijativnih praksi ugrožena, ili je zadržala svoj privilegovani status. Poststrukturalistička čitanja su pokazala u kojoj meri je shvatanje autora *ad hominem* problematično, suženo, neodgovarajuće, jer je autor funkcija u određenom diskursu koja se konstituiše istovremeno sa proizvođenjem dela.⁴⁷ U

45 »Kako je fizički predmet sve nestabilniji pri određenju šta konstituiše rad, sada već opštevažeća kategorija koja uokviruje i daje smisao ovom referentnom sistemu jeste umetničko autorstvo.« M. Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, 2003, 113–114.

46 »Autor, kada u njega verujemo, uvek je shvaćen kao prošlost knjige: knjiga i autor stoje automatski na jedinstvenoj crti koja deli na pre i kasnije. Za Autora se veruje da *hrani* knjigu, što bi značilo da on postoji pre nje, da misli, da trpi i živi za nju, da je u istom odnosu prethodnosti svojoj knjizi kao otac vlastitom detetu. U potpunom kontrastu, moderni skriptor rođen je u isto vreme kao i tekst, on nije ni na kakav način snabdeven bićem koje bi prethodilo ili prelazilo njegovo delo, on nije subjekt kome je knjiga predikat; nema drugog vremena osim vremena iskazivanja i svaki tekst je pisan *tu i sada*. Činjenica je da pisanje više ne može označavati operaciju beleženja, zapisivanja, predstavljanja, opisivanja; pisanje pre označava tačno ono što lingvisti, oslanjajući se na oksfordsku filozofiju, zovu performativnim ...« Prema: R. Bart, »Smrt autora«, (prir.) M. Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1999, 178.

47 »...ime autora nije prosto jedan element u govoru (koji može biti subjekat ili objekat, i može biti zamenjen zamenicom, itd.); u odnosu na govor on ima ulogu klasifikovanja: takvo ime omogućuje da se pregrupaše određen broj tekstova, da se

tom smislu se može govoriti o promenjenoj poziciji autora koja je, kao što Bart navodi, najbliža performativu i koja kao takva postaje vidljiva naročito u praksama rekontekstualizacije. Modernističko shvatanje autora odgovara modernističkom umetničkom delu shvaćenom kao totalitet – dovršenoj, nepromenljivoj celini. Promenjena funkcija autora odgovara postmodernim umetničkim praksama u kojima je umetnički rad promenljiv odnos elemenata, čije značenje nije fiksirano, već se rekonstituše sa svakom promenom konteksta. Ovu razliku Bart definiše kao razliku između dela i teksta.⁴⁸

Tradicionalno umetničko delo, kao jednu od bitnih polaznih pretpostavki ima jedinstvo između sadržaja i forme. To pretpostavlja da se odluke o formalnim karakteristikama rada donose u samom procesu realizacije i da rad izlazi iz ateljea kao potpuno dovršen. U savremenim umetničkim praksama to najčešće nije tako: umetnički rad se ne dovršava u studiju, već na izložbi, tako da se poslednja faza realizacije rada preklapa s njegovom prezentacijom. Štaviše, ne samo da se rad dovršava na postavci, već je i njegova egzistencija povezana s izlaganjem, za period dok traje izložba, kao što je slučaj sa instalacijom. Njeni materijalni elementi postoje i kada nisu izloženi; to su često svakodnevni predmeti koji mogu zadržati svoju predašnju funkciju. Ali su to istovremeno i promenljivi elementi, jer se mogu zameniti predmetom iste vrste – u tom smislu je njihova predmetnost ili materijal-

oni razgraniče, da se jedni izdvoje i protivstave drugima. Tako se u krajnjoj liniji uspostavlja odnos među samim tekstovima«, M. Fuko, »Šta je autor?«, *Polja*, br. 473, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 2012.

- 48 »Delo možemo videti u knjižarama, u katalozima, u ispitnim programima, a tekst je proces demonstriranja, on govori po nekim pravilima (ili protiv nekih pravila); delo se može držati u rukama, tekst je sadržan u jeziku, on egzistira samo u pokretu govora; ... Tekst nije rastavljanje dela, to je delo koje je imaginarni rep Teksta; ili, još *Tekst se doživljava samo u delatnosti proizvodnje*. Iz toga sledi da tekst ne može zastati (npr. na polici knjižare); konstitutivni pokret teksta je u tome da prolazi kroz (on može proći kroz delo, kroz nekoliko dela)... »R. Bart, »Od djela do teksta«, *Suvremene književne teorije*, n. d.

nost u drugom planu u odnosu na kontekst.⁴⁹ Umetnik svojim izborom autorizuje određeni predmet. Grojs stavlja izbor u prvi plan, ali ne samo umetnika, već i niz drugih instanci koje se takođe pomoću izbora legitimišu kao autori: kustos koji bira umetnika, institucija koja bira i kustosa i umetnika, fond koji odobrava sredstva instituciji, kustosu, umetniku...⁵⁰

S druge strane, iako prisustvo umetnika nije nužno povezano sa svim fazama realizacije rada, u smislu da pojedini elementi rada mogu biti industrijski proizvedeni ili preuzeti iz neumetničkog registra, on dobija dodatnu odgovornost, a to je uračunavanje konteksta unutar kojeg izlaže. Ono što je umetnik kontrolisao, a to je, pre svega, proces produkcije umetničkog rada, u kontekstualnim praksama kao što je rekontekstualizacija prošireno je i na kontrolisanje konteksta u kojem se rad pojavljuje, jer su kontekst i sam rad povezani po principu povratne sprege: kontekst je konstitutivan za rad, a značenje rada se modifikuje u odnosu na kontekst. To istovremeno ne znači da svaka prezentacija rada briše prethodni kontekstualni okvir i konstituiše novi, nezavisno od prethodnog, već da umetnik sve vreme radi sa kontekstima: menja, modeluje, kombinuje prethodne sa novim kontekstualnim određenjima, a da bi to mogao da radi neophodno mu je poznavanje konteksta. Umetnik ima svest o tom »višku smisla« koji proizlazi iz konteksta u kojem je njegov rad izložen, te utoliko nije isto da li je to Beograd, Budimpešta ili Berlin, da li je u pitanju autorska, oficijelna ili retrospektivna izložba, koji je koncept izložbe i drugi izloženi radovi. Rekontekstualizacija je, u tom smislu, mnogo kompleksnija od pukog fizičkog izmeštanja rada.

49 Primer toga je svojevremena kontroverza oko rada Karla Andrea koji je otkupila Galerija Tejt Modern. U pitanju je rad *Equivalent VIII* iz 1966. koji se sastoji od 120 cigli poređanih horizontalno u vidu bloka. Prašina se digla kada se u štampi pojavila vest da je Tejt Modern dala ogromnu količinu novca za cigle koje nisu one koje je Andre koristio u svom radu. M. Buskirk, n. d., 30.

50 B. Grojs, »Višestruko autorstvo«, (prir.) J. Čekić i M. Stanković, *Slike/ Singularno/Globalno*, n. d.

Rekontekstualizacija simbola

Seriju *Gott Liebt die Serben* Raša Todosijević započeo je 1989. godine. Rad je izveden na desetine puta tokom devedesetih godina i svaki put je, osim prepoznatljivog simbola, svastike koja se kao motiv ponavlja, koncipiran drugačije, tako da bi se moglo reći da je u pitanju »work in progress«. Promenljivost se odnosi na elemente koji čine sam rad: to su uglavnom predmeti zatečeni ili nađeni u okruženju u kojem se rad izlaže. U radu se ukršta nekoliko značenjskih okvira povezanih sa samim simbolom. Prvo, njegovo najstarije mitološko određenje kao simbola sunca. Zatim, pojavljivanje svastike u različitim periodima i društvenoistorijskim okolnostima.⁵¹ Sledeći značenjski okvir je, i danas najdominantniji, nacizam: *zasićen* nacističkom ideologijom i izraženim traumatičnim dejstvom, ovaj simbol nužno povlači političke konotacije i sam rad čini angažovanim.

Rad je prvi put realizovan »u vreme početka dezintegracije bivše Jugoslavije i rasplamsavanja međuetničkih konfrontacija«⁵², propadanja socijalističkog uređenja i s njim povezanih vrednosti, kao i buđenja nacionalističkih pretenzija u različitim registrima, od svakodnevnog, medijskog do političkog i kulturnog. Ponavljanje kukastog krsta i upotreba krilatice »Bog voli Srbe« na nemačkom jeziku, svojevrsno je parodiranje dva društvenopolitička konteksta: Srbi kao žrtve nacizma i Srbi kao agresori, povlašćeni ili krivci, nacionalno osvešćeni ili izmanipulisani. Isti rad izložen u npr. nekoj od bivših jugoslovenskih republika, ima drugačije konotacije: detektovanje nacionalističkih i desničarskih simptoma u

51 »Do pojave nemačkog nacizma kukasti krst je smatran arhaičnim simbolom prethrišćanskih civilizacija širom planete od Egipta, Međurečja, Antičke Grčke, Irske, Rima, Južne i Severne Amerike, Pacifika, Japana, Kine, Indonezije, Indije itd...« *Dragoljub Todosijević – Raša, Svetlost i tama simbola*, Paviljon Srbije na 54. Međunarodnoj izložbi umetnosti – la Biennale di Venezia, 4. jun – 27. novembar 2011.

52 D. Sretenović, »Umetnost kao društvena praksa«, *Raša Todosijević. Was ist Kunst?*, Geopoetika, Beograd 2001, 19.

određenoj zajednici, naročito u trenutku pojačanih nacionalističkih retorika. Istovremeno, ukazuje na to u kojoj meri je prisutno prepoznavanje sopstvene zajednice kao totalitarne. Ipak, i pored naglašenih političkih konotacija, smeštanjem svastike unutar galerijskog, *zaštićenog* prostora, u »tampon zonu, zonu nedefinisanog, oslobođenog uobičajenog značenja i samim tim zonu bezbednog ili bezopasnog«⁵³, angažovanost je dobila svoj *prihvatljiv* okvir, a u prvi plan izbio je visok stepen kontekstualne senzitivnosti rada. Visoka kontekstualna senzitivnost rada prepoznaje se, pre svega, u proizvođenju uvek različitog značenjskog okvira i mogućnosti za nova *kalemljenja* na kontekst u kojem se realizuje.

Rekontekstualizacijom svastike unutar različitih kontekstualnih okvira Todosijević dekonstruiše uverenje o trajnosti i nepromenljivosti simbola kao jednog skupa značenja.⁵⁴ On uzima jedan od najprepoznatljivijih simbola u istoriji 20. veka i dovodi u pitanje njegovu značenjsku zasićenost. Na koji način to postiže? Tako što koristi različite neumetničke predmete od kojih pravi svastiku. To su propadljivi, nađeni, svakodnevni predmeti, predmeti »na ivici aktuelnosti«⁵⁵. Ovi predmeti izgubili su funkciju, a samim tim

53 Filip Čekić, »Who Wants Yesterday's Papers?«, izjava S. Mijuškovića, <http://propeler.fmk.edu.rs>.

54 »Ako zamislimo nekog ko nije živeo u Evropi i nema iskustvo Drugog svetskog rata, on neće da percipira kukaste krstove u ključu nacizma. To znači da simboli nemaju trajno značenje, ljudi uglavljaju u njega značenje. Otud ideja o poigravanju sa kukastim krstovima, njihovom izmeštanju u različite situacije. Moja namera nikada nije bila politička provokacija. Na koncu, kukasti krst je samo dobio lošu reputaciju tokom Drugog svetskog rata, reč je o mnogo starijem simbolu. Međutim, odmah mu je data politička etiketa, a mojim radovima u načelu politička konotacija.« M. Stanković, »Ma kaži baviš se slikarstvom«, intervju sa Rašom Todosijevićem, www.dipassage.org.

55 »Kada pravim kukaste krstove od različitih korišćenih predmeta i ubacim pasulj, klop, piće, ljude – oni razjedaju sam simbol, život razjeda... To je i suština odnosa između ideala i života. Ideali su apsoluti paralelni geometrijskim formama. A život je difuzan, fluidan, nikada siguran, nikada do kraja

i značenjski okvir unutar kojeg su se nalazili. Njihova *ispraznjenost* u suprotnosti je sa *zasićenošću* svastike kao simbola. Jukstapozicioniranjem trajnog, fiksiranog, nepromenljivog sa propadljivim, ispraznjenim, promenljivim, Todosijević problematizuje trajnost simbola kao oveštalu, okamenjenu formu mišljenja koja je kao takva suprotna samom mišljenju.

Rad se može posmatrati i kao asamblaž u kojem se povezuju heterogena kontekstualna određenja: registar mitologije, istorije, nacizma, aktuelnog društvenopolitičkog konteksta i konteksta u kojem se izlaže. U svakom od ovih registara znak je apsolutno prepoznatljiv, forma zasićena određenim, nepromenljivim značenjem. No ulaskom u registar umetnosti ovaj znak ne isključuje, već naprotiv, uvlači i sve prethodne registre. U tom smislu se ulaskom u umetnički registar jednoznačnost, nepromenljivost znaka dovodi u pitanje: u prvi plan dolazi upravo njegova promenljivost, primenjivost u različitim kontekstualnim okvirima koji se gube iz vida ako se sam znak posmatra isključivo u jednom registru. To je naročito naglašeno postupkom ponavljanja: ono što se gubi iz vida, posmatrano u širem istorijskom okviru, od starog Egipta do nacističke Nemačke, u radu je dovedeno u prvi plan postupkom ponavljanja – a to je da u različitim sklopovima, asamblažima i kontekstualnim okvirima znak uvek različito funkcioniše. Moglo bi se reći da ovakvim postupkom Todosijević preispituje registar umetnosti kao otvoren, promenljiv prostor za istraživanje, kretanje, u kojem se i značenje najokoštalijsih simbola menja. Na početku 20. veka, Dišan je prvi prepoznao to svojstvo umetnosti, a na kraju 20. veka, kada su sve formalne, medijske i tehnološke distinkcije između umetničkog i neumetničkog predmeta nestale, čini se da se jedino u tome umetnost razlikuje od drugih registara društvenog delovanja.

determinisan, u polusenci, u senci, bez crno-belih situacija. Reč je o razjedaanju samog simbola jer što bi veća smelost bila u korišćenju kukastog krsta, ograničavala bi se njegova traumatična konotacija koja se, zabranama o njegovom prikazivanju, održava.« *Ibid.*

Sastavni deo rada je i povezivanje sa lokalnim kontekstom, mestom izlaganja u kojem se simboličko značenje menja u kontekstualno: kukasti krst napravljen od starih kofera koji referišu na naziv izložbe *Otkrivanje Evrope* (*Gott Liebt die Serben*, Kopenhagen, 1994), starih ormara koji istovremeno daju monumentalni izgled znaku, ali i upućuju na registar privatnog, kućnog iz kojeg su preuzeti (*Gott Liebt die Serben*, Menhengladbach, 1997); zatim, kukasti krst od bolničkih nahtkasni kao referenca na traumatični *epicentar* nacističke ideologije, na šta ukazuju udvojeni kukasti krstovi sa istim centrom, i njeno prevazilaženje, dugotrajan proces »izlečenja« nemačke nacije koji je usledio (*Gott Liebt die Serben*, Ifa Galerija, *Focus Belgrade*, Berlin, 1998); estetizovani kukasti krst načinjen od umetničkih fotografija (fotografije Marc Howcker) u prestonici umetnosti i mode (*Gott Liebt die Serben*, Pariz, 1995); kukasti krst u nacionalnoj boji, zelenoj, u Mađarskoj, koja mu daje »domaći« karakter i približava ga patriotskim osećanjima posetilaca (*Gott Liebt die Serben*, Ludwig Museum, Budimpešta, 2000); i, kukasti krst od kafanskih stolova i tradicionalnog obeda koji postaje središte zbivanja oko kojeg se okupljaju posetioci, prijatelji, svi oni koji pripadaju »svetu umetnosti«. Ovakvo »izvođenje« predstavlja transformisanje kukastog krsta od apstraktnog znaka u događaj, druženje, nešto blisko, opipljivo – život sam. Istovremeno, to postaje tačka ukrštanja različitih registara: umetničkog (umetnički performans), privatnog (prijatelji, kolege), institucionalnog (muzej) i lokalnog (kafanskog, svakodnevnog).⁵⁶

Preplitanje različitih registara, ima, međutim, i jedno specifično obeležje koje Todosijević, s cinično-komičnim odmakom, aktuelizuje u radu performativnog karaktera:

56 U ovom slučaju može se govoriti i o graničnom slučaju: pozivanje na učestvovanje isključivo institucionalnog establišmenta predstavljalo bi svodenje na jedan registar, umetnički, i samim tim vraćanje na istorijski, predumetnički način funkcionisanja znaka, koji karakteriše, pre svega, povezanost uz jedan registar.

»Hvala Raši Todosijeviću. Zahvalna Srbija«. ⁵⁷ Umetniku zahvaljuju građani, narod ili cela nacija. Instanca koja predstavlja narod, građane i naciju je, naravno, politička vlast, tako da je reč o zahvaljivanju naroda, ali i njegovih predstavnika, vlasti. Todosijević ovim parodira jedno tradicionalno, prosvetiteljsko shvatanje umetnika, odnosno recidive takvog shvatanja prisutnih u lokalnom umetničkom kontekstu, prema kojem su umetnici bliski vlasti, jer rade u korist naroda (i vlasti) i samim tim očekuju poštovanje, zahvalnost i vlasti i naroda.

Posebno je zanimljivo na koji način oficijelni predstavnici vlasti, umetničkih institucija, stručna javnost i publika prihvataju sto u obliku kukastog krsta kao mesto okupljanja, druženja, slavljenja, jela i pića. Da li postoji razlika između performansa u Vršcu u okviru velike godišnje izložbe koja se održava u vaninstitucionalnom prostoru i u Beogradu na velikoj retrospektivi u Muzeju savremene umetnosti? Da li prihvatanje »zabave za narod« (tipa »hleb i pasulj«), i to uz kukasti krst, ima istu težinu u Vršcu u neoficijelnom prostoru i u Beogradu u prestižnoj instituciji tipa muzeja? Svakako, ne. Ali, i u jednom i u drugom slučaju izvođenje performansa pre-

57 »Ono što sam veoma rano uočio je da su jugoslovenski umetnici, i uopšte jugoslovenska kultura, izuzetno povezani s vlašću. Umetnik sebe vidi kao saveznika ljudi na vlasti. Biti uz vlast, biti deo vlasti, potpora njena – kao da se zadržala romantična verzija umetnika koji radi u korist naroda. Jedinstvo vlasti i kulture, vlasti i umetnosti, bilo je od značaja za kraj XIX veka u vreme formiranja države, kada je umetniku, intelektualcu bila sveta dužnost da bude sudeonik u izgradnji države. Ali, prošlo je od tada toliko vremena i to je iskorišćeno za manipulaciju. Takav stari kod ponašanja umetnika razvlači se do danas. Umetnik misli da bude negde blizu lonca, da namakne neku lovu, afirmiše neku političku ideju, a ne da afirmiše neku svoju ideju. Kao da je umetnicima falilo iskustvo Francuske buržoaske revolucije, koje bi ih udaljilo od jedinstvenog korpusa, jedinstvenog vida saradnje sa vlašću. Umetnik ne može sebe da shvati kao samostalnog građanina koji samostalno misli, koji je jedna relacija između vlasti i kulture, koji je negde u sredini i ima jedno kritičko mišljenje.« M. Stanković, »Ma kaži baviš se slikarstvom«, n. d.

cizno je ocrtavanje konteksta: za razliku od Vršca, u kojem se performans dešava na samom otvaranju koje je istovremeno najposećeniji momenat i najaktuelniji, u Beogradu je ovakva vrsta performansa ipak pomerena pre otvaranja. Moglo bi se reći da su time postignuti *kontrolisani uslovi* izvođenja performansa, što je ustupak instituciji koja je uvođenje kukastog krsta, zajedno sa elementima »prizemne svetkovine« karakteristične za performans (jelo i piće), smatrala narušavanjem integriteta, ili je nemogućnost prihvatanja ovakvog sadržaja ukazivanje na unutrašnje granice i ograničenu emancipaciju same institucije.

Rekontekstualizacija narativa

U radu *Ilija Dimić* (1990) Dušana Otaševića, od fiktivnih podataka konstruisan je narativ *filmskog* sadržaja: život izmišljenog avangardnog umetnika. »Ilija Dimić je predstavljen kao otkriće: zaboravljeni protagonista srpske avangarde, avijatičar i španski borac. Iza Dimića su ostali objekti, konstrukcije, pisma i avangardistički poklici poput onog napisanog na letku bacanom 1931. iz aviona u Beogradu i Zagrebu: LETenjem protiv LETargije!!!« Ova »faktografska fikcija« ili »rekonstruisana fikcija«⁵⁸ sastoji se od biografije izmišljenog umetnika i »novootkrivenih« radova. Biografiju je napisao Branko Vučićević tako što je narativu tipičnog avangardnog umetnika iz tog perioda dodao konkretne biografske podatke uz pomoć kojih ga je pozicionirao kao istorijsku ličnost. Izloženi radovi – crteži, skulpture i objekti Dušana Otaševića – pripisani su izmišljenom umetniku.

Rad je izložen 1990. u Beogradu. Ta godina obeležava početak raspadanja države, porast međunacionalnih animoziteta koji će ubrzo kulminirati ratovima. Posledice su mnogostruke: ekonomsko slabljenje, pauperizacija stanovništva, pad životnog standarda i destabilizovanje identiteta u različitim registrima – od identiteta države, nacije, do ličnog identiteta.

58 B. Dimitrijević, *Dušan Otašević*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2003, 27.

Postavlja se pitanje na koji način se politička i socijalna previranja mogu dovesti u vezu sa aktualizovanjem priče o istaknutom avangardnom umetniku? Zašto se ovakav tip fiktivne rekonstrukcije pojavljuje baš u ovom trenutku? Na koji način izmišljeni lik komunicira sa sredinom u kojoj je prezentovan?

U vremenu snižavanja svih mogućih vrednosnih kategorija, pojava ili *otkriće* jednog, do tada nepoznatog, a *značajnog* srpskog umetnika, može se dovesti u vezu s pokušajem afirmisanja vrednosti iz prošlosti kao sigurnih, proverenih modela u situaciji obeleženoj njihovim rasipanjem. No isticanje lokalnih veličina, pa makar one bile i izmišljene – ili, naročito ako su izmišljene – odgovara istovremeno jednoj novoj tendenciji provincijalizacije koja je posledica zatvaranja u odnosu na druge sredine, a njen simptom je sklonost ka mistifikacijama sopstvene veličine. Moglo bi se reći da Otašević i Vučićević parodiraju takvu vrstu narativa, takođe fiktivnog ali, u tom trenutku veoma živog i influentnog, u kojem se reafirmišu različite *proverene teze* o srpskom narodu kao nebeskom, što je neka vrste kompenzacije za stradanja u *ovozemaljskom životu*.

Ilija Dimić se može posmatrati i u odnosu na širi kontekst, koji nije nužno povezan sa devedesetim, već je konstanta u srpskoj kulturi 20. veka, a obeležje je male, kulturno nerazvijene sredine koja ne komunicira sa sopstvenim vrednostima iz prošlosti. U istorijskom smislu, avangarda ima istaknuto mesto u srpskoj umetnosti. Istorizacija, međutim, nije dovoljna za održavanje jednog iskustva živim i prisutnim, što je polazište autora, povod za instaliranje *novog* avangardnog umetnika. Ukoliko nije povezano sa stalnim kritičkim preispitivanjem u novim, izmenjenim okolnostima, to dragoceno iskustvo ostaje po strani, svedeno na istorijsku pojavu odavno mrtvu, zaboravljenu i daleku, bez značaja za savremenu kulturu. Iz okvira dosegnutih vrednosti koje pripadaju davnoj prošlosti izbavljaju je jedino nova čitanja, recepcija u savremenom kontekstu koja je mogu učiniti živom, aktuelnom i zanimljivom.

Ilija Dimić je simptom tog sklonjenog, dalekog iskustva koje se reafirmiše u sadašnjosti. Koncipiran kao nešto novo,

nepoznato, on podstiče i uspostavlja dijalog s tim nasleđem iz prošlosti, destabilizujući zatvorenost istorijskog narativa. Otašević, zapravo, otvara niz pitanja koja se tiču lokalne sredine, njenog odnosa spram istorijskog nasleđa, kulturnih vrednosti, prema sopstvenom identitetu i to u trenutku kada političke turbulencije ruše do tada uspostavljene granice, vrednosti i identitete.

Tronoška erminija (Pouka o slikarskoj veštini) (1987) istog umetnika, kao i prethodni rad, predstavlja »pseudoistorizaciju referentnog polja«⁵⁹. Reč je, opet, o »otkriću od neprocenjive vrednosti« koje se na sličan način može povezati sa kontekstom početka devedesetih godina 20. veka. Ovaj rad specifičan je i po tome što, ne slučajno, referiše na srednjovekovnu umetnost koja se u našoj kulturi percipira kao jedino autentično, srpsko, što se u velikoj meri preklapa sa, u tom trenutku, aktuelnim intenzifikacijama nacionalističkih težnji. S druge strane, ovaj spis obiluje opštim »istinama«, simplifikovanim »znanjima« koja se ni po čemu ne razlikuju od sličnih tekstova iz tog vremena. Istovremeno, može se interpretirati kao kritika nekritičkog čitanja prošlosti, ukazivanje na način na koji se može manipulirati nekim istorijskim, u ovom slučaju pseudoistorijskim, činjenicama i na to koliko je istorijsko znanje, zapravo, vrsta narativa sastavljenog od postojećih, proverljivih, ali i fiktivnih, neproverljivih, preuzetih ili konstruisanih podataka. Oba rada, pored toga što su pozicionirana u odnosu na lokalnu sredinu, mogu se posmatrati i u širem referentnom polju kao konstitutivni deo svakog narativa: konstrukcija koja usled dugotrajne upotrebe i prisustva u nekakvom medijskom prostoru opštih ili stručnih znanja poprima osobenosti prirodnog, datog stanja stvari, osim ako nije uključena u proces konstantnog kritičkog preispitivanja.

Još jedan primer rekontekstualizacije narativa predstavlja rad Gorana Đorđevića *International Exhibition of Modern Art. Armory Shaw* (Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1986; Galerija ŠKUC, Ljubljana, 1986). Polazište je moder-

59 *Ibid*, 26.

na umetnost kao opštepoznati narativ koji se rekonstruiše u dva različita konteksta. Prvi je velika izložba moderne umetnosti 1913. godine u Njujorku, u tom trenutku umetnički provincijalnoj sredini koja se po prvi put susreće sa delima moderne i avangardne umetnosti, što je za američku publiku, nespremnu i neupoznatu sa evropskom umetnošću, novo i šokantno iskustvo. Drugi kontekst je Beograd 1986. godine – opet jedna, moglo bi se reći, provincijalna sredina u odnosu na onu njujorsku, ali upoznata sa već opšteprihvaćenim narativom o modernoj umetnosti u trenutku kada čitav projekat zvan moderna umetnost ulazi u fazu sopstvenog prevazilaženja.

Da je u pitanju narativ, a ne toliko izlaganje konkretnih umetnička dela, pokazuju slike, kopije »ključnih« dela moderne umetnosti. No, u samom radu, one nisu toliko kopije poznatih dela moderne umetnosti koliko predstavljaju elemente tog narativa. To se vidi, pre svega, u tome što izložene kopije nisu verne originalu u smislu da ispunjavaju svoju osnovnu funkciju, sličnost sa originalom. Nasuprot tome, u pitanju su prilično »aljkave« kopije koje se ni na koji način ne mogu poistovetiti sa originalima. Upravo iz toga se može zaključiti da su sličnost i prepoznatljivost u funkciji rekonstrukcije narativa, a ne kopija. Ako je njihova razlika u odnosu na originale očita, pitanje je onda da li one uopšte imaju funkciju kopija. Pre će biti da one upućuju na postupak ponavljanja.⁶⁰

Ponavljanje predstavlja uspostavljanje narativnog okvira u kojem u prvom planu nisu slike, već interpretativna aparatura koja ih okružuje: brojni tekstovi, knjige, studije, izložbe, istraživanja koja su ovaj narativ učinila prepoznat-

60 »Štaviše, autor je, sasvim dosledno, odustao od izazova elaboriranja bilo kakvih pikturalnih kvaliteta: on nije hteo da pravi ni 'kvalitetne' kopije ni 'kvalitetne' originale, upotrebljavajući praksu slikanja toliko 'neobavezno', 'neodgovorno' i 'nedisciplinovano' da zaista nije neobično ako njegove tvorevine nekoga povređuju, ili čak izazivaju gađenje ili prezir.« S. Mijušković, »Govor u neodređenom licu«, *Nema opasnosti*, Prodajna galerija »Beograd«, Beograd 2011, 26.

ljivim. Izložene slike, u tom smislu, referišu ne na originale već na njihove brojne reprodukcije – prepoznatljive medijske matrice ovog narativa. Takođe, u pitanju je i ponavljanje izložbe, a ne samo pojedinih umetničkih dela: izmeštanje izložbe *Armory Show* u drugačiji kontekstualni okvir. To potvrđuju antidatovanja koja se ne podudaraju sa slikama na koje referišu. Antidatovanje je diskretni, ali upečatljiv, pokazatelj promenjenog kontekstualnog okvira: ponavljanje izložbe u Beogradu ocrtava provincijalni karakter sredine na sličan način kao izložba 1913.

Goran Đorđević rekontekstualizuje jedan narativ u trenutku kada se njegov dominantni položaj dovodi u pitanje i stupaju na scenu neki drugi, postmoderni. Ključni principi ovog narativa (»autorstvo, autentičnost, kreativnost, individualnost, originalnost, inventivnost, istoričnost«⁶¹) na izdisaju su, a rekontekstualizacijom se afirmišu drugi: ponavljanje (postojećeg narativa i umetničkih dela); zatim, deestetizacija – umetnička dela u ovom slučaju nisu kopije originala, već tačke koordinatnog sistema koje ocrtavaju mapu – u delezovskom ključu karte, a ne kopije – unutar kojeg se konstituiše narativ); i, aproprijacija – postojećeg narativa, koncepta izložbe i umetničkih dela koja u prvi plan stavlja upravo kontekst.

Rekontekstualizacija umetničkog rada

Šeri Levin u serijama fotografija *Untitled. After Walker Evans* (1981) i *Untitled. After Edward Weston* (1980) koristi kao predložak radove drugih umetnika. Aproprijacija je izvedena postupkom refotografisanja, ali ne »originalnih« fotografija, već reprodukcije poznatih američkih fotografa, bez ikakvih kasnijih intervencija, tako da nema razlika između originalnih i njenih fotografija.⁶² Upotreba reprodukcija svakako nije slučajna. Postupak se može dovesti u vezu sa vra-

61 S. Mijušković, »O (priči o) modernoj umetnosti«, n. d.

62 Osim možda u stepenu osvetljenosti i nijansama sivog tona. (*prim. aut.*)

ćanjem statusa originala reprodukciji – tako što se izlaže u oficijelnom izlagačkom prostoru u kojem se izlažu umetnička dela, a ne njihove reprodukcije – ili destabilizovanjem razlike između originala i reprodukcije. Neprikosnovena pozicija originala s početka veka, na kraju 20. veka dobija fluidni karakter, u zavisnosti od konteksta.

Aproprijacija postojećeg umetničkog rada predstavlja završnu fazu procesa koji je započeo pojavom tehničke reprodukcije kada se po prvi put dovode u pitanje razlike između originala i kopije. Nestajanje razlika između originala i kopije na kraju 20. veka postaje apsolutno vidljivo u polju umetnosti upravo u postupcima aproprijacije umetničkih radova. Nestajanje razlika između originala i kopije, ne znači da one ne postoje i da je samim tim upotreba ovih termina neutemeljena nakon pojave tehničke reprodukcije, već da je promenjen način njihovog funkcionisanja.

Razlike između originala i kopije tradicionalno se vezuju za područje likovnog: razlike u stilu, načinu upotrebe boje, crtežu. Na osnovu, pre svega, likovnih i formalnih elemenata, govori se o autentičnosti, jedinstvenosti i originalnosti umetničkog dela. U ovim radovima se o originalnosti može govoriti, ne na formalnom, već konceptualnom planu jer su formalne razlike, kao što je ovde slučaj, skoro potpuno nevidljive. To ujedno pokazuje u kojoj meri se u savremenim umetničkim praksama težište pomerilo s formalnog na konceptualni nivo i kontekst, jer razlika između njenih i Evansovih fotografija nije u registru vidljivog, već u kontekstu.⁶³ Konsekvencija toga je da je destabilizovana neprikosnovena pozicija čuvenog fotografa (kakav je Voker Evans ili Edvard Veston...) jer, nakon njenog rada, susret sa bilo kojom od fotografija koje je ona koristila kao predložak može biti praćen nedoumicom ko je autor. Pretpostavka je da će na izložbi istorijskog ili dokumentarnog karaktera biti izložene npr. Evansove fotografije, dok će se, recimo, na izložbi koja se bavi konceptualnim iskustvima fotografije, pojaviti rad

63 »Intervencija se ne može videti, ona je u funkciji konteksta.« D. Campany, *Art and Photography*, n. d., 34.

Šeri Levin što ukazuje u kojoj meri kontekst definiše razliku između ova dva rada.

Sličan problemski okvir prisutan je i u radu *Fontana (after Marcel Duchamp)* (1991) iste umetnice. Ovde, ona rekontekstualizuje, opet, ne slučajno, jedan od najpoznatijih radova 20. veka, Dišanovu *Fontanu* (1917).⁶⁴ Na početku 20. veka, Dišanov gest rekontekstualizacije – izmeštanje iz svakodnevnog u registar umetnosti – nije prihvaćen kao umetnički: rad je odbijen na Salonu nezavisnih i time su ocrtane unutrašnje granice institucionalnog sistema, čak i Salona nezavisnih, koji je, u tom trenutku, okupljao najavangardnije umetnike. Kada Šeri Levin izloži *Fontanu* ona ocrtava drugačiji kontekstualni okvir: ono što je na početku 20. veka bilo novo, radikalno, avangardno, subverzivno, na kraju 20. veka ne samo da je asimilovano od institucionalnog sistema, već je na samom »vrhu« tog sistema, što pomenuta anketa i potvrđuje. Šeri Levin problematizuje upravo taj promenjeni kontekstualni okvir, što se prepoznaje, pre svega, u načinu realizacije. Za razliku od Dišana, koji jednim radikalnim, neumetničkim gestom dovodi u pitanje način funkcionisanja sistema – preuzimanjem industrijskog, neumetničkog predmeta – Levin koristi tradicionalne tehnike i plemenite materijale, zlato i bronz. Konsekvence njene rekontekstualizacije su sledeće: ono što je na početku veka redimejd, »ni umetničko delo ni svakodnevni predmet«, nešto što prevazilazi sve postojeće definicije umetnosti i što izmiče interpretativnoj mašini, na kraju veka ima umetnički status identičan delima iz prošlosti.

Pored postupka i materijala, Dišanova *Fontana* i *Fontana* Šeri Levin razlikuju se po još nečemu – reč je o potpisu. Dišanova je potpisana, a *Fontana* Šeri Levin nije. Postavlja se pitanje zašto na njenoj *Fontani* nema potpisa? Nije slučajno da je Dišan potpisao navodnog autora na pisaćem na način uobičajen za to vreme ukazujući time na tradi-

64 Petsto najuticajnijih kritičara iz celog sveta je u anketi organizovanoj u vreme dodele Tarnrove nagrade 2004. izabralo ovaj rad kao najznačajniji umetnički rad u 20. veku.

cionalni okvir unutar kojeg sam rad egzistira. Istovremeno, kada se industrijski predmet potpiše, tim postupkom dovodi se u pitanje još jedna neprikosnovena pozicija, a to je pozicija autora koja je u najtešnjoj vezi sa statusom originala. U ovom slučaju autor postaje takođe fluidna kategorija: to može biti proizvođač koji ga je napravio, Mutt koji je potpisan i onaj koji ga je izabrao.

Pored toga što direktno referiše na Dišana, njen rad nosi tragove različitih kontekstualnih određenja i sa njima povezanih autorskih pristupa. Tako, pored Dišana, rad referiše i na tradicionalnu skulpturu, kao što je pomenuto, pre svega, zbog materijala od kojeg je napravljen, jer uračunava nedvosmislene asocijacije na tradicionalno shvatanje umetničkog dela kao privilegovanog, estetskog predmeta. O *Fontani* Šeri Levin može se govoriti kao o estetskom predmetu, i analizirajući njena likovna svojstva, npr. glatke, zaobljene površine na kojima se reflektuje okolni prostor, zanimljiv oblik, vrhunsku obradu materijala i sl. – što je u kritici i primećeno. Povezivanje *Fontane* sa estetskim predmetom naročito je pojačano time što ovaj predmet u materijalu i načinu obrade nosi jasne reference na rad još jednog umetnika, a to je Brankusi: ispolirane, reflektujuće, glatke, industrijski obrađene površine direktna su asocijacija na, naročito Brankusijeve, ali i druge, tipično modernističke apstraktne skulpture. Iz toga se može zaključiti da ovaj rad uvodi različita kontekstualna određenja: avangardna, tradicionalna, ali i modernistička.

Fontana Šeri Levin referiše i na sve one umetničke radove i intervencije u kojima se pisoar pojavljuje kao prepoznatljiv motiv, a koji su povezani sa savremenom umetničkom produkcijom.⁶⁵ U svakom od ovih radova rekontekstualizacijom svakodnevnog ili prepoznatljivog motiva iz umetnosti 20. veka promenjen je značenjski i kontekstualni okvir pisoara kao i *autor-funkcija*. Ovi radovi nisu kopije Dišanove *Fontane* na isti način kao što ni *Fontana* nije kopija, jer je

65 Npr. David Hammons, *Public Toilets* (1990), Robert Gober, *Three Urinals* (1988), Elen Sturtevant...

ona uzela industrijski proizveden predmet, i, koristeći njega kao model, napravila novi pisoar; na isti način kao što ni sve kasnije izlagane Dišanove varijante *Fontane* ili nova serija *Fontana* koju je Šeri Levin prezentovala sa nazivom *Buddha* (1996), nisu kopije, već rad sa fragmentima prepoznatljivog – dela, narativa u izmenjenom kontekstualnom okruženju. Insistiranje na preuzimanju identičnog modela onome koji je Dišan prvobitno koristio, a ne kasnijih replika, za Šeri Levin nema funkciju kopiranja, već povezivanja činjenica jednog istorijskog konteksta sa drugim.⁶⁶ Ili, sledeći logiku delezovsko-gatarijevskog rizomskog modela mišljenja, u pitanju je karta, a ne kopija: kartografisanje jednog događaja koji »traje« čitav vek, a ne njegovo kopiranje. To se, istovremeno, naglašava činjenicom da originalne *Fontane*, one koju je Dišan prvi put izložio 1917, i nema, i ne samo to, već, čak i da je sačuvana, teško da bi se mogla nazvati »originalom« – jer je u pitanju industrijski proizvod. S druge strane, ako nema originala, teško da bi se moglo govoriti i o kopijama! Upravo to Dišan problematizuje brojnim replikama istog rada, koje su se povremeno pojavljivale na sceni i, najčešće, isto tako nestajale.

Pomeranje iz registra vizuelnog u konceptualni i proizvodnje značenje, ne unutar samog rada, već unutar mreže, konteksta u kojem se rad dovodi u odnos sa drugim radom i pozicijom koju zauzima u istorijskom i umetničkom smislu prisutan je i u radu Džefa Vola *Mimic* (1982). On polazi od poznate slike iz istorije umetnosti i smešta je u izmenjeni kontekstualni okvir. U pitanju je slika *Paris Street Rainy Day* Gistava Kajbota iz 1877. godine. Poređenjem Volove fotografije i slike iz 19. veka može se uočiti niz kompozicionih sličnosti, ali su u prvom planu, pre svega, kontekstualne razlike, tako da veza sa predloškom skoro da i nije vidljiva. Suncem obasjan dan na Kajbotovoj slici, kod Vola prelazi u

66 »A painting's meaning lies not in its origin, but in its destination.« Š. Levin, »Statement«, (ed.) D. Evans, *Appropriation*, n. d., 81.

svoju suprotnost, kišni dan; slično važi i za druge motive: na slici je u pozadini klasicistička građevina, a na fotografiji put, dalekovodi; na fotografiji dominiraju ljudske figure, dok je na slici u prvom planu ulica, grad. Pored toga, Volova fotografija ostavlja utisak tipične dokumentarne, tzv. *street* fotografije, što je dodatno udaljava od bilo kakvog predloška, jer deluje kao da je nastala u trenutku, a ne izrežirana, što je jedan od uobičajenih Volovih postupaka koji se dovodi u vezu sa pomeranjem težišta sa likovnog, formalnog na koncept.

Na promenjeni kontekst, pored ostalog, ukazuje i nešto što u potpunosti nedostaje slici, a prisutno je na fotografiji: izvestan stepen tenzičnosti između figura. Tom utisku doprinosi izražen iskorak sve tri figure koje imaju tendenciju izlaska iz prostora slike i doslovnog ulaska u prostor posmatrača, što je dodatno pojačano njihovom skoro prirodnom veličinom, tako da je izgubljena distanciranost u posmatranju svojstvena fotografijama koje su najčešće malih dimenzija.⁶⁷ No, ovakav efekat proizvodi nešto, skoro nevidljivo, što sam Vol naziva mikrogestom. Ako se malo bolje pogleda, muška figura koja telefonira ima podignut srednji prst i pogled uprt u drugog prolaznika, koji je, što je u ovom slučaju bitno, Kinez. Taj gest, za posmatrača skoro nevidljiv, ima vrlo precizno značenje: u pitanju je uvredljivo žargonsko nazivanje Kineza »kosooki« što ukazuje na rasistički i klaustrofobični stav. Povodom ovog rada, Vol je rekao da je u pitanju situacija koju on skoro svakodnevno doživljava u svom rodnom gradu Vankuveru u kojem je prisutna rasistička tendencija koja je »uobičajena, svakodnevna, a samim tim i skoro neprimetna«, baš kao i ovaj mikrogest na njegovoj fotografiji. Mikrogest, pored preuzetih ili pervertiranih motiva, upućuje na kontekstualni obrt koji se odigrao između prelaska s jednog medija na drugi (slikarskog u fotografski), iz jedne

67 U pitanju je efekat preuzet iz istorije umetnosti koji je često koristio Karavađo na svojim slikama tako što je određene predmete postavljao sasvim u prvom planu npr. korpa sa voćem na ivici stola da bi postigao efekat ulaska u prostor posmatrača i time svoju predstavu učinio dramatičnijom, bliskom posmatraču. (*Prim. aut.*)

epohu u drugu (rane moderne u postmodernu) i žanrovskim pervertiranjem dokumentarne u režiranu situaciju.

Produkovanje značenja iz mreže ili »polja sila« (Burdije), u kojoj je umetnik onaj koji »kontrolise« kontekst tako što uračunava sve komponentne (umetničke i neumetničke) koje imaju efekat na rad, prisutno je i u radu *2D globus* (2008) Vladimira Perića Talenta. Rad čine makaze različitih veličina raspoređene na površini zida, tako da formiraju kružnu formu. Precizan raspored makaza, rađen na osnovu šematskog prikaza lopte izdelfjene horizontalnim i vertikalnim linijama, uslovljen je veličinom makaza i kreće se od najmanjih na obodu do najvećih u centru. Time se proizvodi efekat trodimenzionalnosti: površinski ornament – tapet – transformiše se u predmet – globus. Optička iluzija dodatno se povećava kretanjem.

Ako se uporedi sa, naizgled sličnim, tradicionalnim načinom predstavljanja trodimenzionalnosti, perspektivom, primećuje se razlika. Jedno od glavnih obeležja perspektivno koncipirane slike jeste da se najveći stepen iluzije postiže sa distance i određene tačke posmatranja. Nasuprot tome, efekat trodimenzionalnosti se u ovom radu postiže, pre svega, kretanjem. Ono što je u tradicionalnoj slici idealna reprezentacija koja proizlazi, pre svega iz fiksirane tačke posmatranja, u savremenom je dinamična slika stvarnosti koja, nasuprot idealnim, fiksnim pozicijama, uračunava fluidnost i kretanje. Kretanje se može posmatrati i u širem smislu kao kretanje u različitim registrima, ili različitim realnostima (Ransijer) kojim se mapira kontekst i sve ono što ima efekat na sam rad: od globalnog, društvenog do individualnog, ličnog, intimnog... U takvoj višedimenzionalnoj realnosti subjekt se konstantno menja u odnosu na različite pozicije i uloge u kojima se nalazi, jer je to uslov njegovog opstanka (Bauman) kao što je u radu *2D globus* uslov za postizanje efekta trodimenzionalnosti – kretanje.

Ovaj rad je gotovo istovremeno izložen na dve lokacije: na 46. Oktobarskom salonu u Beogradu, opštepoznatoj reprezentativnoj manifestaciji iz oblasti vizuelnih umetnosti

sa tradicijom dužom od četrdeset godina; i u galeriji Centra za kulturu Sopot, u blizini Beograda. U *remakeu* u Sopotu se ponavlja identična struktura, ali izostaje preciznost u rasporedu elemenata: uvodi se momenat slučajnosti, odstupanja od geometrijski ispravnog šematskog predstavljanja, tako se dobija »labava« struktura sa malo »promašenim« efektom, što sve ukazuje na modifikovanu ili »nespretnu« izvedbu, što, moglo bi se sa sigurnošću zaključiti, nije efekat nemarnosti autora ili galerije, već nešto drugo.

To »drugo« je, zapravo, poigravanje sa klišeiziranim vrednostima i stereotipnim dualnim matricama: dobrološe, crno-belo. Jedna strana uvek nosi negativne konotacije, manjak u odnosu na drugu. Ili, centar vs. periferija. Velika manifestacija vs. mala galerija. Ovim radom, tačnije, njegovim *remakeom*, autor uspostavlja ironični odmak u odnosu na shvatanje po kojem ono što nije u prestonici (umetničkoj, ekonomskoj, političkoj...) nužno je manje vredno, što Talent eksplicitno pokazuje »lošom«, aljkavom izvedbom rada u Sopotu. Istovremeno na ciničan način ukazuje u kojoj meri je kontekst u kojem se rad prezentuje sastavni deo rada.

Povezivanje različitih kontekstualnih referenci unutar mreže karakteristično je i za rad *L'origine du Monde* (1997) Zorana Naskovskog. Ovde, mrežu čine: Kurbeova slika istog naziva koja je uzeta kao predložak; kontekst u kojem nastaje ova slika – Pariz, 1866; istorija same slike u smislu njenog (ne)pojavljivanja u javnom prostoru ili diskursu moderne umetnosti; zatim, tzv. pornografski diskurs koji pominje Mijušković u svom tekstu kao bitan momenat u njenom medijskom predstavljanju, reprezentacija nagog ženskog tela kroz istoriju i reprezentacija nagog ženskog tela, danas.⁶⁸

Kurbeova slika nastaje u trenutku kada se, po prvi put dovode u pitanje konvencije u predstavljanju nagog ženskog

68 S. Mijušković, »Dobar dan gospodine Naskovski«, *Nema opasnosti*, n. d.

tela. Predstava ženskog tela kao jedan od možda najčešćih, a svakako najstarijih motiva, koji se javlja još u preistoriji, oduvek je bila mesto ukrštanja najrazličitijih simboličkih sadržaja – kultnih, religioznih, moralizatorskih, mitoloških... U 19. veku predstavljanje nagog ženskog tela bilo je svedeno na ulepšanu, idealizovanu, simplifikovanu i moralizatorsku personifikaciju koja je odgovarala vladajućem, umekšanom, akademskom ukusu. Ovakva predstava dobila je status konvencije koja se decenijama reciklirala s minimalnim modifikacijama.

Pojava moderne umetnosti povezana je, pored ostalog, s rušenjem ove konvencije. Umetnika, kao što je Mane, zanimalo je kako predstaviti nago žensko telo oslobođeno konvencija, idealizacija i mitološko-religioznih konotacija. *Doručak na travi* i *Olimpija*, dve njegove slike koje su nastale iste godine – odgovor su na to pitanje. Ženske figure, iako predstavljene u pozama i kompozicijama preuzetim iz već postojećih slika mitološkog sadržaja (Đorđone, *Koncert u polju*; Tician, *Urbinska Venera*) evidentno su predstavljale žene iz svakodnevnog života – neulepšane i bez božanskih atributa – što je najraniji pokušaj destabilizovanja akademskih konvencija u predstavljanju ženskog tela.

Kurbeova slika se može posmatrati u kontekstu promena koje se u tom trenutku odigravaju u Parizu: 1863. izložen je *Doručak na travi*; 1865. izložena je *Olimpija*, a 1866. Kurbe radi *Poreklo sveta*. Moglo bi se reći da je Kurbeova slika nastavak procesa odbacivanja konvencija kojima je akademizam bio opterećen i da je Kurbe u tome preuzeo Maneovu strategiju. Kurbeova slika, međutim, egzistira i u jednom dodatnom registru koji je Mane prevideo ili on jednostavno nije bio u fokusu njegovog interesovanja, a to je predstava ženskog tela kao takvog, ne kao personifikacije ili simptoma određenog socijalnog miljea, već samog tela kao označitelja ženskog pola ili principa. Mane je odbacio sve konvencije u predstavljanju ženskog tela – estetske, stilske, simboličke – i otvorio prostor za istraživanje koji će umetnicima sledećih generacija naročito biti zanimljiv. No predstave žena u njegovim slikama i pored pomenutih inovacija u načinu pred-

stavljanja i u sadržajnom smislu i dalje su opterećene različitim narativima: nužno je dovesti ih u vezu s mitološkim predstavama ili određenim socijalnim okruženjem: u prvom planu je savremena žena kao suprotnost idealizovanim, alegorijskim i personifikovanim predstavama boginja, vrlina i sl. Prisustvo različitih narativa – simboličkog, mitološkog, realističkog – otvorilo je prostor za brojne interpretacije ovih slika i to svakako ima veze s tim što su to postale veoma poznate slike, kultne predstave moderne umetnosti. Za razliku od njih, Kurbeova slika je sklonjena, nevidljiva, neinterpretirana, iz istorije umetnosti skoro potpuno odsutna, do trenutku dok nije postala deo stalne postavke Muzeja D'Orse u Parizu 1995. godine.⁶⁹

Taj dodatni nivo značenja koji uvodi Kurbe predstavlja oslobađanje predstave nagog ženskog tela svih slojeva simboličkih, interpretativnih, narativnih konstrukcija. Kurbe ovo postiže tako što kadar fokusira na predstavu ženskih genitalija, dok su lice, ruke, noge i sve ono što može da uvede bilo kakvu naraciju ili ekspresiju (npr. lice koje nosi emotivne, psihološke konotacije) – van kadra. Kurbe, doduše, otvara izvestan prostor za upisivanja sadržaja i interpretacije, pre svega, nazivom rada, ali je on dovoljno kriptičan da u velikoj meri otežava upisivanje sadržaja, a istovremeno dovoljno jak, zagonetan, pa i ambivalentan, da onemogućava olako upisivanje postojećih simboličkih konstrukcija. Fokusiranje na telo, suštinu ženskog tela, ne kao simbola lepote, taštine, greha, čistote, slobode, plodnosti, prirode, ideala, personifikacije, već otkrivanje samog tela pogledu posmatrača, u svakom slučaju, otežava upisivanje u postojeće interpretativne modele.

69 Zanimljivo je da slika i dalje funkcioniše u režimu »sklanjanja« iz javnog prostora, što se desilo kada ju je jedan korisnik fejsbuka, Matthew Weinstein, inače umetnik, postavio na svojoj strani, a administratori cenzurisali zbog neprikladnog sadržaja tako što su ne samo sklonili reprodukciju već i zatvorili nalog pomenutog umetnika. R. Denson, »Courbet's Origin Of The World Still Too Scandalous For Media-Savvy Facebook!« http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/courbets-1866-the-origin-_b_1087604.html (postovano 11. 11. 2011).

Ono što je kod Kurbea odbacivanje svih postojećih konvencija u načinu predstavljanja, apsolutna otkrivenost, u radu Zorana Naskovskog dobija drugačiji značenjski nivo. Naskovski u nekoliko nivoa modifikuje Kurbeovu sliku: u načinu funkcionisanja (statična slika – pokretna slika), medijski (slika – video-instalacija) i sadržajno (reprezentacija nagog ženskog tela – uvođenje radnje samozadovoljavanja). Modifikacije se mogu detektovati i u nekim drugim segmentima. Na primer, Kurbeova slika je mišljena za privatni prostor i veći deo njene istorije povezan je s ovim registrom.⁷⁰ Video-instalacija Naskovskog namenjena je za izlaganje u galerijskom prostoru. Ono što je kod Kurbea u prvom planu, neskrivenost, kod Naskovskog je sveprisutnost: instalacija je deo javnog prostora, realnog prostora u kojem se posmatrač kreće, u koji je uvučen ne samo pogledom, već svojim pukim prisustvom. Posmatrač je deo medijskog prostora u kojem se prepliću slika, zvuk, pokret i koji je izjednačen s realnim prostorom. Ono što je krajem 19. veka bilo oslobađanje pogleda od konvencija posmatranja, na kraju 20. veka je sveprisutna medijska slika. Neskrivenost je izlaskom iz privatnog prostora transformisana u ogoljenost odnosno pornografiju. Ono što je bilo rezervisano za pogled privilegovanog posmatrača (naručioca, vlasnika), na kraju 20. veka jedna je od mnogobrojnih medijskih matrica prihvaćena i stabilno pozicionirana kao i Mocartov klavirski koncert, koji čini zvučni deo instalacije.

Kurbeova slika je kao predložak korišćena i u radu Tanje Ostojić sa istim nazivom: *After Courbet: L'origine du Monde*

70 »... jednog 'egzotičnog kolekcionara erotike', rasipnog i sa ćutljivim prohtevima, kako je opisan Halil-beg, turski ambasador u St. Peterburgu i verovatni naručilac slike, jednog barona iz Budimpešte, Ferenc Hartvanija, i najzad jednog čuvenog francuskog psihoanalitičara, 'koga nije potrebno posebno predstavljati', Žaka Lakana, koji je do tog povlašćenog statusa izgleda došao preko svoje tadašnje žene Silvi, bivše žene Žorža Bataja.« S. Mijušković, »Dobar dan gospodine Naskovski«, *Nema opasnosti*, n. d., 55.

(2005). Rad je deo *public art* projekta koji je realizovan u Beču povodom pristupanja Austrije Evropskoj uniji. Razlika u odnosu na predložak i rad Zorana Naskovskog je, pored ostalog, to što se ne vidi ženski polni organ jer je umetnica fotografisana u donjem vešu na kojem je zastava Evropske unije. Rad je izložen kao bilbord na ulicama Beča i izazvao je negativne reakcije u štampi zbog promovisanja pornografije novcem austrijskih poreznika.⁷¹

Može se postaviti pitanje da li je ovaj rad pornografski? Ili, zašto je proglašen pornografskim? Iako eksplicitnog pornografskog sadržaja nema, čini se da je upravo referisanje na Kurbeovu sliku jedan od, svakako, ne sasvim nebitnih momenata koji ide u prilog ovakvom sadržajnom određenju. Pored toga, ono što je izazvalo ovakve reakcije je povezivanje, čak izjednačavanje pornografskog i političkog. Onog trenutka kada je Kurbeova slika izašla u javni prostor, ona je dobila pornografske konotacije: neskrivenost je prebačena u ogoljenost. Kada se »ogoljenost« dovede u istu ravan s politikom, politika dobija pornografske konotacije, što je u kontekstu veličanja određenog političkog događaja (priključenja Austrije EU) ono što daje dodatni »značenjski okvir« samom događaju. Ako je pritom u pitanju rad umetnice, i to umetnice koja dolazi sa prostora van EU, preciznije, Balkana, politizovanje intimnog ženskog dela tela je politički stejtment. On se može interpretirati na više načina: imajući u vidu jedan od njenih prethodnih radova, koji je uključivao brak sa nemačkim državljaninom radi dobijanja pasoša EU, moglo bi se reći da se rad bavi pitanjem ulaska u EU na individualnom nivou ili pitanjem nelegalnog ulaska žena iz Jugoistočne Evrope u EU, odnosno trgovinom ženama i prostitucijom.

Rad Zorana Naskovskog povezan je s javnim, ali izdvojenim, privilegovanim prostorom (galerijom) i u tom kontekstu ima »auru« umetničkog dela, i pored reprezentovanja eksplicitnog seksualnog sadržaja, što radu daje estetizovani

71 House of World Cultures, »Provocation is a speciality of mine«, <http://www.culturebase.net/>.

karakter prepoznatljiv i u drugim segmentima⁷²: u načinu na koji je predstavljeno žensko telo (bez stidnih dlačica), u pokretima koji sugerišu, ali ne predstavljaju sam čin masturbaciju i, najзад, Mocartov klavirski koncert svakako daje jedan poseban, ako ne i »uzvišeni« prizvuk čitavoj predstavi. Rad problematizuje kontekst ukazivanjem na brisanje razlika između privatnog, intimnog prostora i javnog, svima dostupnog, na prisustvo »ogoljenosti« u različitim registrima – političkom, socijalnom, medijskom – od međuljudskih odnosa do političkih odluka. Rad ipak ostavlja prostor i za uživanje u onom tradicionalnom, estetskom smislu »...zdrave pohvale lepoti, čistoti i uzvišenosti Erosa«⁷³ što je, čini se i bio cilj autora.⁷⁴ Nasuprot estetizaciji, u radu Tanje Ostojić je u prvom planu politizacija umetnosti, što je pojačano i samom formom izlaganja, bilbordima, čime se njen rad direktno pozicionira u javni prostor, konkretni društvenopolitički okvir i preispituje granice određenog političkog, socijalnog, ideološkog konstrukta.

Kada Benjamin kaže da je sa pojavom tehničke reproduktivnosti zakazalo »merilo autentičnosti« u umetničkoj proizvodnji i da je time preinačena celokupna socijalna funkcija

72 S. Mijušković ističe nešto slično: »'dizajn' polnog organa«, »Gibanje i uvijanje tela za vreme 'putovanja' ruke možda je glavni realistički (i uzbuđujući) element u predstavi konstruisanoj u terminima visoke artistske artificijelnosti.« S. Mijušković, »Dobar dan gospodine Naskovski«, n. d., 59.

73 *Ibid*, 60.

74 S. Mijušković posebno ističe ovu komponentu rada dovodeći je u vezu sa interesovanjima autora: »Naskovski je ozbiljan poznavalac tzv. pornografskog diskursa, pri čemu je on do tog poznavanja došao iskustvenim kanalima, primivši u sebe ogromne količine pornografskih slika, istovremeno intelektualno i emocionalno. Upravo iz te pozicije on je mogao da obavi laganu, meku transgresiju iz na prvi pogled čisto pornografskog u erotsko, te naposljetku u estetsko, u tzv. 'fine art', što je omiljeni umetnikov termin koji u njegovoj ličnoj žargonskoj upotrebi ima posebno, ne baš lako prevodivo značenje.« *Ibid*, 59.

umetnosti jer je »utemeljenje na obredu« zamenjeno »utemeljenjem u politici«, to se može dovesti u vezu s pojavom fluidnog konteksta. Ono što definiše kultni predmet, a to je kontekst, izlaskom iz tog konteksta postaje deo mreže odnosa i kretanja, promenljivih i bez fiksnog značenja. Fotografija i film kao mediji tehničke reprodukcije omogućili su omasovljeno gledanje i istovremeno postojanje u različitim kontekstima. Na kraju veka taj proces se usložnjava, mediji prelaze u metamedije, a produkcija rada često je povezana sa postojećim medijskim zapisima i postupcima kao što su recikliranje, rekombinovanje, rekonstruisanje, restrukturiranje, ponavljanje, postprodukcija... Za ove postupke zajednički je rad sa kontekstom, izmeštanje postojećeg u različite mreže odnosa, kretanje i rekontekstualizovanje.

To stalno kretanje, menjanje odnosa i kontekstualnih okruženja može se posmatrati kao efekat *fluidnog života*. O fluidnoj modernosti kao sadašnjoj etapi modernog društva već je bilo reči. Fluidni život »je onaj život koji se uglavnom vodi u fluidnom društvu. 'Fluidna modernost' je društvo u kome se uslovi pod kojima njegovi pripadnici deluju menjaju brže nego što je potrebno da se načini delovanja konsoliduju u navike i rutine.«⁷⁵ Fluidni kontekst je takođe povezan sa fluidnim životom. Zajedničko im je da »ne mogu dugo zadržati isti oblik, niti pravac«⁷⁶. Kao što fluidni život, usled sve većeg ubrzanja, nameće potrebu stalnog prilagođavanja izmenjenom kontekstu, na sličan način je umetnički rad kao trenutni, promenljivi skup relacija, asamblaž otvoren za rekontekstualizacije. U procesu rekontekstualizacije bira se postojeći element, bilo da je u pitanju predmet, simbol, znak, narativ ili već postojeći umetnički rad. On postaje »objekat potrošnje«, jer se bira, preuzima i aranžira, rečju, konzumira na sličan način kao što se konzumiraju proizvodi za masovnu upotrebu. Sličnost između procesa produkcije rada i konzumacije nije slučajna. Potrošački život je jedno

75 Z. Bauman, *Fluidni život*, n. d., 9.

76 *Ibid*, 9.

od glavnih obeležja fluidnog života.⁷⁷ Ako se umetnički rad konzumira na sličan način kao »objekat potrošnje«, predmet masovne proizvodnje, iz toga sledi da nema razlike između umetničkog rada i predmeta masovne proizvodnje.

No ključna razlika između ova dva »objekta« jeste »vek korisnog života«, period u kojem su podesni za potrošnju. Pošto je jedina svrha »objekata potrošnje« potrošivost, kada istekne taj period, oni su nepodesni za potrošnju, beskorisni i odbacuju se – postaju smeće. Umetnički rad, s druge strane, iako je ograničenog trajanja (kada uključuje vremensku dimenziju: aktivnost, performativ, pokretnu sliku i sl.) i potrošiv (jer se konzumira kao i proizvod masovne potrošnje), nema »vek korisnog života«, jer se stalno može uvezivati u nove kontekste. Kada grafički studio Novi kolektivizam preuzme nacistički plakat (rad Riharda Klajna, nemačkog umetnika iz doba Trećeg rajha), modifikuje ga (nacističku zastavu zameni jugoslovenskom, a nemačkog orla belom golubicom mira) i pošalje na konkurs za vizuelno rešenje plakata za Dan mladosti 1987. godine, i komisija, sastavljena od uglednih likovnih stručnjaka i političara, izabere baš taj plakat, to pokazuje da se isti rad uvek može iznova pojaviti u izmenjenom kontekstu i na novi, drugačiji način ocrtati postojeći kontekst. Ako se prepoznatljivi vizuelni elementi bliski nacističkom duhu/ukusu, pre svega, klasicistički tip predstavljanja idealizovanog ljudskog tela, onda je prihvatanje plakata simptom približavanja dva različita konteksta, nacističkog i socijalističkog. Referisanje na klasični stil antičke Grčke i idealne forme ljudskog tela u 20. veku se uglavnom povezuje sa oficijelnom umetnošću totalitarnih režima s ciljem da se pokaže uređenost, blagostanje i demokratičnost – sve što samoj državi nedostaje. Umetnost je, u tom

77 »Fluidni život je potrošački život. On svetu i svim njegovim živim i neživim fragmentima dodeljuje ulogu objekta potrošnje: to jest, predmeta koji gube svoju upotrebljivost (i tako svoj sjaj, privlačnost, moć zavođenja i vrednost) tokom perioda njihovog korišćenja. Tim obrascem objekata potrošnje oblikuje se ocena i sud o svim tim živim i neživim fragmentima sveta.« *Ibid*, 18.

kontekstu, simptom zatvorenog društva, potisnutog, nešto poput slike u ogledalu, inverzija u predstavljanju.⁷⁸ U ovom slučaju, prethodni kontekst i značenjski okvir su samim tim veoma bitni i za novo kontekstualno određenje. Prethodni kontekst je »korisni element«, nasuprot beskorisnosti potrošačkog predmeta. Rekontekstualizacija kao uvezivanje u novi kontekst često ima cilj upravo to da odbačenom, beskorisnom predmetu pruži novu funkciju, npr. funkciju umetničkog predmeta.

Pojava tehničke reproduktivnosti uticala je na umetnost: kulturni predmeti su dobili upotrebnu funkciju, postali su roba koja se mogla izlagati u različitim kontekstima. Na kraju 20. veka, upotrebna vrednost je postala ultimativna: samo ono što je roba i ima upotrebnu vrednost može opstati u potrošačkom društvu ili postaje smeće. Istovremeno, smeće je jedan od najprisutnijih i najobilnijih proizvoda fluidnog modernog života⁷⁹ jer je, usled velikog, nezaustavljivog ubrzanja, vek korisnog života objekta potrošnje smanjen na minimum, trenutak. U registru umetnosti, za razliku od nekih drugih registara, moguća su ponovna uvezivanja u nove kontekstualne okvire postojećih predmeta, znakova, simbola i sl. Rekombinovanje, recikliranje, ponavljanje... – cilj svih tih postupaka karakterističnih za rekontekstualizaciju kao umetničku praksu jeste reaktualizovanje objekta potrošnje, produžavanje njegove upotrebljivosti, odbacivanje ograničenosti trajanja »korisnog života«.

Ako se uzmu u obzir ova preklapanja između umetničkog i vanumetničkih registara, zatim, značaj masovnog, serijskog proizvođenja i dominacija aproprijativnih i *cut&paste* strategija u svim poljima kao i prisustvo konzumerizma u gotovo svim registrima društvenog delovanja, pa i u umetnosti, nameće se pitanje da li je onda rekontekstualizacija suprot-

78 P. Weibel, »Art and Democracy. People Making Art Making People«, http://friklass.dk/files/pw_essay.pdf

79 »... među privrednim granama potrošačkog društva proizvodnja smeća je najmasivnija i najimunija na krizu« Z. Bauman, *Fluidni život*, n. d., 19.

stavljanje dominantnom obliku fluidnog života – ograničenosti trajanja korisnog? Ili je praksa rekontekstualizacije estetizacija fluidnog života, zavođenje posmatrača od suočavanja sa sopstvenom »upotrebnom« vrednošću i maskiranje najobilnijeg proizvoda današnjice – smeća? Odgovor je, sasvim izvesno, neizvestan.

Participativne prakse

Participacija vs. interaktivnost

Angažovanje posmatrača prisutno je u mnogim umetničkim praksama. Kada je, međutim, uključivanje publike konstitutivni element koncepcije, produkcije i prezentacije umetničkog rada, onda se može govoriti o participaciji kao zasebnoj umetničkoj praksi. Kler Bišop smatra da se čitava umetnost 20. veka može posmatrati iz ugla participativnih praksi: kao što je Grinberg centralno mesto dao slici u umetnosti 20. veka, a teoretičari okupljeni oko časopisa *Oktobar* (Rozalind Kraus, Benjamin Buhloh, Iv Alen Boa)⁸⁰ to mesto dodelili redimejdu i praksama proizašlim iz redimejda, na sličan način se može uspostaviti i treća linija i umetnost 20. veka posmatrati kao istorija participativnih praksi.⁸¹ Ove prakse javile su se u avangardnim istraživanjima, ponovo su aktualizovane sredinom veka sa neoavangardnim pravcima, a njihovo prisustvo nezaobilazno je u savremenoj umetnosti. Kako se može objasniti pojačano interesovanje za participativne

80 Npr. *Art Since 1900*, Thames&Hudson, London 2004.

81 C. Bishop, *Artificial Hells*, Verso, London 2012.

prakse na kraju 20. i početku 21. veka? Zašto su ove prakse kontekstualne? Koje su specifičnosti participativnih praksi u srpskoj umetnosti na početku 21. veka?

U savremenoj kritici prisutne su pod različitim imenima: socijalno angažovana umetnost, umetnost zajednica, dijaloška umetnost, intervencija, participacija, kolaboracija, kontekstualna umetnost i, odskora, socijalne prakse. Njihov zajednički imenitelj jeste socijalna angažovanost u određenom kontekstu. Kler Bišop se opredeljuje za naziv participativne umetnosti ističući, kao glavno distinktivno obeležje, ne socijalnu angažovanost već participaciju više ljudi. Socijalno angažovana može da bude i slika (ulje na platnu), film, intervencija u prostoru i druge prakse koje ne uključuju nužno više ljudi, dok je u participativnim praksama participacija glavno sredstvo, »medij« ili »materijal« za izvođenje rada. Participacija spada u tzv. poststudijske prakse, jer je produkcija izjednačena s prezentacijom i odvija se u javnom, izlagачkom ili neizlagачkom prostoru. U participativnim praksama cilj umetničkog delovanja je stvaranje određene »situacije«, a ne fizičkog objekta. Umetnik je i sam participator koji oblikuje određenu situaciju čije je trajanje ograničeno, ali ne nužno definisano preciznim početkom i krajem: rad može biti akcija koja ima definisano trajanje, npr. nekoliko sati ili projekat koji se odvija u dužem periodu i uključuje niz različitih akcija. Publika je sastavljena ne od posmatrača, već od učesnika koji participiraju u datoj situaciji.

Kler Bišop govori o dva tipa participacije.⁸² Prvi je aktiviranje publike uvođenjem interakcije s umetničkim radom. U drugom tipu participacije naglasak je na socijalnoj dimenziji i apropiaciji različitih socijalnih matrica iz neumetničkog registra. Oba tipa za polazište imaju kritiku tradicionalne uloge posmatrača, izmeštanje iz njegove pasivizirane, distancirane pozicije u odnosu na sam rad kao i kritiku neprikladne pozicije umetnika kojoj doprinosi još veoma živ, prilagodljiv i influentan romantičarski mit o umetniku-ge-

82 C. Bishop (ed.), »Viewers as Producers«, *Participation*, The MIT Press, 2006.

niju koji stvara u neponovljivom stvaralačkom činu, koji se, na različite načine, održao do danas. Cilj participacija jeste destabilizovanje isključivosti odnosa aktivno-pasivno, čije su negativne konotacije uvek na strani posmatrača.

U kasnijim analizama Kler Bišop odvaja interaktivnost od participativnih praksi zato što je u participaciji u prvom planu socijalna dimenzija, a ne odnos između umetnika i posmatrača ili umetničkog dela i posmatrača, ili između dela i okruženja u najširem smislu – što je glavno obeležje interaktivnosti. Odvajanje interaktivnosti od participativnih praksi uslovljeno je, u velikoj meri, pojavom digitalnih tehnologija. S digitalnim medijima interaktivnost je dobila svoje tehnološko utemeljenje. Kompjuteri su po definiciji interaktivni, tako da to nije više »dodatna« aktivnost, jer je posmatrač sada istovremeno i korisnik.⁸³

Jedno od glavnih određenja instalacije kao hibridne forme proizašle iz iskustva novih umetničkih praksi upravo je interaktivnost, aktivan odnos između posmatrača i rada. Kler Bišop, ne samo što na osnovu te nove uloge posmatrača daje definiciju instalacije već celokupnu analizu i tipologiju instalacije izvodi iz četiri modaliteta »iskustva« posmatrača.⁸⁴ No interaktivnost kao jedno od glavnih obeležja instalacije vrlo brzo postaje predmet kritike. Sve ono što ukazuje na aktivnost posmatrača – kretanje, promena tačaka posmatranja, ulazak u sam rad – istovremeno se može posmatrati i kao pseudoaktivnost, jer umetnik unapred uračunava sve mogućnosti aktiviranja posmatrača. Ponavljanje i recikliranje određenih matrica aktivnosti (kretanja kroz rad, ulaženja u

83 »Za razliku od starih medija, gde je redosled predstavljanja bio fiksiran, novi mediji su interaktivni i korisnik je u komunikaciji s medijskim objektom. U procesu interakcije korisnik može odabrati koje će elemente prikazati ili u kom će se smeru kretati, čime se stvara jedinstveno delo. Korisnik tako postaje koautor rada.« L. Manovich, »Art after Web 2.0«, *The Art of Participation, 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art, Thames&Hudson, 2008, 55.

84 C. Bishop, *Installation Art. A Critical History*, Routledge, 2005, 6.

rad...) ne zahteva neku specifičnu uključenost posmatrača, pa se postavlja pitanje da li je to uopšte aktivnost ili prošireni model njegove pasiviziranosti. Pasivnost je dobila nove forme opstajanja, te bi se utoliko moglo i dalje govoriti o, možda ne potpunoj neaktivnosti posmatrača, ali svakako o ograničenosti njegovog delovanja. Istovremeno, ako su to unapred osmišljene radnje umetnika koji kontroliše »aktivnost« posmatrača, to komunikaciju s umetničkim radom čini jednosmernom. S druge strane, i najjednostavnije rešen *homepage* sajta nudi interaktivni sadržaj u smislu da »jednim klikom« omogućava skoro neograničeno kretanje u *online* prostoru.

Participativne prakse se, retroaktivno gledano, mogu posmatrati kao uvođenje u interaktivnost koja je jedno od glavnih obeležja digitalnih tehnologija.⁸⁵ Teza da su participativne prakse pripremile, osvestile mogućnost angažovanja posmatrača i interaktivnu komunikaciju, koja je svoje tehnološko razrešenje dobila s pojavom novih tehnologija i interaktivne umetnosti, može se dovesti u vezu sa Delezovim društvenim mašinama koje pripremaju prostor za tehnološki pomak. To se odnosi, pre svega, na internet, VR (virtuelnu realnost) koji su, pored registra umetnosti, postali predmet istraživanja u nauci, tehnologiji, komunikacionim sistemima.⁸⁶ Interaktivnost je, samim tim, postala predmet istraživanja u svim oblastima baziranim na novim tehnologijama.

Participacija kao socijalna angažovanost ostala je predmet interesovanja umetnosti i sa pojavom interneta je čak dobila tehnološku potporu kao prostor neograničenih mogućnosti za socijalna angažovanja i povezivanja. Ona upućuje na interakciju (u smislu da je svaki odnos interakcija), ali je naglasak na kolaboraciji, zajedničkom, a ne individual-

85 D. Soke, »From Participation to Interaction. Toward the Origins of Interactive Art«, (ed.) L. H. Leeson, *Clicking In: Hot links to digital culture*, Bay Press, Seattle 1996.

86 Istovremeno, postoje i pokušaji da se virtuelna umetnost dovede u vezu sa određenim istorijskim pojavama (panorame, diorame...) kako bi joj se dalo istorijsko utemeljenje u zapadnoevropskoj umetnosti i izbeglo svođenje na čisto tehnološki izum. O. Grau, *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd 2008.

nom iskustvu kao što je najčešće slučaj sa interaktivnim radovima. Iako se o participativnim praksama u jakom smislu može govoriti tek u umetnosti devedesetih godina kada su dobile i svoja teorijska određenja, naglašavanje kolektivnog jeste ideja koja se javlja u okviru avangardi – pre svega, futurizma, ruske avangarde i dadaizma – a koja će biti zapostavljena sa institucionalizacijom modernizma u korist umetnika kao jakog subjekta.

Futuristi su, među prvima, doveli u pitanje tradicionalnu ulogu publike i proširili njene aktivnosti uvođenjem elemenata političke kampanje: obraćanjem masovnoj publici, oglašavanjem u novinama, manifestima, akcijama u javnom prostoru, ulici.⁸⁷ Na futurističkim večerima (*serata*), koje se organizuju od 1910. godine, umetnici direktno komuniciraju s publikom. Umberto Bočoni, Karlo Kara, Luidi Rusolo i Marinetti izlaze na pozornicu, čitaju poeziju, muziciraju, izvode pozorišne komade, izlažu slike. Njima su prethodile bučne najave, akcije na ulici, čija je funkcija bila privlačenje pažnje, a sledile im podjednako »burne« reakcije u štampi posle izvođenja. Direktna obraćanja, izlazak iz oficijelnih izlagačkih prostora na ulicu, izvođenja u pozorištu, provokacije... – ove strategije imaju za cilj pokretanje publike i uspostavljanje aktivnog odnosa prema umetničkom radu.⁸⁸

Ruska avangarda je veoma specifična u odnosu na istovremene avangardne pojave u Evropi. Pojavom novog sociopolitičkog i ideološkog ambijenta posle Oktobarske revolucije, dolazi do preispitivanja i odustajanja od modernističkih teorijskih stavova aktuelnih u ranoj modernističkoj fazi do 1917. godine, utemeljenih na idejama autonomije umetnosti, samodovoljnosti umetnosti i usredsređenosti na

87 Prvi futuristički manifest objavljen je na naslovnoj strani francuskog časopisa *Figaro* 20. februara 1909.

88 Još neki od načina aktiviranja publike: stavljanje lepka na stolice što bi izazivalo opšti smeh na račun onog ko je »naseo« na ovakav trik, prodavanje karte sa istim brojem sedišta većem broju ljudi, što je vodilo raspravama, čak tučama, posipanje publike prašinom od koje je kašljala i kijala... C. Bishop, *Artificial Hells*, n. d., 42.

formalni jezik izražavanja. Formalni jezik i teorijski stavovi se transformišu u pravcu povezivanja umetnosti, kulture uopšte i društvenih promena: umetnosti se daje funkcija u oblikovanju novog društva. »Nova proleterska kultura« po mišljenju A. Bogdanova, osnivača i teoretičara Proletkulta, kulturne organizacije osnovane u postoktobarskom periodu, treba da funkcioniše kao industrija.⁸⁹ To je dovelo do odbacivanja individualizma u korist kolektivismu, učestvovanja u masovnim akcijama i unapređenja kolektivnog života. Najekstremniji vid ovakvog shvatanja jeste umetnost kao utilitarna delatnost, što je teorijsko polazište za konstruktiviste i, u još većoj meri, produktiviste. U likovnim umetnostima to je uslovalo okretanje primenjenoj umetnosti. U pozorištu na značaju dobija nova forma masovnog spektakla, u kojem publika participira u izvođenju čime se opet promovise ideja kolektivismu, izjednačavanja publike i glumaca, odnosno brisanje granice između amatera i profesionalaca.

Dadaističke prakse slične su futurističkim. Najpre, u Cirihi (Kabare Volter, 1916–1917), a zatim u Parizu organizuju se dadaističke manifestacije čiji je cilj aktiviranje publike i to provociranjem, skandalizovanjem i šokiranjem. Kao i futuristima, i njima je bilo bitno izmeštanje iz institucionalnog u javni prostor, neposredan kontakt sa publikom. Medijska manipulacija bila je, takođe, jedan od novih načina komuniciranja sa publikom, koji su praktikovali dadaisti. Time se naročito bavio Tristan Cara koji bi, recimo, najavio dolazak Čarlija Čaplina na manifestaciju koju su organizovali, to bi prenele novine i na taj način bi sam događaj dobio medijsku pažnju i istovremeno privukao veliki broj ljudi. Organizovanje ovakvih medijskih i javnih događanja naročito je karakteristično za parisku fazu. Jedan od načina javnog istupanja bilo je i organizovanje »turističkih tura« na kojima se ne bi obilazili istorijski spomenici, već mesta ni po čemu značajna u turističkom, istorijskom i urbanističkom smislu. Cilj ovakvih postupaka bio je obesmišljavanje i subverzija postojećih socijalnih matrica.

89 *Ibid.*, 51.

Kler Bišop participativnu umetnost istorijski kontekstualizuje u odnosu na društvenopolitičke promene koje su obeležile 20. vek. Ona izdvaja tri godine ili tri perioda intenzivnih socijalnih previranja i s njima povezanih preispitivanja uloge umetnosti i njenog socijalnog (političkog) potencijala u kontekstu širih društvenih promena, što je naročito pogodovalo razvoju participativnih praksi: pojava istorijskih avangardi, te ideja o brisanju granica između umetnosti i života kulminira idejom kolektivizma nakon 1917; zatim, pojava neoavangardnih praksi i niz socijalnih pokreta u različitim registrima društvenog delovanja koji kulminiraju 1968. i 1989. godinu kao uvod u participativne prakse devedesetih.

Tokom šezdesetih godina, i ranije, dolazi do aktuelizovanja avangardne ideje kolektivizma kroz kolektivne prakse, uspostavljanja alternativnih socijalnih modela preko hipi pokreta, pokreta za borbu za građanska prava, protiv rata u Vijetnamu, studentskih protesta, feminističkog pokreta, seksualne revolucije kao i upliva istočnjačkih učenja, što su sve simptomi ustajalih i okoštalih ideja građanskog društva. Promena društva umetničkom praksom karakteristična je za *Socijalnu skulpturu* Jozefa Bojsa. U sklopu ovog projekta, realizovanog na Dokumentima 1972. otvoren je Biro za direktnu demokratiju. U pitanju je stodnevna živa instalacija tokom trajanja izložbe, u kojoj je on razgovarao sa posetiocima o svom konceptu direktne demokratije kao moguće alternative postojećem društvenom uređenju. Njegovo polazište jeste da je umetnost oblast kreativnog i samim tim polje iz kojeg mogu krenuti promene sa širim društvenim i političkim konsekvencama. Svako ko živi u određenom sistemu participira u njegovom uređenju i samim tim može biti inicijator određene promene.

Tokom sedamdesetih godina, u srpskoj (tada jugoslovenskoj) umetnosti u sklopu tzv. novih umetničkih praksi⁹⁰ ideja kolektivnog rada konkretnu formu dobija osniva-

90 »... termin *nova* govori da je reč o inovativnoj neoavangardnoj pojavi bitno drugačijoj u odnosu na sve prethodne struje u domaćoj sredini (umereni modernizam, enformel, nova figura-

njem grupa, udruživanjem umetnika u zajedničkom radu. Istovremeno, nove umetničke prakse se kritički postavljaju prema modernizmu kao autonomnom i apolitičkom kontekstu stvaranja umetničkog dela. Umetničko delo kao dovršeni, privilegovani objekat zamenjuju kolaborativne prakse koje se odvijaju, kako u umetničkom, tako i u vanumetničkom registru. Redefinisana je i uloga posmatrača: on postaje učesnik u društveno i kulturno motivisanim umetničkim praksama. Ove grupe deluju kao alternativa u odnosu na dominantnu liniju umerenog modernizma koja je otvoreni ideološki model umetnosti (socijalistički realizam) zamenila prikrivenim ideološkim modelom (socijalistički estetizam).⁹¹ Umereni modernizam je odgovarao kulturnoj politici tadašnje Jugoslavije, koja je, posle istupanja iz Kominterne 1948. i udaljavanja od SSSR, težila približavanju Zapadnoj Evropi, tačnije, političkoj neutralnosti sa imidžom moderne države. Razlika u odnosu na zapadnoevropsku umetnost jeste nepostojanje tržišta i kapitala za otkupljivanje umetničkih dela, tako da je umetnička produkcija zavisila od države. Otvorene cenzure nije bilo, naročito u likovnim umetnostima⁹², ali su ingerencije cenzorske komisije dobili upravni odbori, saveti galerija, muzeja, domo-

cija, neokonstruktivizam i dr.); termin *umetnička* želi da otkloni svaku sumnju u to da je ovde sasvim legitimno reč o umetnosti (nipošto o izvanumetnosti, neumetnosti ili antiu-metnosti, kako se često u suprotstavljanju toj pojavi tada govorilo); najzad, termin praksa izričito naglašava da je reč o procesima, operacijama, činjenjima, vršenjima, obavljanjima, odvijanjima umetničkih radnji i umetnikovih ponašanja, a ne o finalnim i završenim estetskim objektima (slikama, skulpturama) kao neprikosnovenim tehnikama i rodovima u dotadašnjim vladajućim umetničkim disciplinama. U domaćem kontekstu termin *praksa* podsećao je na filozofski pojam *praxis*, što je moglo da uputi na značenje aktivizma, delotvornosti, socijalne kritičnosti i političke angažovanosti u skladu sa radikalizmom i militantnošću umetničkih pojava na koje se sam termin odnosio. « J. Denegri, »Nova umetnička praksa«, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1996, 24.

91 L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis, Beograd 2001.

92 Što nije slučaj sa filmom i književnošću. (*prim. aut.*)

va kulture preko kojih je država kontrolisala umetničku scenu. Izostajanja finansiranja i podrške, sa kojima su se umetnici koji su se bavili novim umetničkim praksama susretali, takođe su bili oblik kontrolisanja od države.

U kontekstu novih umetničkih praksi javljaju se sledeće grupe: neformalna grupa šest umetnika, Grupa 143, Grupa A3, Bosch+Bosch, Kod, Verbumprogram, Grupa Meč... Grupa šest umetnika (Raša Todosijević, Zoran Popović, Marina Abramović, Gergelj Urkom, Era Milivojević i Neša Paripović) u formalnom smislu nije bila grupa, jer je ove umetnike približio zajednički rad u okviru Studentskog kulturnog centra kao središta alternativne kulture u Beogradu, a ne nekakav zajednički program. Ono što ih je takođe zbližilo jeste suprotstavljanje oficijelnoj umetnosti umerenomodernističkog tipa. U svom radu oni dovode u pitanje tradicionalna određenja umetničkog dela kao privilegovanog, estetskog predmeta uvođenjem performativa, intervencija u galerijskom i vangalerijskom prostoru, redimejd predmeta, procesa, gestualne i provokativne problematizacije autonomije umetničkog dela i tradicionalnog shvatanja umetnika i uvođenjem konceptualnog shvatanja umetničkog dela.

Grupa A3 (Dobrivoje Petrović, Jugoslav Vlahović, Rista Banić, Mladen Jevđović, Nenad Petrović i Slavko Timotijević) delovala je »u međuprostorima elitne i popularne kulture, zasnivajući praksu ironičnog postdadaističkog intervencionizma ili parodijskog aktivizma u urbanoj kulturi«⁹³. Intervencijama u vangalerijskom prostoru i uličnim akcijama dovodi se u pitanje razlika između elitne i masovne kulture, uključivanje publike u realizaciju akcija i preispitivanje ustaljenih kodova percepcije umetnosti.

Rad Grupe 143 (Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Jovan Čekić, Neša Paripović, Maja Savić, Paja Stanković, Mirko Dilberović, Vladimir Nikolić, Dejan Dizdar, Nada Seferović, Bojana Burić, Stipe Dumić, Momčilo Rajin, Ivan Marošević, Slobodan Šajin) usmeren je na: povezivanje teorije i prakse,

93 M. Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2007, 311.

nauke i umetnosti i samoobrazovanje.⁹⁴ Uspostavljanje alternativnog modela permanentnog samoobrazovanja individualnim i zajedničkim akcijama, pozicionirano je nasuprot zvaničnim institucijama obrazovanja u kojima su preovladavali zastareli modeli mišljenja (u) umetnosti. Istovremeno, na tragu konceptualnih istraživanja, rad u umetnosti izjednačen je s mišljenjem – nasuprot tradicionalnom i modernističkom modelu koji u prvi plan stavljaju proizvodnju estetskih predmeta.

Teorijska određenja participacija: Burio, Bišop i Grojs

Pored uključivanja više ljudi u produkciju rada, jedno od bitnih određenja participativnih praksi jeste socijalno delovanje: preuzimanje različitih socijalnih praksi iz neumetničkog registra kao što su druženje, susreti, politički angažmani, socijalni angažmani, akcije, razgovori, tribine i sl. Ovakve prakse, iako pripadaju registru vizuelnih umetnosti, najčešće nemaju vizuelni karakter, mada su forme i dalje predmet njihovog interesovanja, ali ne kao likovne, već kao socijalne forme oblikovanja određene zajednice. I pored toga što, najčešće, ne rade sa umetničkim sredstvima u smislu medija, materijala, izraza, ponašanja, postupka, njihova osobenost – od sličnih neumetničkih praksi razlikuju se po tome što pripadaju registru umetnosti.

Tri moguća okvira za teorijsko razmatranje participativnih praksi ponudili su Burio, Bišop i Grojs. Njihova polazišta su različita – Burio (Gatari, *Chaosmose*), Bišop

94 »Delovanje Grupe pored zajedničkih prezentacija umetničkih radova karakterišu stalne diskusije, održavanje seminara-radionica. Zajedničko čitanje i diskutovanje o savremenim teorijskim i filozofskim tekstovima bila je osnovna platforma njihovog rada. Njihove diskusije su se često održavale u SKC-u, ali i u privatnim stanovima, kao i u prirodi. Više od klasičnog umetničkog kolektiva ili avangardističkog pokreta, grupa je imala karakter otvorene zajednice usmerene na alternativno obrazovanje i permanentno istraživanje.« D. Unterkofler, *Grupa 143*, Službeni glasnik, Beograd 2013, 76.

(Benjamin, »Umetnik kao proizvođač«; Debor, *Društvo spektakla* i Brehtovo pozorište) i Grojs (Vagner, »The Art-work of the Future«). Zajedničko im je problematizovanje socijalne dimenzije participacije, veze između participativnih praksi šezdesetih i devedesetih kao i isticanje značaja participativnih praksi u savremenoj umetnosti, kao i isticanje avangardnog iskustva za uvođenje participativnih praksi u umetnost, pre svega, futurizma, dadaizma i ruske avangardne umetnosti.

Za Burioa je umetnički prostor neka vrsta »međuprostora« neopterećenog kodovima, matricama, klišeiziranim obrascima, izvan sveprisutnog medijskog okruženja.⁹⁵ Taj prostor otvara mogućnost za uspostavljanje nekih drugih načina komunikacije. Umetnički rad je interakcija, ali ne interakcija između posmatrača i rada, već međuljudska interakcija u određenom kontekstu. Sam predmet je materijalizacija interakcije i kao takav je u drugom planu ili ga uopšte nema, a umetničko delovanje je modelovanje odnosa, a ne predmeta. To nije, kao što Burio ističe, utopistički projekat transformacije socijalnih odnosa i brisanja postojećih oblika komunikacije s ciljem stvaranja »boljeg društva«, već uvođenje minimalnih pomaka u datom trenutku i određenom kontekstu u kojem »nove životne mogućnosti« postaju moguće. Za razliku od bioskopa, pozorišta ili gledanja televizije, izložba nudi taj prostor za intersubjektivno povezivanje. Rad Marine Abramović *Umetnik je prisutan* može se posmatrati u tom ključu: susret između umetnika i posetioca. Taj susret se razlikuje od performansa u kojem je publika samo prisutna. Ovde je u pitanju direktna međuljudska interakcija u kojoj umetnica uspostavlja specifičnu vrstu odnosa sa svakim posetiocem pojedinačno, ali i neku vrstu zajedništva sa svima prisutnima koji su deo tog susreta.

Kler Bišop ukazuje na tri funkcije participacije ističući kontinuitet između participativnih praksi iz šezdesetih i devedesetih godina 20. veka: aktivaciju, autorstvo i zajednicu. Aktivacija se odnosi na aktiviranje posmatrača, proizvođenja situacija u kojima će posmatrač, na fizičkom i

95 N. Burio, »Relaciona estetika«, n. d., 9.

simboličkom planu, imati specifično iskustvo učestvovanja. Cilj aktivacije jeste da omogući posmatraču da na novi, drugačiji način sagleda realnost – socijalnu, političku – i svoje mesto u njoj. Aktivirani posmatrač je »novoemancipovani subjekt participacije«⁹⁶. Istovremeno, Kler Bišop pominje i estetsku dimenziju participacije povezanu sa novim, specifičnim iskustvom koje posmatrač ima u takvoj situaciji. Druga funkcija participacije tiče se autorstva, odbacivanja ustaljene hijerarhijske matrice između umetnika kao kreatora, proizvođača, autora koji kontroliše i posmatrača kao pukog primaoca umetničkog sadržaja. Uvođenje »pozitivnijeg i nehijerarhijskog socijalnog modela« takođe ima estetsku dimenziju kao nova vrsta kreativne saradnje koja nosi rizik i nepredvidivost. Treća funkcija odnosi se na zajednicu: »preispitivanje kriza u zajednici, kolektivne odgovornosti«. Njeno polazište je Marksovo shvatanje otuđenja kao produkta kapitalističkog društvenog uređenja, a cilj participacije je rekonektovanje socijalnih veza unutar određene zajednice, kolektivna saradnja i afirmisanje zajedništva kao forme društvenog delovanja.

Strategije aktivacije posmatrača i socijalne angažovanosti suprotstavljaju se pasiviziranom subjektu kao najmasovnijem *proizvodu* savremenog kapitalističkog društva, *društva spektakla* i utoliko je spektakl u direktnoj opoziciji sa participacijom, što je ujedno glavno polazište za tumačenje savremene participativne umetnosti kako ističe Kler Bišop pozivajući se na Ransijera.⁹⁷ Paradoks participativne umetnosti nije, međutim, samo u tome što teži potpunom brisanju tradicionalne kategorije posmatrača, što je nemoguće, jer je »publika neizbežna pošto je nemoguće da svi na svetu učestvuju u svakom projektu«, već pre svega u tome što se njene strategije u velikoj meri preklapaju sa agendama neoliberalnih vlada i neoliberalnim zahtevima kapitalizma, kao što su umrežavanje, mobilnost, rad po projektu i uvođenje tzv.

96 C. Bishop, *Participation*, n. d., 12.

97 C. Bishop, »Participation and Spectacle: Where Are We Now?«, *Living as Form*, Cooper Union, New York, 2011.

nematerijalnog ili afektivnog rada. Na kraju, međutim, ona ističe da se upravo u ovim paradoksalnim obeležjima i nemogućim spojevima (i publika i participatori, i suprotstavljanje kapitalizmu i preuzimanje neoliberalnih izuma) nalazi potencijal participativne umetnosti koja nije »ni privilegovani politički medij, niti redimejd rešenje za društvo spektakla, već je neizvesna i nesigurna kao i sama demokratija«⁹⁸. Moglo bi se reći da umetnost i ne može biti drugačija – izolovana, van društvenopolitičkog okruženja – ako ima pretenzije da bude savremena, a uslov njene savremenosti jeste uračunavanje neoliberalne stvarnosti i njenih alata.

Grojs participaciju dovodi u vezu s jednom od dominantnih matrica moderne umetnosti – umetnik kao aktivna individua nasuprot pasivnoj, masovnoj publici.⁹⁹ On polazi od toga da je pozicija umetnika unutar institucija umetnosti privilegovana, »neprikosnovena« i da je čitav umetnički sistem – produkcija, promocija i kritička recepcija – u njegovoj funkciji. Pozicija umetnika može se, međutim, posmatrati i iz sasvim drugačijeg ugla. Ono što se najčešće previđa kada se govori o modernoj umetnosti jeste da umetnik u potpunosti zavisi od suda publike, štaviše, da ne postoji kao umetnik ako nije prepoznat kao takav. Umetničko delo nema vrednost »po sebi«, nekakvu unutrašnju vrednost, već je jedino merilo umetničke vrednosti nešto što dolazi spolja, prepoznatljivost od publike – tu se misli, pre svega, na stručnu publiku, institucije umetnosti i, najzad, širu publiku. Po tome se umetnost razlikuje od nauke i tehnologije koje imaju nekakvu objektivnu vrednost, nezavisnu od spoljnih činilaca kao što je publika. Participacija je, u tom ključu, pokušaj da se smanji taj jaz između umetnika i publike i, pored toga, da se uspostavi nekakva konkretna vrednost umetničke delatnosti nezavisno od toga da li se nekom sviđa ili ne. Na koji način je to moguće izvesti?

Umetničko delo ima vrednost koja je merljiva i materijalizovana u njegovoj tržišnoj vrednosti. Tržišna vrednost modi-

98 *Ibid.*

99 B. Groys, »A Genealogy of Participation«, *The Art of Participation, 1950 to Now*, n. d.

fikuje i samu percepciju rada: ako neko delo ima visoku cenu, automatski se više vrednuje i drugačije gleda od dela koje nema visoku cenu. Iz toga sledi da je tržišna vrednost umetničkog dela adekvatna estetskoj. Grojs smatra da je, izlaskom iz vrednosno-ekonomskog sklopa i uspostavljanjem neprofitnog delovanja, moguće u umetnosti reafirmisati vrednost koja ne zavisi od nekih spoljašnjih instanci kao što je publika, tržište... Socijalno delovanje i participativne prakse predstavljaju izlazak iz komercijalnog, jer se ne mogu tržišno vrednovati. U participativnim praksama je stoga estetsko (materijalizacija tržišne vrednosti) zamenjeno političkim, socijalnim delovanjem (nekomercijalnim delovanjem). S tim ciljem je i način produkcije izmenjen: umesto individualnog, kolaborativno delovanje koje izmiče komercijalnom prevrednovanju.

Uključivanjem posmatrača u umetnički rad, njegova kritička pozicija transformiše se u samokritičnost. Kako ističe Grojs, žrtva koju autor »prinosi« odbacujući svoju privilegovanu, izdvojenu poziciju, ima i pozitivne konsekvence za umetnika, koji se tako oslobodio hladnog, distanciranog, kritičkog pogleda posmatrača. On smatra da se participacija publike može posmatrati i kao proširivanje polja kompetencije umetnika na posmatrača: sada on kontroliše ne samo svoj rad već i posmatrača koga uključuje u svoj rad, i ne samo to, već kontroliše i njegovo ponašanje, tako što projektuje određene matrice ponašanja. Dok je ospoljena, distancirana uloga posmatrača obezbeđivala istovremeno kritičnost, bezinteresnost i objektivnost, ulaženjem u rad, bilo interakcijom ili, u još jačoj meri, participacijom, umetnik dovodi u pitanje njegovu kritičku poziciju, naime čini je suvišnom, jer i sam posmatrač postaje deo rada. Sličan stav o »problematičnosti« smrti autora ima i Rudolf Friling:

Uprkos smrti proklamovanoj od R. Barta, čini se da se ne možemo osloboditi autora: što se više trudimo mit se sve jače vraća.¹⁰⁰

100 R. Frieling, »Toward Participation in Art«, *The Art of Participation, 1950 to Now*, n. d, 35.

I za Burioa, i za Kler Bišop, kao i za Borisa Grojsa, participacija je direktno ili indirektno neodvojiva od konteksta. Burio ističe značaj »okvira socijalnog delovanja«. »Okvir« ne predstavlja neko buduće, utopijsko društvo, već delovanje u konkretnim situacijama, izložbama, mikroprostorima u kojima se susretima, međuljudskom interakcijom eksperimentiše s novim, drugačijim komunikacionim mogućnostima određene mikrozajednice.¹⁰¹ Kler Bišop, s druge strane, ističe novu vrstu iskustva aktiviranog posmatrača u kolaborativnim akcijama koja osvešćuju njegovu poziciju unutar određenog konteksta i pružaju mu drugačiji pogled na sopstveno okruženje. Na kraju, Grojs smatra da je odbacivanje estetskog povezano sa delovanjem – socijalnim, političkim, ideološkim – u konkretnim situacijama, određenim kontekstualnim okvirima u kojima se takva delovanja prepoznaju kao umetnička. Ostaje da se vidi da li se principi kontekstualnih praksi – apropijacija, ponavljanje i deestetizacija – mogu primeniti na participativne prakse.

Nakon različitih faza apropijacije - od uvođenja neu-
metničkih materijala i postupaka, industrijskih materijala i s njima povezanim tehnikama obrade, zatim medija masovne komunikacije - i uvođenje druženja, susreta i različitih socijalnih matrica kao »fragmenata realnosti« iz registra svakodnevnog, političkog, socijalnog, ideološkog u umetnički registar u kojem zadobijaju umetnički status, može se posmatrati kao još jedan vid apropijacije.

Ponavljanje je takođe princip koji se može primeniti na participativne prakse. »Žrtvovanje« umetničke individualnosti, autoriteta i autorstva u korist aktivacije publike, kolektivnog iskustva i zajedničkog delovanja praćeno je ponavljanjem, jer, kao što Grojs ističe, u prirodi žrtvovanja kao rituala je ponavljanje. Takođe, za razliku od individualnog umetničkog delovanja koje je jedinstveno, neponovljivo, autentično,

101 Moguća kritika ovakvog Burioovog stanovišta jeste da većina umetnika koje on pominje kao primere u »Relacionoj estetici« ponavljaju uobičajene matrice socijalnog delovanja kao što su druženja, zajednički obroci, susreti i sl. (*Prim. aut.*)

kolektivne akcije su, pre svega, repetitivne jer se odvijaju u različitim kontekstima, mikrosituacijama i zajednicama.

Samim tim što je ponavljanje konstitutivni deo participativnih praksi i što je mesto privilegovanog subjekta, umetnika, u drugom planu u odnosu na kolaboraciju sa publikom, estetska dimenzija gubi na značaju. Grojs čak ističe odbacivanje estetske dimenzije kao glavno obeležje participativnih praksi: odbacivanje estetskog uslov je za socijalno, političko delovanje. Bišop, doduše, govori o estetskoj dimenziji iskustva aktiviranog posmatrača, ali je ona u funkciji njegove emancipacije, a ne zadovoljavanja estetskih potreba. Na sličan način i Burio, polazeći od Gatarijeve »estetske paradigme«, estetsku dimenziju povezuje s konkretnim iskustvom, otkrivanjem novih, drugačijih oblika komunikacije u određenom kontekstu, mikrosituaciji.

Kontekst je integralni deo socijalnog delovanja, tako da su participativne prakse istovremeno i kontekstualne. Ono što je za ove prakse karakteristično jeste aktiviranje socijalnog miljea. To se, pre svega, odnosi na socijalno okruženje u kojem se realizuju: uračunavanje različitih lokalnih ili nekih drugih specifičnosti i različitosti. Ista akcija ili način umetničkog delovanja ima drugačije konsekvence u svakoj novoj realizaciji rada. S druge strane, pošto je akcenat na participaciji, kolaboraciji umetnika i publike ili različitih participanata, kontekst ima subjektivni karakter, postaje neka vrsta intersubjektivne konstrukcije koja se menja u zavisnosti od participanata. To, istovremeno, čini kontekst konstitutivnim delom umetničkog rada, promenljivim u odnosu na određene socijalne specifičnosti i participante i dinamičnim što postaje jedno od njegovih ključnih određenja.

Arhitektura ljudskih odnosa

Delovanje grupe Škart, osnovane 1990. godine, povezano je sa različitim registrima: društvenim angažmanima, vizuelnim umetnostima, dizajnom, arhitekturom, poezijom... Njihov koncept »arhitektura ljudskih odnosa« blizak je relacionoj estetici i preispitivanju socijalnih matrica kroz druže-

nja, susretanja i komunikaciju. To važi za samu grupu i ko-laboraciju Dragana Protića i Đorđa Balmazovića, ali i mnogo šire, saradnjom s ljudima različitog profila – umetnicima, dizajnerima, kompozitorima, književnicima – koji se grupi priključuju u zavisnosti od projekta.¹⁰² U tom kontekstu bitan je i podatak da je u početku u radu grupe bilo uključeno više ljudi.¹⁰³

Nove kuvarice su projekat grupe započet 2000. koji je trajao više od osam godina. U okviru projekta grupa je sarađivala sa ženama iz različitih krajeva, uglavnom domaćicama, koje su vezle tzv. kuvarice i izlagale ih u okviru zajedničkih nastupa na izložbama u zemlji i inostranstvu. U pitanju je tradicionalna forma veza na platnu koja je, nekoliko generacija unazad, bila vrlo rasprostranjena u seoskim domaćinstvima kao dekoracija kuhinja. Ova, gotovo zaboravljena vrsta ručnog veza, specifična je po kombinaciji slike i teksta koji su se uglavnom odnosili na idiličnost porodičnog života. Grupa Škart je angažovala domaćice po Srbiji da prave »kuvarice«, i ne samo domaćice već i »političke aktivistkinje, samohrane majke, otpuštene radnice, penzionisane učiteljice, izbeglice, antidomaćice, seoske vezilje«¹⁰⁴. Njihove poruke izvezene na platnu razlikovale su se od tradicionalnih, jer su bile odraz novog kontekstualnog okruženja ispunjenog turbulentnim socijalnim promenama, tako da su idilični porodični sadržaji zamenjeni kritičkim: izražavanjem ličnih stavova, emocija, reakcija na političke promene i društvene trzavice koje su postale deo svakodnevnog

102 U jednom od svojih poslednjih projekata pod nazivom »Veče pećatiranja i poetiranja«, Škart sarađuje sa piscem Davidom Albaharijem. <http://www.seecult.org/vest/pecatiranje-i-poetiranje>. (Pristupljeno 10. 9. 2012.)

103 »Inače, u predgrupi nas je bilo više. Bilo je tu i strip crtačica, i filozof, i dizajner, i arhitekta, i kompozitor. Svi su emigrirali jos 1991, osim kompozitora koji je ostao, ali prestao da se bavi muzikom. Posle napada emigrantske kuge preostala smo nas dvojica, neotišlih.« M. Stanković, »Nema vremena za ravnodušnost«, intervju sa grupom Škart, www.dipassage.org.

104 *Ibid.*

iskustva. »Na starim kuvaricama je pisalo KAKO TREBA, a na našim piše KAKO JESTE«, rekla je Brigita Međo, zrenjaninska vezilja; »Smem li da napišem nešto o sebi?«, pitala se Mirjana Bokšan, beogradska vezilja; »Celog života su me učili da ćutim. E, neću više da ćutim!«, komentarisala je Lenka Zelenović, zemunska vezilja.¹⁰⁵ Neke od poruka koje su se mogle naći na kuvaricama bile su: *U Evropu mi bi' hteli, al' »nas« neće nismo zreli, Mog je muža uhvatila flaša otišla je ljubav naša, Selo moje lepše od Pariza, Od šporeta kompjuter joj draži / šta u njemu domaćica traži? Zar opet strah da vlada / ulicama moga grada?*

Za rad grupe Škart bitna je komunikacija, ne samo sa umetničkom, već širom, »slučajnom« publikom u različitim javnim prostorima. U projektu *Tuga* (1993) naglasak je bio na uključivanju publike, sugrađana koji ne čine uobičajenu umetničku publiku. Na primer, jedna od akcija u sklopu ovog projekta odvijala se na pijaci Kalenić u Beogradu gde su deljene pesme prodavcima, kupcima i slučajnim prolaznicima. Projekat je inače koncipiran tako što su se pesme sa zajedničkom temom *Tuga*, štampane na jeftinom papiru, poklanjale, čime se uspostavila, ne samo komunikacija, već i emotivna razmena sa slučajnim prolaznicima. Na sličan način bio je koncipiran i projekat *Kuponi za preživljavanje* kao niz akcija u kojima su se na javnim, prometnim mestima prolaznicima delili kuponi – kuponi za Strah, Orgazam, Moć, Čudo, Masturbaciju. Kuponi su bili reminiscencija na bonove koji su se osamdesetih godina u Socijalističkoj Jugoslaviji, u vreme krize, delili za ulje, brašno ili gorivo i obezbeđivali minimum potreban za preživljavanje. U ovom slučaju to su bili bonovi koji su referisali na različita osećanja, takođe kao minimum emotivnog i empatijskog povezivanja neophodan za preživljavanje u trenutku kada su efekti krize – ratova,

105 Leonardo Kovačević et al., *Operacija: grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni institut, Zagreb 2008. Dostupno na <http://www.scribd.com/doc/38403289/Prirucnik-Za-Zivot-u-Neoliberalnoj-Stvarnosti>.

nemaštine, siromaštva, straha, nesigurnosti – svakodnevan i neizbežan deo stvarnosti. Ovaj projekat je realizovan u vreme najveće krize, kada se raspravljalo da li je Srbija u ratu ili nije, jer je u neposrednoj blizini besneo rat i većina sugrađana je u ratu imala rođake, prijatelje i poznanike, tako da je direktno ili indirektno bila uključena u ratna zbivanja. Istovremeno, zemlja je bila pod sankcijama, veći deo stanovništva bio je na rubu egzistencije.

Uspostavljanje komunikacije kroz susret, dijalog, igru konceptijski je okvir i projekta *Klackalište – poligon neravnoteže* (2010) za 12. Bijenale arhitekture u Veneciji. Motiv je preuzet iz svakodnevnog života i ne predstavlja objekat u arhitektonskom smislu, ali je njegova funkcija »arhitektonska« u smislu »arhitekture ljudskih odnosa«, uspostavljanje komunikacije, okupljanja, igre, druženja, bilo da je u pitanju park, galerija ili bijenale. Istovremeno, rad referiše na kontekst – neravnoteža, klackalica kao metafora stanja opšte nestabilnosti: ekonomske, političke, socijalne...

Jedna od osobenosti umetničkog delovanja grupe Škart bilo je iniciranje projekata koji prerastaju u specifična neformalna udruženja, zajednice. Konsekvenca kolektivnog rada i angažmana jeste da učesnici počinju da deluju kao zajednica koja izražava svoj kritički stav prema društvu, svoja osećanja i zajednički ukazuje na traumatična mesta u okruženju u kojem žive. Horkeškart je primer ovakvog projekta. Osnovan je 2000. na inicijativu grupe Škart, ali se nakon nekoliko godina zajedničkog rada (do 2007) osamostalio pod nazivom Horkestar. Grupa se opredelila za horsko pevanje patriotskih pesama iz doba komunizma, tradicionalnih pesama u novim pank/rok aranžmanima, domaćih rok pesama u horskom izvođenju, kao i izvođenju sopstvenih kompozicija. Ulazak u hor nije uslovljen prethodnim muzičkim obrazovanjem, znanjem i talentom i u tom smislu nema sličnosti sa profesionalnim horom. Naglasak je na zajedničkom radu – vežbanju, izvođenju, nastupima – zatim, druženju, zajedničkim putovanjima i ideji da proizvođenje osećanja zajedništva ima efekat, ako ne šireg društvenog značaja, onda svakako u manjim zajednicama kao što je ova. Istovremeno,

ovakva vrsta udruživanja problematizuje pitanje samoorganizovanja nezavisno od državnih, crkvenih ili bilo kojih drugih oficijelnih institucija.¹⁰⁶

Grupa Škart je inicirala još jedan kolaborativni projekat, *Pesničenje* (2008), »trening aktivnog čitanja poezije u javnim prostorima, ... sa ciljem da podrži pojedince da izraze kreativne potencijale, istovremeno promovišući novu formu predstavljanja i razmene stvaralaštva i osnažujući neafirmisane umetnike da javno izlažu svoje stvaralaštvo«. ¹⁰⁷ U pitanju je takođe kolaboracija ljudi različitih profila koji nisu direktno povezani s registrom umetnosti: neafirmisani pesnici, amateri, ljubitelji poezije kao i »etablirani stvaraoci koji imaju hrabrosti i znatiželje da se sretnu sa riskantnim temama, nestašnom, angažovanom i neindiferentnom publikom i neobebeženim i nekonvencionalnim prostorima«. ¹⁰⁸

Za Škart i njihove inicijative karakteristično je delovanje u vaninstitucionalnim, javnim prostorima, što se može dovesti u vezu sa njihovim osnovnim pozivom, arhitekturom (Dragan Protić i Đorđe Balmazović su arhitekta po obrazovanju), ali i sa društvenim angažmanom usmerenim ka lokalnoj

106 »...može li se hor samoorganizovati izvan škola, crkava i KUD-ova? ...može li hor okupiti i antisluhiste? ...može li hor da bude kritičan, a ne samo prigodan? ...može li hor poništiti hijerarhijsko-profesionalnu podelu i samoproizvesti dirigente i kompozitore? ...može li se hor samofinansirati? ...može li hor obnoviti utopijske procese »kolektiva novih formi«? ...može li horska muzika slobodno negovati različita nasleđa popularne kulture, od recitala i šansone, do hard-corea i ...? ...može li se hor baviti i (samo)edukacijom i različitim oblicima društvenog aktivizma? ...može li se hor baviti razvijanjem političke svesti kroz razbijanje građanskih predrasuda? ...može li se hor baviti razbijanjem političkih predrasuda kroz razvijanje građanske svesti? ...može li hor prevazići podrazumevajuće pripadanje muzičkoj umetnosti i ući u vizuelni i scenski eksperiment? ...može li hor nastupati van akademskih prostora? ...može li hor preskočiti lokalna kultur-pasivistička pravila i dokazati se u internacionalnim okvirima?« Preuzeto sa oficijelne prezentacije: <http://horkestar.org>.

107 Preuzeto sa oficijelne prezentacije: <http://pesnicenje.org>.

108 *Ibid.*

zajednici: pijace, autobuske i železničke stanice, prometna mesta (projekti *Tuga*, *Kuponi za preživljavanje*, *Tvoje govno tvoja odgovornost*). Rad u kontekstu, u konkretnim, svakodnevnim situacijama, različitim od uobičajenih dešavanja na ulici, sa ljudima koji nisu nužno povezani s registrom umetnosti, omogućava preispitivanje samog konteksta koji u izdvojenim galerijskim uslovima nije u toj meri prisutan, opipljiv, transparentan. Škart, međutim, izlaže i na oficijelnim izložbama i prestižnim manifestacijama kao što su Bijenale arhitekture u Veneciji, Oktobarski salon... Ono što povezuje rad u vaninstitucionalnim i institucionalnim prostorima je nastojanje da se ocrta određeni kontekstualni okvir komentarom sociopolitičkog okruženja u kojem rade kao skup društvenih, političkih, ekonomskih, ali i ličnih, prijateljskih odnosa. U njihovo delovanje uključeno je društvenopolitičko okruženje, verovanje u mogućnost promene, utopistički momenat, ali i aktivan odnos prema svakodnevnici.

Participativne politizacije

Za razliku od grupe Škart koja se u svojim kontekstualnim delovanjima kreće kroz različite registre, rad grupe Spomenik je usko definisan: preispitivanje ideoloških matrica, sećanja i odgovornosti države u balkanskim ratovima koji su se vodili tokom devedesetih godina 20. veka i recepcija ovih događaja u savremenom okruženju. Grupa je nastala iz oficijelnih i neformalnih razgovara iniciranih raspisivanjem konkursa Skupštine grada Beograda za podizanje spomenika posvećenog ratovima koji su se vodili na prostorima bivših jugoslovenskih republika. Jedno od pitanja koje grupa pokreće jeste da li je moguće da država podigne spomenik bez priznanja sopstvene odgovornosti za ratove?¹⁰⁹ Pored ovog, pokrenuto je i niz drugih pitanja ideološkog, političkog, teorijskog i etičkog karaktera.¹¹⁰ Jedan od projekata grupe Spomenik je *Matemi*

109 <http://grupaspomenik.wordpress.com>.

110 »Grupa Spomenik deluje u oblasti teorije i savremene umetnosti, koristeći njene izlagačke, performativne i produkcijske

reasocijacije (2008) realizovan u okviru 49. Oktobarskog salona¹¹¹ u kojem se, u saradnji sa Međunarodnom komisijom za nestala lica (ICMP), diskutovalo o balkanskim ratovima devedesetih i žrtvama genocida. Koristeći metode za identifikaciju nestalih lica u ovom projektu se rekonstruisao slučaj jedne nestale osobe u Srebrenici 1995.

Drugi projekat grupe Spomenik bio je *Politike memorije* (2011) koji je u diskusijama, predavanjima, javnim nastupima i preko publikacije problematizovao pitanje da li postoji memorija bez političkog subjekta.¹¹² Polazište za ovakav projekat je pokušaj emancipacije pojedinca kao političkog subjekta kao mogući način za emancipaciju određene zajednice – od mikrozajednica, kao što je sama grupa, do makrozajednica, država. Dokumentacija o projektu s transkripcijama razgovora učesnika projekta sakupljena je u publikaciji *Politike memorije* koja ima funkciju »participativnog objekta«. Izložena kao instalacija, ona je uvodila posmatrača, publiku u sam projekat transformišući ga na taj način u participatora.

Rad Danila Prnjata *Socijalna ekonomija* (2012) koncipiran je kao intervencija u lokalnoj zajednici. Rad je realizovan u Čačku kao inicijativa radi pronalaženja drugačijeg modela za redistribuciju hrane, preusmeravanje viška hrane (koja nije plasirana na tržište, koja se baca, propada) ka socijalnim grupama koje nemaju dovoljno hrane. Rad dovodi u pitanje dominantni model neoliberalnog kapitala u kojem je polazište proizvod, a krajnji cilj – profit. Ovde je ovaj model pervertiran tako što je za polazište uzet profit, odnosno višak hrane u ovom slučaju, a krajnji cilj je proizvod distribuiran onima kojima je najpotrebniji. U okviru višenedeljnih radi-

strukture za kritičko i političko promišljanje dva simptoma: nemogućnost izgradnje i imenovanja spomenika i nemogućnost imenovanja rat(ov)a devedesetih u Jugoslaviji.« <http://www.bijenaleumetnosti.rs/2012/index.php?pid=9>.

111 U okviru ovog salona grupa je dobila nagradu koju dodeljuje AICA – Srbija. Žiri u sastavu: Irina Subotić, Ješa Deneđri i Branislav Dimitrijević.

112 <http://roundtable.kein.org/node/1234>.

onica sa predstavnicima lokalne zajednice problematizovana je mogućnost pronalaženja alternativnog modela koji bi odgovarao pomenutom konceptu. Pored radionica, sastavni deo rada je i istraživanje u kojem su participirali lokalni stanovnici i dokumentacija izložena u okviru 26. Memorijala Nadežde Petrović.¹¹³

Slično radovima grupe Spomenik i ovaj rad je pokušaj intervenisanja u socijalnom polju konkretnim akcijama povezanim s određenim kontekstom: pokušaj uspostavljanja komunikacionih kanala van postojećih, zakonski regulisanih – npr. između narodne kuhinje i seljaka, seljaka i Crvenog krsta ili trgovinskog lanca i narodne kuhinje. Angažovanjem lokalne zajednice uz participaciju lokalnog stanovništva u radu je umetničko izjednačeno sa socijalnim delovanjem.

Izjednačavanje socijalne sa umetničkom intervencijom u određenom kontekstu prisutno je i u radu Vahide Ramujkić *Istorije u raspravi: lažne istine* (52. Oktobarski salon, 2011) u kojem autorka kroz radionice sa srednjoškolcima preispituje istorijske narative povezane s bliskom prošlošću, ratovima devedesetih i načinom njihovog konstruisanja i plasiranja u srednjoškolskim udžbenicima u državama nastalim nakon raspada Jugoslavije. Polazište su udžbenici istorije objavljeni u postjugoslovenskim državama u kojima se interpretacija ovih ratova i raspad države povezuju s različitim ideološkim narativima i aktuelnom vlašću. Razgovorima sa mladim ljudima, koji se upravo preko udžbenika po prvi put susreću sa istorijskim podacima i faktima povezanim s tim periodom, autorka je nastojala da ukaže na arbitrarnost postojećih narativa i nužnost kritičke distance u njihovoj recepciji, čak i ako su oficijelni kao što je slučaj sa udžbenicima. Ključni segment rada bilo je organizovanje radionica i participacija onih generacija koje su direktno izložene ovakvom načinu manipulacije tokom svog školovanja.

113 Umetnička direktorka 26. Memorijala Nadežde Petrović pod nazivom *Dubok san* bila je Jelena Stojanović.

Podizanje kritičke svesti i obrazovni karakter participativnog tipa ima i platforma *Učitelj neznalica i njegovi komiteti* Branimira Stojanovića (pokrenuta 2011). Polazište za ovakav tip participativne prakse jeste samoorganizovanje, samoobrazovanje i dijalog kao strategija prevazilaženja neodgovarajućih, zastarelih modela obrazovanja u svim relevantnim obrazovnim sistemima.¹¹⁴ Cilj je aktuelizovanje traumatskih tačaka u društvu, marginalnih grupa, prava radnika, studenata, iščitavanje jugoslovenske humanistike – istorijskih, teorijskih i socijalnih interpretacija povezanih s Jugoslavijom, od Drugog svetskog rata, NOB-a do ratova devedesetih prošlog veka. Ključni oblik aktivnosti je participacija zainteresovanih čija profesionalna delatnost nije nužno povezana s teorijskim i tematskim okvirom o kojima se govori na radio-nicama, tribinama, u čitalačkim i radnim grupama.

Nasuprot direktnom intervenisanju u postojećem društvenom kontekstu problematizovanjem konkretnih društvenih pitanja, delovanje »slobodne umetničke zadruge« Treći Beograd izmešteno je iz postojećeg društvenog i umetničkog okruženja s intencijom da inicira novo, van postojećih umetničkih institucija.¹¹⁵ Treći Beograd je naziv preuzet iz

114 »Učitelj neznalica i njegovi komiteti je mesto samoobrazovanja i javna biblioteka-arhiv tekstova, periodike i knjiga jugoslovenske humanistike. Potreba za skupljanjem, klasifikacijom i ponovnim kritičkim čitanjem ključnih tekstova i knjiga jugoslovenske humanistike urgentna je iz tri razloga:

– Oni sadrže socijalnu i političku alternativu postojećem sistemu u Srbiji ali i globalno. Tako, njihovo ponovno kritičko čitanje od suštinskog značaja za razvoj nedogmatičkih kritičkih političkih mislilaca koji reflektuju aktuelne procese i događaje u socio-političko-ekonomskom životu regiona;

– Jugoslovenska humanistika je izvan obrazovne i intelektualne pažnje u svim državama naslednicama bivše Jugoslavije, a bez nje je nemoguće razumeti čitav dvadeseti vek jugoslovenskih naroda;

– Humanistika kao disciplina potisnuta je na marginu aktuelnog univerzitetskog znanja.« www.uciteljneznalica.org.

115 Članovi slobodne umetničke zadruge Treći Beograd su: Anica

urbanističkog plana Beograda za obeležavanje područja leve obale Dunava koje predstavlja mogući pravac širenja grada. Iako je samo područje naseljeno, ono urbanistički nije uređeno niti povezano sa samim gradom u jakom smislu, a nije ni na mapi kulturnih dešavanja. Izmeštanjem, ne samo iz gradskog jezgra već i sa mape kulturnih dešavanja, ova umetnička inicijativa nastoji da osvoji novi, drugačiji prostor za svoje delovanje. Pretpostavke ovakvog delovanja naročito su prisutne u njihovom zajedničkom radu *Veliki san*.

U ovom radu san ili spavanje prenosi se u umetnički registar kao zajednička akcija članova grupe. Rad je prvi put izveden u privatnom prostoru, u spavaćoj sobi, 2010, zatim u galeriji¹¹⁶ i kao akcija u okviru izložbe *Dubok san* na 26. Memorijalu Nadežde Petrović 2012. u Čačku kada su članovi grupe spavali na Gradskom trgu. Ulaskom u registar umetnosti ova, krajnje privatna, svakodnevna i, pre svega, neumetnička aktivnost postaje »zajednička stvar«, umetnički način delovanja u javnom prostoru – galeriji, ulici. Takođe, to je aktivnost u kojoj svako može da učestvuje, jer nisu neophodne posebne predispozicije u smislu veštine, znanja i sl. To se naglašava i pozivom koji je grupa uputila preko lokalnih novina građanima Čačka da im se pridruže u ovoj zajedničkoj akciji.

Ono što je svakako simptomatično jeste da li je ovakvu akciju moguće percipirati kao delovanje ili je reč o sasvim suprotnom, o nedelovanju u određenom kontekstu? Zajedničko delovanje ove grupe izjednačeno je sa zadovoljavanjem elementarne ljudske potrebe – spavanjem. »Zajednički rad« pervertiran je u zajednički ne-rad, ne-delovanje kao odsustvo bilo kakve aktivnosti. Spavanje kao aktivnost koja se odvija van svesnog, racionalnog oslobođeno je namera, projekcija, formalnog i estetskog uobličavanja. Ipak, odustajanje od delovanja, racionalnog,

Vučetić, Radoš Antonijević, Olivera Parlić, Milorad Mladenović, Sanja Latinović, Marko Marković, Marina Marković, Ranko Đanković, Milena Milosavljević i Selman Trtovac. www.trecibeograd.org.

- 116 Rad je prezentovan u formi video–instalacije u Salonu MSU u julu 2011.

svesnog, estetskog i plasiranje ne-rada u javnom prostoru kao zajedničke aktivnosti jeste racionalno i svesno delovanje.

Instaliranje koncepta ne-rada može se posmatrati kao refleksija određenog konteksta u kojem je plasiranje nerada ili nemogućnosti delovanja ili izlišnosti rada proizvod društvoekonomskih prilika: opšte ekonomske nesigurnosti, pauperizacije, gubitka vrednosnih koordinata. Devaluacija značaja rada i pozitivnog određenja rada ogleda se u tome što se rad, u privatnom i profesionalnom smislu, ne prepoznaje kao sredstvo za postizanje ciljeva, uživanje, usavršavanje, već uzaludna, beskorisna navika ili nužnost onih koji nisu uspeli u životu. Ovakva vrednosna kategorizacija cirkuliše kako u pojedinačnim slučajevima tako i na nivou kompleksnih zajednica, od porodica do različitih interesnih grupa. *Veliki san* se može posmatrati kao *statement* grupe umetnika koja podržava ovu vrednosnu kategorizaciju. Istovremeno, može da se interpretira kao ukazivanje na otežanost ili čak nemogućnost delovanja pojedinaca u određenom društvenom okruženju ili izlišnosti, u ovom slučaju, umetničkog delovanja. Ovakav odnos prema radu i umetničkom delovanju, proizvod je određenog, lokalnog konteksta, ali i šireg globalnog stanja u kojem je umetnost izgubila kritički potencijal jer je svedena na institucionalizovane, očekivane, poznate situacije bez efekta u širem, društvenom kontekstu.

Rad se može posmatrati i kao pokušaj osvajanja jednog novog prostora – izvan racionalnog, svesnog, realnog. To je prostor u kojem se odvija san, u kojem postojeće okolnosti, zakonitosti i nužnosti ne važe, u kojem umetnici zajednički deluju jer »sanjaju isti san«¹¹⁷. To može biti prostor koincidencija u kojem bliskost i blizina spavača uslovljavaju otva-

117 »Prva ideja o zajedničkom sanjanju je bila povezana sa praksama drevnih plemena Australije i Mikronezije, i tzv. lucidnog sna, u kome se svi pojedinci iz plemena susreću u snu i sanjaju dalje isti san. Naknadno, oni taj san vizualizuju, odnosno slikaju zajedničku »sliku«. U tim plemenima nema duševnih bolesti i nema kriminala! Ta vizija, koja potiče iz detinjstva čovečanstva, je preuzeta samo kao težnja grupe umetnika za nekim boljim svetom.« Selman Trtovac, www.trecibeograd.org.

ranje netipičnih ili neuobičajenih komunikacionih kanala. Tu se prerađuju sadržaji iz svakodnevnog života, prihvataju i odbacuju u zavisnosti od intenziteta (stresa, traume, sreće, zadovoljstva) što predstavlja vrlo kompleksan »rad«. To može biti i utopistički prostor u kojem je delovanje neograničeno. No to može biti i mapiranje jednog virtuelnog prostora u kojem je, možda, još jedino moguće »delovati«. To je prostor koji, kao svaki virtuelni događaj ima mogućnost da se aktualizuje. Taj prostor se otvara ka budućnosti kao novom konstrukt, drugačijem od sadašnjosti, prošlosti i u tom smislu to je jedini prostor u kojem se može delovati.

Biro Beograd (Vladan Jeremić i Rene Ridl) je platforma za pokretanje društvenokorisnih istraživanja koja se tiču, pre svega, lokalnog konteksta. I za njihov rad karakteristične su netradicionalne forme umetničkog delovanja relacionog tipa: susreti, druženja (*Under the Bridge*, 2004: rad koncipiran kao susret i druženje na netipičnom mestu sastajanja, ispod mosta, onih koji žive u Beogradu i njihovih inostranih gostiju); zatim, tribine (*Bez anestezije*, Beograd, 2009: tribina posvećena preispitivanju pozicija, praksi i modela kritičke umetnosti; *Privremene usluge, a trajna umetnička praksa*, Kulturni centar Rex, Beograd, 2011), publikacije (katalog izložbe *On Use Value of Art*, Norveška, 2010; *Re-reader*, 2007; *Under the Bridge*, 2005), izložbe (*Ja više nikada neću pričati o ratu*, Centar za umetnost i arhitekturu, Stockholm, 2011), uspostavljanje saradnje između slično orijentisanih grupa (Kulturni centar Rex, Kontekst Regionalni centar za manjine, Žene u crnom...).¹¹⁸ Takođe, u delovanju grupe prepliću se umetnički, kustoski, organizatorsko-menadžerski rad, zatim, pokretanje društveno osetljivih pitanja kao što su pitanja povezana s romskim naseljima na Novom Beogradu

118 »Biro organizuje susrete, unapređujući komunikaciju, dajući impuls i podržavajući procese koji su oblikovani i nošeni od strane samih učesnika/ca. ... Realizacija i razmena između ljudi koji pripadaju različitim socijalnim grupama, svetovima iskustava ili polja saznanja jeste fokus biroa.« Zvanična prezentacija grupe: <http://birobeograd.info/about.html>.

(Belleville, video-rad, 2009) i marginalnih socijalnih grupa (*Serijski spomenici – Nezaboravni trenuci u životu novobeogradskih radnika i radnica*, 2007).

Nasuprot ovakvim društvenim inicijativama koje imaju za cilj uključivanje što većeg broja učesnika, Ivana Smiljanić u radu *I Dance Dance Dance* (započetom 2007) individualnim delovanjem, pomoću igre/plesa ocrtava određeni kontekstualni okvir kao sastavni deo svog »rada u umetnosti«. Višečasovnim plesanjem uz muziku koju biraju članovi određene zajednice – lokalne umetničke scene, organizacioni tim festivala na kojem učestvuje ili zaposleni u kulturnim institucijama, političari – umetnica na simboličan, ali istovremeno i direktan način ukazuje na vezu, komunikaciju ili zavisnost umetnika i sredine u kojoj radi. Čin plesanja uz muziku konotira različita asocijativna povezivanja: igra kao zabava, opuštanje, razonoda i, istovremeno, iscrpljivanje od višečasovnog plesa; zatim, igra kao komunikacija nasuprot izričitoj nekomuniciranju umetnice sa publikom; takođe, parafraziranje kolokvijalnog izraza »igraš kako drugi svira« ili »kako drugi diriguje« kao metafora odnosa moći.

U prvom izvođenju (Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2007) umetnica je pozvala učesnike lokalne umetničke scene – kritičare, istoričare umetnosti, teoretičare, kolege umetnike i publiku – od čijih je predloga sastavljena plejlista uz koju je ona plesala tri večeri uzastopno. U sledećem izvođenju muziku su birali direktori festivala u okviru kojeg je njen rad bio predstavljen (*Belgrade Boogie project*, Bergen, 2007). Zatim, muziku su birali i umetnici sa kojima je izlagala (*No Borders (Just N.E.W.S.) exhibition*, Brisel, 2008). Ono što povezuje ove različite situacije je pozicija umetnika unutar određenog društvenog, kulturnog, umetničkog konteksta. U radu nije problematizovan sam kontekst, već povezanost umetnika i konteksta, odnosi koji grade značenijski okvir u kojem umetnik radi. U tom smislu je zanimljivo i jedno od poslednjih izvođenja rada u kojem ona igra uz muziku koju je sama odabrala (Galerija savremene umetnosti Kulturnog centra »Olga Petrov«, Pančevo, 2009).

Na prvi pogled, ovo izvođenje razlikuje se od prethodnih, jer je isključen kontekst i u prvom planu je ocrtavanje sopstvenog prostora koji ona ispunjava igrom. I za prethodna izvođenja, može se, međutim, reći da predstavljaju ocrtavanje sopstvenog prostora jer u svakom od njih njena igra je praćena izričitim nekomuniciranjem sa publikom i saigračima ukoliko ih ima. Ključna razlika između ovog performansa u odnosu na prethodna izvođenja je to što jedino ona čuje muziku, dok publika samo gleda njenu igru u tišini čime ona direktno produkuje distancu između sebe i konteksta u kojem se nalazi. Time je situacija sa prethodnih izvođenja, koja je simbolično ukazivala na uključenost u određeni kontekst – igra uz muziku koju biraju oni koji čine umetničku mrežu u određenom kontekstualnom okruženju – transformisana u simboličko isključivanje konteksta: ona igra uz muziku koju je sama izabrala, i ne samo to, već je i zvučno izolovana od okoline jer nosi slušalice i ne čuje i ne reaguje na okruženje, potpuno je posvećena sopstvenoj igri.

Ivana Smiljanić, i u ovom i u prethodnim izvođenjima, sve vreme radi sa kontekstom: i kada uključuje aktere određenog konteksta, ali i kada ih isključuje kao što je slučaj sa izvođenjem u Pančevu. Ona ovim gestom ukazuje na mogućnost isključivanja konteksta iz umetničkog rada odlukom samog umetnika. Time njena igra nije narušena. Naprotiv, upotpunjena je novim elementom, video-zapisima sa prethodnih izvođenja. Nameće se pitanje koja je njihova funkcija? Da li to zamenjuje postojeći kontekst ili ukazuje na neka prethodna kontekstualna uvezivanja ili ga potpuno eliminiše? Na prvi pogled, moglo bi se reći da postojeći kontekst nadomešta prethodnim. Ono što izbija u prvi plan je da je konsekvencija isključivanja aktuelnog konteksta praćena recikliranjem prethodnih. Iz toga bi se moglo zaključiti da umetnik odlučuje da li će i u kojoj meri uključiti kontekst, ali da odluka o isključivanju konteksta, kao jedan od mogućih načina umetničkog delovanja, predstavlja prekid kretanja u mreži i produkcije značenja – samim tim, prestanak funkcionisanja umetničkog rada kao asamblaža, otvorenog sistema i njegovo svođenje na predmet, nepromenljivu ili recikliranu formu.

Participativne prakse preuzimaju socijalne matrice delovanja, najčešće iz neumetničkog registra: edukativne prakse, istraživačke prakse, prakse političkog delovanja, angažovanje u određenoj socijalnoj sredini kao i delovanje u umetničkom registru (ne kao umetnici, već organizatori izložbi, predavanja, skupova). Umetničko delovanje u socijalnom polju predstavlja uspostavljanje neinstitucionalnog modela društvenog delovanja, odnosno, kritički stav prema institucijama čije je delovanje u socijalnom polju ograničeno zastarelim, neefikasnim i prevaziđenim matricama delovanja.

»Tradicionalno, emancipatorska praksa je postajanje subjektom – subjektom u istoriji, reprezentaciji ili politici.«¹¹⁹ Nasuprot objektu, postajanje subjektom ima pozitivne konotacije jer je povezano sa integritetom, autonomijom. Slično tumačenje emancipacije ima Ransijer koji je dovodi u vezu sa jednakošću. »Emancipacija je izlazak iz statusa manjine.«¹²⁰ Za razliku od tradicionalnog shvatanja emancipacije kao političkog pitanja (npr. emancipacija žena, emancipacija radnika na početku 20. veka), Ransijer odvajava emancipaciju od politike¹²¹ i dovodi je u vezu sa individualnim.

Pored pojedinaca i društva ili tačnije između pojedinaca i društva Ransijer uvodi još jedan entitet, a to je zajednica – zajednica pojedinaca, zajednica jednakih – kao prelazna forma između pojedinca i društva bez koje društvo ne može da postoji.¹²² Pitanje emancipacije je stoga pitanje pojedinca i zajednice. Izlaskom iz politike, emancipacija je ušla u različite registre individualnog – mišljenja, izražavanja, delovanja.

119 H. Steyerl, »A Thing Like You and Me«, *The Wretched of the Screen, e-flux journal*, Sternberg Press, 2012, 50.

120 Ž. Ransijer, *Na rubovima političkog*, n. d., 69.

121 »Možemo da emancipujemo koliko god hoćemo pojedinaca, ali društvo ne možemo da emancipujemo nikad.« *Ibid*, 124.

122 Bišop ističe kako se identitet zajednice menjao tokom 20. veka u skladu sa promenama u širem društvenom registru: od gomile (1910-te), mase (1920-te), naroda (1960/1970-te) do zajednice (1990-te). C. Bishop, »Participation and Spectacle: Where Are We Now?«, n. d.

U *Emancipovanom gledaocu* Ransijer govori o emancipaciji u kontekstu individualnog znanja izvan dualnog koda: znanje nasuprot neznanju, posmatranje nasuprot delovanju, gledanje nasuprot znanju, aktivnost nasuprot pasivnosti, individualizam nasuprot zajedništvu... Dualni kod je simbolički okvir prosvetiteljskog pristupa u kojem je mesto znanja uvek jasno izvojeno i distancirano u odnosu na one koji ne znaju. Cilj prosvetitelja je širenje znanja, onog znanja koje pripada mestu prosvetitelja. Emancipaciju Ransijer izjednačava sa prevazilaženjem ovog dualnog modela:

Emancipacija počinje kada odlučimo da propitamo suprotstavljanje gledanja i delanja, kada shvatimo da očiglednosti koje na taj način strukturiraju odnose između rečenog, viđenog i učinjenog, pripadaju i same strukturi dominacije i potčinjavanja. Ona počinje kada uvidimo da je gledanje takođe delanje koje potvrđuje ili transformiše to raspoređivanje položaja.¹²³

Razlikovanje znanja i neznanja za pretpostavku ima postojanje nekakvog izdvojenog, objektivnog korpusa znanja koje neko ima ili nema. Emancipacija je prevladavanje ove razlike koja uračunava odnos dominacije i potčinjavanja i uvođenje različitih vrsta znanja, nasuprot nekom određenom znanju, i egalitarne koncepcije dostupnosti. Emancipacija umetnika uključuje formiranje kritičkog stava i poznavanje konteksta: umetničkog, vanumetničkog, tačke uvezivanja, preplitanja, odvajanja različitih registara. Isto važi i za gledaoca te se utoliko njihove pozicije približavaju: umetnik je istovremeno interpretator, primalac na isti način kao što je i posmatrač proizvođač značenja. Emancipacija i jednog i drugog uračunava delovanje u određenom kontekstu, izmeštanje iz stanja alijenacije, izolovanosti i pasivnosti koje indukuje dominantan ideološki model i prezentuje ih kao date, prirodne i, samim tim, nepromenljive.

123 Ž. Ransijer, *Emancipovani gledalac*, Edicija Jugoslavija, Beograd 2010, 19–20.

Ransijer smatra da su se privilegovane pozicije izgubile i to u velikoj meri potvrđuje iskustvo umetnosti 20. veka, tačnije, ona radikalna linija koja polazi od avangardnog iskustva: kao što nema više privilegovanih medija (što je, recimo, slika bila u modernoj umetnosti), privilegovanih polazišta (elitna u odnosu na masovnu umetnost), privilegovanih prostora (institucionalnog u odnosu na neinstitucionalni), na sličan način nema ni privilegovanih pozicija (umetnika kao onog koji zna ili posmatrača kao onog koji vidi). Privilegovane pozicije i teritorije zamenjene su »povezivanjem onoga što znamo sa onim što ne znamo«¹²⁴, mapiranjem odnosa i kretanjem kroz različite kontekste. Političko delovanje je, u prvom planu, delovanje unutar određene zajednice kroz intervencije i minimalne korekcije čiji je efekat trenutno vidljiv. »...politika je od sada oslobođena svakog obećanja društvene emancipacije, svakog eshatološkog horizonta očekivanja.«¹²⁵ No ključna razlika između političkog delovanja u umetnosti nasuprot politici upravo je insistiranje na emancipaciji, pre svega, emancipaciji pojedinaca ili zajednice, od koje je politika odustala. U tome je sačuvan emancipatorski potencijal participativnih praksi.

124 *Ibid*, 33.

125 Ž. Ransijer, *Na rubovima političkog*, n. d., 7.

Biopolitička umetnost

Aktivnost vs. reprezentacija

Sedamdesetih godina prošlog veka, Fuko uvodi pojam biopolitika koji otvara novi teorijski diskurs čije je polazište politička uloga tela.¹²⁶ Za razliku od disciplinarnih tehnika koje se uobličavaju tokom 17. veka i koje su usmerene na pojedinca – disciplinovanje, nadgledanje, kontrolisanje pojedinačnog tela – biopolitika je nedisciplinarna tehnika koja se bavi čovekovim životom kao procesom i čovekom kao vrstom (mnoštvom ili masom) koja se, ne samo disciplinuje, već i oblikuje. Moderne institucije kao što su škole, zatvori, ludnice, (muzeji?) pokazale su »da je ljudsko telo veoma prilagodljivo za cirkulaciju moći«. ¹²⁷ Tehnologije biopolitičke vlasti izvode se nad stanovništvom, populacijom, socijalnim telom, »telom sa puno glava«, a ne pojedinačnim telom. Biopolitika kao nova

126 »Čini mi se da je jedna od temeljnih pojava XIX veka bila i ostala ono što bismo mogli nazvati preuzimanje brige nad životom od strane vlasti: drugačije rečeno, preuzimanje vlasti nad čovekom kao živim bićem, neka vrsta podržavljenja biološkog, ili barem izvesna sklonost koja vodi onome što bismo mogli nazvati podržavljenje biološkog.« M. Fuko, *Treba braniti društvo*, preveo Pavle Sekeruš, Svetovi, Novi Sad 1998, 290–291.

127 M. Krivak, *Biopolitika. Nova politička filozofija*, Antibarbarus, Zagreb 2007, 52.

paradigma moći pokazuje u kojoj meri je stanovništvo kao celina predmet najrazličitijih intervencija.

Dordo Agamben preuzima od Fukoa ovaj pojam, razrađuje ga i uvodi niz odrednica kao što su *homo sacer*, *goli život* i *izvanredno stanje*.¹²⁸ U klasičnom periodu *homo sacer* je sveti »izgnanik« ili »živi mrtvac«, onaj koji je isključen iz političke zajednice i kome je uskraćeno pravo i na dostojanstvenu smrt, a njegovi moderni ekvivalenti su izbeglice, azilanti i emigranti. Agamben ovaj izraz koristi kao metaforu savremenog života. U biopolitičkom društvu svako je *homo sacer* i samo je pitanje trenutka kada to postaje vidljivo. *Goli život* je po Agambenu glavni subjekt biopolitike: svodenje života na golu, biološku egzistenciju otvorenu za različite biopolitičke intervencije. Najprepoznatljivija manifestacija *izvanrednog stanja* je logor, pojava koja se vezuje za nacističku Nemačku i ekskluzivne okolnosti koje prate transformaciju normalnog stanja regulisanog zakonima u tzv. vanredno stanje, iznad zakona. Logor je za Agambena »čisti, apsolutni i nenadmašni biopolitički prostor«, »paradigma zapadnog života, a ne istorijska činjenica« i anomalija koja se vezuje isključivo za prošlost. Logor je stanje koje se uvek i svuda može aktuelizovati i koje se koristi za potrebe demonstracije moći vlasti bilo da je u pitanju regulisanje nereda na fudbalskom terenu ili zatvaranje aerodroma zbog terorističke pretnje.

Jedno od bitnih određenja biopolitike je nestajanje granica između prirodnog i artificijelnog. Primeri gubitka jasnih razlika između prirodnog i artificijelnog su brojni: od samog rođenja koje može biti proizvod medicinske intervencije (npr. veštačka oplodnja), dizajniranih beba (modifikovanog genetskog materijala), genetski modifikovane hrane, različitih posthumanih oblika kao što su robot¹²⁹, kiborg¹³⁰,

128 G. Agamben, *Homo sacer. Suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut, Zagreb 2006, 106.

129 »Robot je veštačko samostalno telo upravljano algoritmima koji omogućavaju simulaciju telesnog ponašanja – rada i delanja – ljudskog stvorenja.« M. Šuvaković, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 580.

130 »Kiborg je veštački 'organizam' nastao artikulacijom hardver-

android¹³¹, genoid¹³² u kojima dolazi do sažimanja ljudskog i tehnološkog do transplatacije organa s mrtvog čoveka kao biopolitičko ukidanje granica između života i smrti. Takođe, biopolitika se ne odnosi samo na strategije genetske manipulacije, već na oblikovanje života pomoću nauke, tehnologije, politike... Ona se može shvatiti i kao »rastuća briga države za biološko blagostanje populacije uključujući kontrolu i prevenciju bolesti, primereno snabdevanje hranom i vodom, osiguravanje sanitarnih čvorova i obrazovanje«, ali i kao »nadzor/represija nad životom državljanina«. ¹³³

Najopštija određenja biopolitičke umetnosti izvedena su iz ovog teorijskog koncepta koji problematizuje život, ne kao prirodni, već artificijelni fenomen, proizvod različitih strategija i odluka. O specifičnim karakteristikama biopolitičke umetnosti teško je govoriti, jer se brojne savremene prakse, koje se međusobno veoma razlikuju, mogu podvesti pod ovaj termin. Ono što ih povezuje je, ne reprezentacija stvarnosti ili proizvođenje/modifikovanje umetničkih predmeta, već tretiranje života kao umetničke aktivnosti, »čiste aktivnosti«. ¹³⁴ Ta aktivnost uključuje strategije, odluke, postupke i tehnike kojima se sam život oblikuje i tretira kao »umetnička pojava«. Biopolitička umetnost kao najšire terminološko određenje obuhvata i sledeće pojave: bioumetnost – rad sa živim organizmima (mikroorganizmima, makroorganizmima), genetičku umetnost – rad sa genetskim materijalima, *body art* – rad sa telom, biotehnopolitiku – kombinovanje organizama i mašina, sajberumetnost – kombinovanje fizičkog i virtuelnog tela.

ski povezane mašine i biološkog organizma.« *Ibid*, 580.

131 »Android je, u opštem smislu, veštački izveden organizam koji svojom telesnošću podseća na ljudsko stvorenje.« *Ibid*, 580.

132 »Android je kopija muškarca, a genoid kopija žene.« *Ibid*, 580.

133 M. Krivak, n. d., 167.

134 B. Grojs, »Umjetnost u doba politike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji«, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije savremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2006, 11.

U ovom poglavlju biće reči o biopolitičkoj umetnosti kao kontekstualnoj praksi koja oblikuje život u najširem smislu: upotrebu života kao »materijala«, rad sa različitim formama života, život u njegovoj društvenoj determinisanosti, ali i kritičko sagledavanje biopolitičkih strategija vlasti, na lokalnom i globalnom nivou i oblikovanje života populacije. Zašto je biopolitička umetnost kontekstualna praksa? Zašto je uvođenje dokumentacije karakteristično za drugu polovinu 20. veka bitno za biopolitičku umetnost? Kakva je funkcija narativa u biopolitičkim strategijama? Kakva je veza između biopolitike i postprodukcije? Šta određene biopolitičke strategije čini umetničkim u odnosu na identične, neumetničke aktivnosti? Ovo su neka od pitanja koja ocrtavaju okvir za interpretaciju biopolitičkih praksi kao kontekstualnih.

Komad realnosti

Pitanje koje se prvo nameće jeste kako je uopšte »život« postao »umetnička pojava« – ne reprezentacija života, već svakodnevno iskustvo i aktivnosti koje pripadaju životu a ne umetnosti? Polazište je, svakako, avangardna ideja povezivanja umetnosti i života koja je otvorila prostor za upad neumetničkog u registar umetnosti. Avangardne prakse koje u osnovi imaju postupak montaže (kolaž, asamblaż, fotomontaža) – uvode »fragmente« realnosti, neumetničke materijale (novine, ambalaže, tkaninu, tipografiju) i predmete u slikarski prostor. Redimejd je posebno indikativan, jer predstavlja »komad realnosti« i u umetničkom i neumetničkom kontekstu i direktno se suprotstavlja podeli na život i umetnost. Neumetnički materijali i predmeti su najraniji »upadi« realnog, uvođenje »života« u umetnost. Istovremeno, ove prakse se mogu posmatrati kao arhiviranje fragmenata istrgnutih iz svog prvobitnog, neumetničkog konteksta.

Sa pojavom filma, pokret ulazi u sliku. Kretanje je još jedan vid »života«: kada se kaže »život«, misli se na kretanje, jer se u prirodi sve kreće. S tehničkom reproduktivnošću pojavljuju se mediji koji uključuju vremensku dimenziju. Vremenska dimenzija direktno povezuje umetnost i život, jer je prisutna

i u jednom i u drugom registru. Spiker naziva film i fotografiju »modernim arhivama realnosti«¹³⁵. Ključna razlika između modernih arhiva koje se javljaju u 19. veku i arhiva iz 18. veka povezana je s uvođenjem vremenske dimenzije. Nastale u doba prosvetiteljstva, arhive 18. veka organizovane su šematski, podeljene po apstraktnim kategorijama s prosvetiteljskim ciljem sistematizacije celokupnog postojećeg znanja. Za razliku od njih, moderne arhive uračunavaju i vreme. Film i fotografija omogućavaju arhiviranje »fragmenata« realnosti – onoga što se u određenom trenutku nalazi na određenom mestu. To je proizvelo verovanje da se vreme, ono što je trenutno, prolazno, propadljivo, može arhivirati. Spiker ističe da su moderne arhive, u različitim disciplinama, od istoriografije do prirodnih nauka, imale bitan uticaj na umetnost na početku 20. veka, pre svega, avangardu. Avangardni umetnici, nisu, međutim, delili uverenje o mogućnostima arhiviranja vremena i kritikovali su ga tako što su isticali značaj slučaja (Dišan), podsvesnog (nadrealizam) i mogućnost optičkih intervencije na filmu (El Lisicki, S. Ajzenštajn).¹³⁶ Predmet njihove kritike bilo je verovanje u mogućnost arhiviranja celokupne realnosti kao uređene, racionalne celine koja se progresivno i linearno razvija. Dadaistička montaža direktno dovodi u pitanje tu veru u racionalnu uređenost, instaliranjem matrice haosa, neuređenog ili nasumičnog skupa elemenata. Kada Fransis Pikabija razbije švajcarski sat i njegove delove potopi u mastilo i zatim nalepi na list papira on ne samo što uvodi nove odnose među njegovim delovima već odbacuje njegovu funkciju prenošenja vremena i linearnog kretanja uopšte (*Alarm Clock I*, 1919).¹³⁷

Na iskustvu avangardnih istraživanja početkom druge polovine 20. veka javljaju se različite umetničke prakse koje uključuju vremensku dimenziju, ali i novu dimenziju »života« – aktivnost ili delovanje. To je, pre svega, performans. Umetnički predmet je u performansu zamenjen ak-

135 S. Spieker, *The Big Archive. Art from bureaucracy*, The MIT Press, 2008, 9.

136 *Ibid*, 9.

137 *Ibid*, 7.

tivnošću samog umetnika: »U performansu, umetnici prezentuju i reprezentuju sebe u procesu *bivanja i delanja*, a ti činovi se odvijaju unutar jednog kulturnog konteksta i pred javnošću.«¹³⁸ Performans redefiniše odnos između posmatrača i umetničkog dela, umetnika i publike tako što umesto subjekat/objekat odnosa uvodi susret, relacije između subjekata. Istovremeno, umetnički predmet zamenjuje iskustvo koje je van postojećih podela na privatno/javno jer istovremeno može biti krajnje individualno, a javno. Takođe, produkcija umetničkog rada, »nekada misteriozni i skriveni čin stvaranja postaje vidljiv i konkretan čin«. Ono što je svakako najizrazitije je da telo postaje »primarno sredstvo označavanja u prenošenju vizuelnih koncepata«¹³⁹. Time se, moglo bi se reći, zadaje završni udarac ideji o autonomiji umetnosti i njenoj odvojenosti od života, prirode. Telo postaje medij, *interface*, društveni i politički subjekt koji deluje u određenom kontekstu. Sa ulaskom tela u umetnost relativizuju se granice između prezentacije i reprezentacije, stvarnog i artificijelnog, umetničkog i neumetničkog, jer telo egzistira u svim pomenutim registrima.

Pošto je u performansu u fokusu određena aktivnost, a ne predmet, jedini materijalni trag te aktivnosti je dokumentacija, na primer, foto, video ili zvučni zapis. Dokumentovanje je, u tom slučaju, prateća aktivnost performansa.¹⁴⁰ Fotografija, a na sličan način i video, povezuje nove umetničke prakse koje su se pojavile šezdesetih godina, a koje su međusobno različite: performans, *land-art*, *arte povera*, konceptualna umetnost. U prvom planu je njena dokumentarna funkcija, a ne estetska kao što je slučaj sa umetničkom fotografijom. Pristup fotografiji o kojem je ovde reč

138 K. Stajls, »Performans«, *Kritički termini istorije umetnosti*, n. d., 105.

139 *Ibid.*, 106.

140 »Performans je uvek praćen pomoćnim sredstvima prezentacije koja čuvaju informaciju o performansu (uglavnom fotografsku) ili su potrebna za njegovo rekonstruisanje, re-materijalizovanje.« *Conceptual Art*, n. d., 20.

preuzet je iz »ne-umetničkog socijalnog polja«¹⁴¹. Pošto su jedini materijalni tragovi određene umetničke aktivnosti bili povezani s dokumentacijom te aktivnosti, dokumentacija je s vremenom dobila status umetničkog dela, jer je ona bila jedini materijalni trag njegovog egzistiranja. Izjednačavanjem umetničkog rada sa dokumentacijom, moderna arhiva (vezana uz pojavu medija tehničke reprodukcije) dobila je legitimni status u registru umetnosti.

No kao što je već rečeno, već su avangardni umetnici imali sumnju u arhivu. Dokument, sam po sebi, predstavlja izvesnu formu posredovanja u odnosu na nešto što je postojalo ili se zbilo, rečju, u odnosu na prvobitnu ili autentičnu situaciju što se, pre svega, odnosi na kontekst u kojem se ta situacija odigrava. Za performans je od posebnog značaja ta veza sa prvobitnim kontekstom, koja se, do danas, ističe kao ključno obeležje performansa i glavni argument za njegovu »neponovljivost« zbog svog privilegovanog statusa autentičnosti i originalnosti. Iz toga sledi da su svi koji su bili prisutni u toj »situaciji« jedini, »pravi« svedoci, odnosno jedini koji imaju saznanja o prvobitnom kontekstu kao takvom. Ipak, autentičnost i jedinstvenost prvobitnog konteksta su diskutabilni. Ako se pođe od bazične pretpostavke da su u svedočenja nužno upletena subjektivna viđenja, doživljaji, emocije, različiti nivoi prepoznavanja simboličkih elemenata u zavisnosti od obrazovanja, kognitivnih sposobnosti i sučeljavanja subjektivnih interpretacija (doživljaja) i objektivnih elemenata (okolnosti), onda se autentičnost i jedinstvenost prvobitnog konteksta dovodi u pitanje. Takođe, ako se pođe od pretpostavke da je moguće doći do konsenzusa u subjektivnim interpretacijama, onda se može govoriti o karakteristikama tog prvobitnog konteksta. Ipak, u tom slučaju reč je o jednom naknadno konstruisanom modelu, posredno uspostavljenoj formi u čijoj osnovi je interpretacija. To upućuje na problematičnost definisanja prvobitnog konteksta, a samim tim i insistiranja na neponovljivosti performansa.

141 J. Wall, »Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art«, *Conceptual Art*, n. d., 249.

Prvobitni kontekst kao autentični, jedinstveni i nepovnljivi podrazumeva neku vrstu autohtonog postojanja, zatvorenog sistema, nezavisnog od drugih činilaca, rečju, tradicionalnog konteksta. Pošto su sve to recidivi tradicionalnog shvatanja umetnosti, neprimenjivi na netradicionalne umetničke prakse, kontekst kao zatvoreni sistem dovodi se u pitanje, a samim tim i privilegovanost prvobitnog konteksta u odnosu na sve ostale. Dekonstrukcija konteksta kao lingvističkog pojma pokazala je da prvobitni kontekst kao određena, nepromenljiva kategorija, u stvari, ne postoji. To, s druge strane, čini problematičnim i sam postupak dokumentovanja, jer povlači sledeća pitanja: da li je dokument objektivna informacija onoga što se dogodilo ili je subjektivno viđenje i na koji način se interpretira u odnosu na aktivnost koju dokumentuje?

Ovakva pitanja su naročito dobila na značaju sa uviđanjem ograničenih tehničkih mogućnosti medija za dokumentaciju, naročito tokom šezdesetih godina kada se performans konstituiše kao zasebna umetnička praksa i kada se javlja potreba za njegovim dokumentovanjem. Istovremeno, kada je dokument dobio svoj status u umetnosti i postao konstitutivni deo umetničkih praksi, otvorio se prostor za eksperimentisanje i proširivanje funkcija dokumentacije, a konsekvencija je pervertiranje dokumentarne funkcije: od prateće u glavnu delatnost. Ono što je mišljeno kao akcija, performans, ambijent, menja se u izvođenje za aparat (foto-aparat, kameru). Izvođenje se izjednačava sa dokumentovanjem, odnosno, rad se izvodi kako bi se dokumentovao. Performansi, ne samo da su dokumentovani, već su, pored toga, počeli da se koncipiraju za dokumentovanje: za izvođenje pred kamerom, odnosno foto-aparatom.

U tom kontekstu se mogu posmatrati ne samo performansi, već i druge umetničke prakse koje su mišljene kao dokument: npr. neki od najpoznatijih l'end-art radova poznati su isključivo preko svoje dokumentacije. Štaviše, oni su koncipirani, ne za posmatranje, prisustvovanje ili obilaženje, već kao dokument prezentovan u izlagačkom prostoru. Opšte je poznato da je njihova realizacija povezana s često vrlo nepri-

stupačnim, nenaseljenim i udaljenim lokacijama, tako da je njihovo egzistiranje u umetničkom kontekstu posredovano dokumentacijom. O radu Roberta Smitsona *Spirala Jetty*, na primer, zna se, pre svega, na osnovu dokumentarnog filma i fotografija. Isto važi i za Dišanovu *Fontanu*: Stiglicova fotografija dokumentuje njeno postojanje kao i brojne kopije, replike, tekstovi koji su je učinili »prisutnom« tokom čitavog 20. veka.

Najraniji primeri dokumentovanja kao umetničke aktivnosti u srpskoj umetnosti mogu se naći u radovima Vladana Radovanovića – *Fijo-tan-bl* (1957), *Mini projekti: Da-Ne* (1958), *Akcija na prirodnom taktizonu* (1958), *Lažno penjanje* (1958) – i Leonida Šejke, *Proglašavanje* (1958).

Umetnička dokumentacija

U tekstu »Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog dijela k umjetničkoj dokumentaciji« Grojs naglašava da institucionalizacija, ulazak u muzeje, nužno za sobom povlači vraćanje tradicionalnom. To, naravno, ne uključuje vraćanje tradicionalnom shvatanju umetničkog dela, već svođenje na tradicionalniji vid. Ako su akcija, performans ili ambijent prakse koje se suprotstavljaju privilegovanom statusu umetničkog predmeta, onda je dokumentacija izložena kao umetnički rad vraćanje predmetnom, a samim tim i tradicionalnijoj formi. To je ujedno i polazište za Grojsovo problematizovanje dokumentacije na dva različita načina: prvo, kao vraćanje tradicionalnijoj formi i, uvođenje drugog, biopolitičkog shvatanja dokumentacije.

Grojs govori o tendencijama prisutnim u poslednjih nekoliko decenija koje su dovele do toga da je interesovanje sa umetničkog rada prešlo na umetničku dokumentaciju. Kao primer navodi sledeću situaciju: kada odemo u muzej ili na izložbu pretpostavka je da idemo da gledamo umetnička dela; umetnička dela mogu da referišu na određene aktivnosti iz svakodnevnog života ili politička pitanja, na primer, ali ne bismo mogli da kažemo da referišu na umetnost

jer – to jeste umetnost. U muzejima se, međutim, sve češće susrećemo, ne sa umetničkim delima, već sa dokumentima o umetničkim aktivnostima. Dokumentacija je medijski raznovrsna – može biti slika, fotografija, instalacija – slično umetničkom delu, bilo da je reč o tradicionalnim ili novim medijima. U ovom slučaju mediji »ne predstavljaju umetnost, već je samo dokumentuju«¹⁴². Postavlja se pitanje: kako je moguće da određeni predmet nije umetnički rad, a da je istovremeno dokument određene umetničke aktivnosti, ako je, kao što smo videli, sa institucionalizacijom novih umetničkih praksi dokument izjednačen sa umetničkim radom?

Grojs uvodi termin *umetnička dokumentacija* da bi napravio razliku u odnosu na umetničko delo kao dokument. Ključna razlika između umetničkog dela kao dokumenta i *umetničke dokumentacije* je to što je umetničko delo proizvod određene umetničke delatnosti, njen cilj, krajnji ishod i završetak te aktivnosti, a *umetnička dokumentacija* nije krajnji proizvod određene umetničke aktivnosti, već samo dokument o toj aktivnosti koja se nužno ne završava postupkom dokumentovanja. Izjednačavanjem umetničkog rada i dokumentacije, netradicionalna forma umetničkog delovanja – a to je umetnička aktivnost kao proces, trajanje – svodi se na tradicionalnu, predmet, što je Grojsova početna pretpostavka. Time se, međutim, zanemaruje jedna od ključnih osobenosti savremene umetničke produkcije, a to je da ona ne predstavlja sama po sebi umetničko delo, jer je »delo« aktivnost koja se odvija u određenom kontekstu i njen krajnji ishod nije dokumentovanje, pa samim tim dokument ne preuzima status umetničkog dela, već ostaje *umetnička dokumentacija* te aktivnosti.

Umetnost u doba biopolitike postaje biopolitična zato što koristi umetnička sredstva da bi proizvela i dokumentovala život kao »čistu aktivnost«.¹⁴³ Biopolitička umetnost nije

142 B. Grojs, »Umjetnost u doba politike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji«, n. d., 13.

143 »Umjetnička dokumentacija, naprotiv, znači pokušaj korištenja umjetničkih medija u umjetničkim prostorima kako bi se

nužno povezana s tehnološkim strategijama genetske manipulacije¹⁴⁴ ili direktnim preoblikovanjem tela¹⁴⁵. Biopolitička umetnost je i detektovanje različitih biopolitičkih strategija u svakodnevnom kao što je oblikovanje života kao biološke činjenice, od rođenja do smrti u smislu uvođenja različitih matrica – društvenih, političkih, kulturnih, istorijskih, ekonomskih... – koje ga regulišu i kontrolišu. Istovremeno, sam život postao je predmet različitih intervencija, artificijelnih strategija – tehničkih, genetskih, hirurških, kozmetičkih i umetničkih. Ako nije sudbina, prirodna pojava, već nešto što je artificijelno, onda je život automatski politizovan jer je, ne skup datosti, već odluka. Iz toga razloga, po Grojsu, umetnost u doba biopolitike ne može biti drugačija nego biopolitička: ona problematizuje te artificijelne strategije oblikovanja života i dokumentuje ih umetničkim sredstvima.

Ako se pođe od toga da *umetnička dokumentacija* nije umetnički rad, može se zaključiti da je ona prateći, neobavezni element umetničke aktivnosti. No ako se uzme u obzir da se ta aktivnost ne mora nužno razlikovati od bilo koje druge neumetničke aktivnosti, onda je ono što je razlikuje od sličnih neumetničkih aktivnosti i što joj dodeljuje umetnički status upravo – *umetnička dokumentacija*. U tom smislu, ona je ključna za egzistiranje te aktivnosti unutar registra umetnosti. Njeno percipiranje kao umetničke, a ne samo životne aktivnosti, zavisi upravo od umetničke dokumentacije koja je čini vidljivom i prisutnom u registru umetnosti. Istovremeno, umetnička dokumentacija se prezentuje kao narativ i upravo narativ, kako Grojs ističe, daje umetnički karakter

uputilo na život sam, odnosno na čistu aktivnost, čistu praksu, na umjetnički život, kao da je bez želje da ga se direktno predstavi. Umjetnost postaje oblik života, dok umjetničko djelo postaje neumjetnost, puka dokumentacija te životne forme. Moglo bi se također reći da umjetnost postaje biopolitičkom, stoga jer počinje koristiti umjetnička sredstva u namjeri da stvori i dokumentira život kao čistu aktivnost.« *Ibid*, 10.

144 Npr. rad Eduarda Kaca sa genetski modifikovanim zelenim zecom.

145 Npr. hirurške intervencije Orlan.

određenoj aktivnosti koja kao takva ne mora nužno da se prepozna kao umetnička.¹⁴⁶ Narativ razlikuje umetničku od neumetničke aktivnosti, jer formalnih razlika između umetničkog i neumetničkog nema.

Grojs dolazi do paradoksalnog zaključka da umetnost postaje *način života*, a umetnički rad neumetnost, već dokumentacija tog *načina života*. U galerijama su izložene slike, crteži, fotografije, video-radovi, tekstovi, instalacije – drugim rečima uobičajene forme umetničkih radova. Ali, umetnost se ne može prezentovati pomoću ovih medija, jer je ona sama *način života* i može se samo dokumentovati.¹⁴⁷ Umetnost je biopolitička zato što ona proizvodi i dokumentuje sam život kao čistu aktivnost umetničkim sredstvima. Ovakva vrsta umetničke dokumentacije svojstvena je dobu biopolitike u kojem je život sam predmet tehničke i umetničke intervencije.

Iako se biopolitičko shvatanje umetnosti vezuje za poslednje decenije 20. veka, najraniji nagoveštaji biopolitičkih praksi mogu se detektovati u neoavangardnim praksama, pre svega, fluksusu i, kasnije, konceptualnoj umetnosti. Tada se reafirmišu avangardne ideje koje u prvi plan stavljaju aktivnost umetnika, a ne proizvodnju umetničkog predmeta. Rad *Instructions for Paintings* (1962) Joko Ono jedan je od najranijih primera problematizovanja artificijelnih strategija koje oblikuju život. Ovaj rad ima formu instrukcije u doslovnom smislu: kratka, mašinski otkucana uputstva o tome kako napraviti sliku ili je jednostavno zamisliti. Zanimljivo je da je ona u početku smatrala da njene instrukcije nisu umetnički radovi, već nešto slično partiturama za izvođenje muzičkih kompozicija, i da stoga nisu za izlaganje u galerijskom prostoru. U periodu od godinu dana ovaj rad je prošao različite faze: od performansa u kojem daje usmene instrukcije svakom posetiocu za izvođenje (ili galerista u njenom odsustvu), faze u

146 »Razlika između živog i umjetnog tada je isključivo naracijske prirode. Ne može se vidjeti nego tek ispričati, dokumentirati. Nekom predmetu može se pridodati pretpovijest, geneza, porijeklo pomoću priče.« B. Groys, n. d.

147 B. Groys, »The Loneliness of the Project«, *Going Public, e-flux journal*, Sternberg Press, 2010, 78.

kojoj je rad izložen kao slika nastala na osnovu instrukcija, do konceptualnog rada svedenog na same instrukcije. Instrukcije nisu imale formu umetničkog rada jer upućuju na aktivnost koja se odvija van izlagačkog prostora, u svakodnevnom, ne-umetničkom registru. Ono što se izlaže u formi umetničkog rada je dokumentacija koja ukazuje na koncept, artificijelni karakter aktivnosti, skup odluka koje modifikuju ili kreiraju određenu aktivnost koja nije nužno povezana s registrom umetnosti. Slika je u ovom slučaju virtuelna slika koja uračunava beskrajan broj mogućih realizacija i ponavljanja. Istovremeno, instrukcije su ukazale na još jedan kvalitet slike: potencijalno učešće posmatrača čini sliku virtuelnom, a samo izvođenje je onda aktualizovanje njenog virtualnog stanja. To sliku u velikoj meri približava digitalnom zapisu: ona postoji kao informacija, dokument, a ne kao konkretan predmet.¹⁴⁸

Umetnička dokumentacija ukazuje na aktivnost, jednakost između umetnosti i života, a ne reprezentaciju života. Život sam je po automatizmu političan ili proizvod određene političke volje, a dominantan vid sprovođenja te volje (biopolitike) je tehnička, birokratska dokumentacija. U tom smislu nije slučajnost što je i dominantni vid umetničkog izražavanja – dokumentacija:

Dominantni medij moderne biopolitike stoga je birokratska i tehnološka dokumentacija koja uključuje planove, propise, izveštaje, statističke analize i projektne planove. Nimalo slučajno umjetnost također koristi isti medij dokumentacije kada želi ukazati na sebe kao na život.¹⁴⁹

Rad *Tri koraka* (1976) Jovana Čekića može se posmatrati kao prelaz iz prve u drugu formu dokumentovanja. Na četiri cr-

148 »Stav da delo ili konačni rezultat nisu bitni, već je bitan egzistencijalni čin, iskustvo i svest, temelji se na uverenju da je umetnost istraživanje ili način života ili igra, a delo samo jedno od pomoćnih trenutnih instrumenata istraživanja, življenja ili igre.« M. Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, n. d., 17.

149 B. Grojs, »Umjetnost u doba politike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji«, n. d., 13.

no-belo fotografije pojavljuje se isti motiv – čizme. One, međutim, nisu *predmet* fotografisanja. Predmet fotografisanja je proces: kretanja od tačke A do tačke B. Način na koji su one predstavljene odgovara logici realnog kretanja, tako da se dobija utisak pokreta. S druge strane, taj pokret je ipak fiktivan jer čizme niko ne nosi, već se kreću same. Na fotografijama se pojavljuju i neki motivi koji takođe nisu neophodni za predstavljanje kretanja, štaviše, suvišni su. To su beli papir standardnog A4 formata i vertikalna u središtu kompozicije, takođe od papira. Ako se pretpostavi da to nisu samo likovni elementi koji naglašavaju proces kretanja, onda njihovo prisustvo svakako nije slučajno. Papir, u načelu, služi za beleženje određenih podataka, a u ovom slučaju, čini se, da nije u pitanju slikarski pribor, već upravo onaj koji se koristi u administraciji za beleženje različitih podataka. Ovde su u direktnoj relaciji listovi papira i čizme, iako je papir formalni, a ne neophodni element u kretanju. Čizme su doslovno dobile funkciju »podatka« na papiru što odgovara prvom tipu dokumentovanja, ali je istovremeno rekonstruisan, a ne predstavljen, proces kretanja. Rekonstrukcija upućuje na drugi tip dokumentacije, *umetničku dokumentaciju*, jer je povezana s kretanjem, životnom aktivnošću koja umetnički karakter dobija u samom procesu rekonstrukcije.

Daglas Hubler u radu *Variable Pieces 70* (1971) funkciju fotografske arhive dovodi do ekstrema sa ciljem da dokumentuje sve ljude i time napravi najsveobuhvatniju arhivu. Njegovu arhivu čine foto-dokumenti nasumično poređani, oslobođeni estetskog ili bilo kog drugog kriterijuma i u prvom planu je dokumentovanje života ljudske vrste kao takve. Njegov rad se može posmatrati kao recidiv uverenja iz devetnaestog veka u modernu arhivu koja, pomoću medija tehničke reprodukcije, može zabeležiti svaki trenutak.

Za razliku od njega, Neša Paripović rad *Photo-Dossier* (1976) koncipira, takođe, kao birokratsku dokumentaciju, ali sopstvenog života. U pitanju je kseroks-knjiga sastavljena od dvadesetak kopija fotografija na kojima su različite situacije iz njegovog privatnog i profesionalnog života: on sa prijateljima, kolegama, na otvaranjima izložbi, predavanjima,

neformalnim druženjima. Fotografije prebačene u kseroksnjigu imaju sva obeležja birokratskog prikupljanja podataka u kojem se gubi razlika između slike i teksta, fotografije i dokumenta, privatnog i profesionalnog. Sve to je izravnato i svedeno na informaciju o kretanju umetnika. Na to upućuje i njegovo tretiranje kao »objekta« dokumentovanja: na fotografijama on nije ni na koji način izdvojen, što je u funkciji naglašavanja »objektivnosti«. Nameće se pitanje: čemu prikupljanje i arhiviranje podataka o umetniku? Zašto je on objekt posmatranja?

U sklopu »novih umetničkih praksi« 60-ih, 70-ih godina prošlog veka javljaju se različite prakse u kojima se ističe samo ponašanje umetnika kao umetnička forma izražavanja, tako da se gubi potreba za posredovanjem u vidu određene umetničke forme, predmeta, postupka ili medija. To ujedno predstavlja najvišu tačku udaljavanja od tradicionalnog shvatanja umetničkog dela kao privilegovanog predmeta. U tom kontekstu, ovaj rad Neše Paripovića predstavlja ukidanje posredovanja između umetnosti i publike jer je samo »ponašanje umetnika« i sve ono što umetnik radi – umetnička aktivnost.¹⁵⁰ Iz istog razloga je i jedini materijalni trag ove aktivnosti, ne čak ni fotografija, već kseroks kopija, nešto što samo po sebi nije vredno jer je propadljivo i ponovljivo, čime je materijalni ekvivalent umetničke aktivnosti sveden na minimum. Danas, u izmenjenom kontekstu rad se može posmatrati kao najava biopolitičkih strategija koje predstavljaju jedno od dominantnih obeležja savremenog društva.

150 »Sve to daje povoda da se u terminologiju tekuće kritike uvodi pojam umetničkog ponašanja, o kojem R. Barilli daje sledeću izjavu: »U ponašanju naglasak treba staviti na ličnost umetnika, ili bolje reći estetskog istraživača – fizičku i psihičku ličnost, telo i duh – dok su tradicionalna shvatanja, zaboravljajući ili ostavljajući po strani različite gestualne, manuelne i fizičke postupke preko kojih se to ponašanje ostvaruje, navodila da se prednost da delu.« J. Denegri, »Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-tih godina«, *Nova umetnost u Srbiji*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1983, 7.

U ovom radu slika je dovedena u istu ravan sa informacijom što je naglašeno formom knjige, crno-belim kseroks kopijama i nazivom rada. Slika bi, štaviše, mogla biti zamenjena tekstem što je i slučaj sa radom *Izveštaj o kretanju za 25. 10. 1976. god.* koji se sastoji samo od teksta sa istom birokratskom funkcijom.¹⁵¹ Svođenje na birokratsko, u oba slučaja ima za cilj prenošenje težišta sa dokumentacije na aktivnost umetnika kao umetnički rad.

Sumnja u klasične forme umetničkog izražavanja i njihovu funkciju posredovanja između umetnika i okoline kao i stavljanje u prvi plan aktivnosti samog umetnika, a ne produkta delovanja (umetničkog dela) problematizuje se i u radu *Bez naziva* (1975) Neše Paripovića.¹⁵² Iako je reč o jednoj tradicionalnoj temi – umetnik u ateljeu – situacija nije sasvim »tradicionalna«, jer ne predstavlja umetnika kako radi u smislu manuelnog rada, slikanja, vajanja, već u procesu mišljenja. U seriji fotografija rekonstruisan je upravo proces mišljenja, umetnika suočenog sa situacijom odustajanja od reprezentacije. Prazan list papira predstavlja, s jedne strane, zadati okvir umetnikovog izražavanja i, s druge strane, izdvojenost umetničkog delovanja iz svakodnevnog života, dok je mišljenje aktivnost koja povezuje oba registra, umetnost i život, »pretvaranje tela u vidljivi znak imaterijalnog događaja«¹⁵³. U radu *Odnos ruka-glava* (1979) list papira kao zadati okvir nestaje: ostaje proces mišljenja. Ono što je povezano s manuelnim radom, rukom, sada je u funkciji mišljenja. Podelu na mentalno i manuelno zamenilo je uskla-

151 »10.00 h Napušta kuću, odlazi na Tehnički fakultet, razgovara sa studentom iz Palestine.

10.30 h Ulazi u zgradu Televizije, ostaje oko 1 čas izlazi sa jednom torbom.

11.30 h Dolazi u Studentski kulturni centar, M. Tita 48, razgovara sa.....«

152 »*Bez naziva* je, po mom mišljenju, prekretnica u radu, jer se tu prvi put izgubila slika – ostao je prazan papir. Otud razmišljanje i strah.« M. Stanković, »Izlazak iz slike, ulazak u zvuk«, intervju s Nešom Paripovićem, www.dipassage.org.

153 D. Sretenović, *Postajanje umetnošću*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 13.

divanje ruke i glave, nestajanje razlike između mentalnog i manualnog i izjednačavanje umetničkog delovanja sa životnom aktivnošću.¹⁵⁴

Kratkoročne biopolitičke strategije oblikovanja »tela« ili živog organizma čiji je efekat vidljiv u relativno kratkom vremenskom periodu predmet su dokumentovanja u radu *Žito* (1976) Jovana Čekića i performansu *Ritam 2* (1974) Marine Abramović. Čekić fotografiše proces rasta i sušenja žita u periodu od sedam dana. Oba procesa, naizgled »prirodna« praćena su tabelom koja pokazuje da je reč o kontrolisanim situacijama. Svojom odlukom o dodavanju/oduzimanju vode, Čekić modifikuje prirodni proces ukazujući na biopolitičko kao sastavni deo svakodnevnog, prirodnog. Marina Abramović u performansu *Ritam 2* (1974) takođe »oblikuje« svoj život odlukom da konzumira medikamente za lečenje akutne šizofrenije, što dovodi do modifikacije njenog psihičkog stanja, pokreta, ponašanja... Konsekvenca njene odluke je nemogućnost kontrolisanja sopstvenog tela. Time se istovremeno ova kontrola izmešta na neku »višu instancu«.

154 Varijanta *umetničkog ponašanja* kao načina umetničkog izražavanja koji uračunava nepostajanje fiksnih granica između umetničkog izražavanja i svakodnevnog života predstavlja i strategija koju je J. Denegri nazvao *govorom u prvom licu*: »Umetnik se stoga u svom radu više ne služi posredovanjem neke određene likovne forme kroz koju se ta osećanja redovno filtriraju, on otklanja sve opne između svoga ja i okolne realnosti, opredeljujući se za izražajnu strategiju koju nazivamo autorskim *govorom u prvom licu*: to je govor ponašanja, govor tela ili govor gestova i znakova, nikada pak govor formi i u sebi zatvorenih materijalnih objekata, a osnovni cilj tog neposrednog i izrazito individualnog govora jeste da se na planu simboličkog jezika umetnosti iskaže stremljenje ka *dijalektici oslobođenja*, čemu se krajem 60-tih i početkom 70-ih godina težilo polazeći od mnogih posebnih i specifičnih zahteva.« J. Denegri, »Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-tih godina«, n. d., 7.

Život-kao-projekat

U *Postprodukciji* Burio govori o upotrebi sveta kao tipu postprodukcije. Umetnost, kako ističe, reprogramira društvene norme tako što im daje umetnički karakter. On, pre svega, misli na različite vrste delovanja, institucionalnog i vaninstitucionalnog, zatim, različite oblike ponašanja, socijalne, političke i ekonomske matrice koje ulaze u registar umetnosti. Umetnost je nemoguće odvojiti od društvene pozadine, jer koristi postojeće društvene oblike. To je suprotno stanovište od onog koje izdvaja Hauser, i koje dominira većim delom 20. veka:

umetnička dela nastaju u vezi s međuljudskim odnosima, ali postoje neovisno o njima, kao i o svim odnosima izvan sfere umetnosti i zastupaju smisao i vrednost koji su nezavisni od tih odnosa.¹⁵⁵

Ono što je na početku 20. veka izdvajano kao specifičnost umetničkog izražavanja, jezik umetnosti, zamenjuje se praksama preuzetim iz različitih neumetničkih registara. Istovremeno, stapanje umetnosti sa realnošću se može posmatrati kao odustajanje od kritičke distance. Burio, međutim, ističe suprotno stanovište, a to je da ništa ne može da se kritikuje spolja jer prvo treba »naseliti« formu, a onda je kritikovati.

Sofi Kal i Gregori Šepard u video-radu *Double-Blind* (1992) preispituju matrice kojima je ispunjen medijski prostor, stereotipe i klišeje koji oblikuju najintimniji svet pojedinca. Rad predstavlja dokumentaciju sa zajedničkog puta u Americi čija je krajnja destinacije Las Vegas, a cilj – njihovo venčanje. Koncipiran je kao paralelno vođenje dnevnika, preko kojeg se otkriva njihov međusobni emotivni odnos. Dnevnik, pored zapisa, čine fotografije i video-materijal, a sve zajedno predstavlja dokumentaciju sa putovanja koja pruža uvid u jedan, krajnje lični, privatni segment njihovog života koji je istovremeno njihov zajednički umetnički projekat. U osnovi i jednog i drugog je sam život, odnosno iskazi,

155 A. Hauser, *Sociologija umetnosti*, n. d., 247.

fotografije, video-klipovi pomoću kojih je taj život uobličen i aktualizovan u recepciji posmatrača. Može se postaviti pitanje da li je to realni život prenet u umetničku formu ili artifičijelni koncept uveden u svakodnevno? Ovo pitanje čini se irelevantnim jer polazi od pretpostavke da postoji jasna razlika između umetnosti (umetničkog postupka, materijala, forme) i svakodnevnog života, što ovde nije slučaj: umetničko delovanje (umetnički rad) izjednačeno je sa neumetničkim (putovanjem), a iz toga sledi da je sam život – umetnički projekat ili *život-kao-projekat*. Završni deo njihovog projekta je venčanje u Las Vegasu kojim se njihovo zajedničko putovanje završava.

Na samom kraju filma, kao epilog, pojavljuju se fotografije i sa njihovog *fake* venčanja u Parizu organizovanog nakon putovanja. Njena želja je, naime, bila da, kako sama kaže, ima one standardne fotografije sa venčanja na kojima je ona u venčanicu, okružena gostima, hranom... i to je bio razlog organizovanja ponovnog, ovaj put lažnog venčanja. Ono što se nameće nakon gledanja snimljenog materijala sa pravog i lažnog venčanja je indikativno: za posmatrača, razlike između njihovog »pravog« i *fake* venčanja, zapravo, i nema. I ne samo to: razlike nema, ne samo za spoljašnji pogled, pogled posmatrača, već ni za nju. I prvo i drugo venčanje deo su njenog projekta – i umetničkog i privatnog – a dokumentacija izložena u umetničkom kontekstu je ta koja sam projekat čini umetničkim, što naravno ne isključuje prisustvo u neumetničkom registru.

Nemogućnost – ili izlišnost – odvajanja umetničkog od neumetničkog (namera, postupaka, radnji...) proizlazi iz promenjene funkcije dokumentovanja. U dokumentarnom filmu ili vođenju dnevnika proces dokumentovanja je prateći u odnosu na život, a samim tim i odvojen od njega. No ovde dokumentovanje nije prateća aktivnost: ono što se odigrava na putovanju istovremeno se dokumentuje, a moglo bi se reći i da se odigrava upravo iz razloga da bi se dokumentovalo. To potvrđuje i forma video-rada koncipiranog kao dnevnički zapis, tako da su dokumentovanje i *real life* istovremeni. Dokumentovanje je deo života i obratno. To je

naročito naglašeno u jednom kadru koji eksplicitno upućuje na promjenjenu funkciju dokumentovanja. Reč je o kadru u kojem njih dvoje razgovaraju. Dijalog je, inače, u čitavom filmu skoro sasvim izostavljen. Scena u kojima se njih dvoje nalaze zajedno, gotovo da i nema. To je, naravno, indikativno imajući u vidu da je reč o odnosu dvoje ljudi sa elementima erotsko-emotivnih konotacija na šta upućuje i lajtmotiv rečenica u filmu *No Sex Last Night*. U pomenutom kadru oni razgovaraju, ali ne *face to face* već, reklo bi se, *camera to camera*, jer oboje istovremeno i snimaju jedno drugo. Moglo bi se reći da je u radu u prvom planu ono što će sa pojavom društvenih mreža postati »way of life«: život se »živi«, pre svega, da bi se dokumentovao, da bi se prikupili dokazi o tom životu koji se uvek iznova mogu rekonstruisati u određeni narativ prilagođen datom trenutku. Na samom kraju, on se pita (parafrazirano): »... film nas je učinio bliskim ... a sada kada je gotov... šta će biti s nama?«.

Koncipiranje života produkcijom dokaza o njemu samom, Sofi Kal problematizuje i u radu *Detective* (1980). Na njen zahtev, majka unajmljuje privatnog detektiva da je prati i beleži njene aktivnosti.¹⁵⁶ Kao i u prethodnom, i ovde je dokumentovanje izjednačeno sa životom. Ona svoje aktivnosti modifikuje u odnosu na saznanje da je praćena, odnosno u odnosu na »dokaze« koje detektiv prikuplja o njenom kretanju.¹⁵⁷ Istovremeno, pervertira ulogu detektiva. On nije više »onaj koji zna«, izmaknut i objektivan. U ovom slučaju on ne zna da je deo umetničkog rada, u funkciji umetnice, a samim tim dovodi se u pitanje i objektivnost njegovih prikupljenih informacija. Tačnije, u kontekstu njegovih profesionalnih,

156 »Aprila 1981. godine, na moj zahtev, majka je otišla u detektivsku agenciju. Angažovala ih je da me prate, da je obavestavaju o mojim dnevnim aktivnostima, i da pribave fotografije kao dokaz mog postojanja.« Y. A. Bois, »Character study – Brief Article«, *Artforum*, 2000.

157 »U znatnoj meri usvojena je struktura forenzičke arhive; često su namerno pobrkani nivoi stvarnosti ili, tačnije, stvarnost je uspešno transformisana (arhiva) u fikciju (naracija), i obrnuto.« *Ibid.*

detektivskih aktivnosti ne bi im se mogla osporiti objektivnost. Ali, u kontekstu umetničkog rada, stvar se bitno menja. U prvom planu su, umesto objektivnih manipulativne mogućnosti proizvođenja informacija. Objektivni, distancirani pogled – čija je metafora upravo detektiv – iščezao je, a zamenila ga je fluidna kontekstualna mreža pogleda.

Tanja Ostojić u svojim radovima direktno preuzima matrice društvenog ponašanja iz neumetničkog registra: u radu *Ilegalan prelazak granice* (2000) je u tri dana dva puta ilegalno prešla granicu između Slovenije i Austrije koja je i granica ka Evropskoj uniji; *Čekanje vize* (2000) je šestočasovno čekanje u redu ispred austrijske ambasade u Beogradu zajedno sa stotinak ljudi od kojih svako nosi tuce dokumenata i garantna pisma za dobijanje vize. *Looking for a Husband with EU Passport* (2000) je interaktivni veb-projekat koji se sastoji iz nekoliko faza. U prvoj fazi umetnica je nakon objavljivanja svoje fotografije sa propratnim tekstom (*Looking for a Husband with EU Passport. Please send your applications to hottanja@hotmail.com. Do not hesitate to contact me with any further questions or detail*) razmenila preko pet stotina pisama sa svima koji su se javili na njen oglas. Nakon višemesečne komunikacije ugovoren je sastanak sa izvesnim Klemensom G., nemačkim umetnikom, u formi performansa ispred Muzeja savremene umetnosti u Beogradu (28. novembra 2001). Zatim je usledilo venčanje (9. januar 2002), apliciranje za vizu i odlazak u Nemačku. Umetnica je više od tri godine živela u Diseldorfu sa vizom koju je produžavala i bez dobijanja dokumenata za stalni boravak. Projekat je završen 2005. razvodom i organizovanjem zabave (*Divorce Party*) u Galeriji 35 u Berlinu.¹⁵⁸

Umetnica koja traži izlaz iz zemlje, u tom trenutku pod sankcijama, udajom za državljanina EU svoj život problematizuje kao *goli život*, biološku egzistenciju »raskorenjenog izbeglice, azilanta, apatrida, migranta«.¹⁵⁹ *Goli život (zoe)* je po Agambenu biopolitički prostor. Zemlja iz koje ona dolazi

158 <http://www.kultur.at/howl/tanja/>.

159 M. Krivak, n. d., 169.

je konkretan primer agambenovskog *vanrednog stanja* (pod sankcijama, zatvorena) čiji je paradigmatični model logor kao »čisti i apsolutni biopolitički prostor«. Biopolitičke intervencije se sprovode preko različitih institucija koje kontrolišu taj »prostor«. U ovaj projekat uključene su različite institucije. Pored braka, jedne od, svakako, dominantnih institucija koja definiše položaj žene (supruga, majke...), prisutne su i mnoge druge institucije u okviru kojih se umetnica kreće u periodu od postavljanja oglasa, upoznavanja sa budućim mužem, venčanja, pripremanja dokumenata do iseljenja u drugu državu, učenja jezika i prezentovanja projekta: država, ambasada, iseljenički biro, opština, škola, muzej, galerija.

Rad ocrtava i kulturni okvir kroz pitanje identiteta – individualnog, nacionalnog, rodnog. Na fotografiji iz oglasa umetnica je naga, tačnije gola, ošišana i obrijana, tako da su njene individualne karakteristike svedene na minimum: ona je neko ko može da bude bilo koja žena, neko ko je izvan dominantnih stereotipa reprezentacije žene (lepa, zgodna, zavodljiva...), izvan društveno prihvatljivih uloga koje se dodeljuju ženi (možda logorašica, zatvorenica...). Iz njenog tela odstranjeno je lično, intimno. Ona je egzemplar, predstavnik vrste, deo populacije. Njeno telo je medijum između privatnog i javnog, ličnog i društvenog. Ono je biološka činjenica koja ukazuje na *goli život*. Istovremeno, ono je socijalno telo¹⁶⁰, političko telo preko kojeg ona uspostavlja komunikaciju, realizuje projekat, sprovodi svoju umetničku strategiju i repositionira svoju egzistenciju. Ono je »prostor« biopolitičke intervencije koji Tanja Ostojić izjednačava sa prostorom svog umetničkog delovanja.

Preispitivanjem svih pomenutih dimenzija – političke, socijalne, rodne, umetničke, kulturne – ocrtava se mreža odnosa koji čine kontekst: umetnica, na početku svoje karijere, sa već formirane pozicije u umetničkom svetu, u maloj, patri-

160 I. Pintilie, »The Public and the Private Body in Contemporary Romanian Art«, *Artmargins*, 2007. (www.artmargins.com/index.php/featured-articles/120-the-public-and-the-private-body-in-contemporary)

jarhalnoj sredini, istočnoevropskoj državi – u tom trenutku odsečenoj, zatvorenoj – problematizuje poziciju žene, umetnice, građanke, tako što pervertira model tradicionalnog braka u medijski događaj, produkt globalne komunikacije (zemlja jeste zatvorena, ali ona komunicira sa svima) i umetničko delovanje. Svi segmenti rada ukazuju na kritički odmak u odnosu na dominantne društvene matrice – brak, državu, stereotipe, umetničke institucije. Simptomatično je da se njen projekat uglavnom odvija van institucija umetnosti. Simbolično približavanje instituciji umetnosti, Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, upriličeno je jedino u prvom susretu sa budućim mužem, ali tako da je sama institucija, više scenografija, dekor jer se susret dešava ispred muzeja, na travnjaku. Svoj institucionalni oblik projekat dobija tek izlaganjem dokumentacije: imejl korespondencije, albuma fotografija u kojima su dokumentovana sva dešavanja oko venčanja.

U radu *I'll Be Your Angel* iste umetnice telo zadržava političku, socijalnu, umetničku funkciju, ali je ono ulepšano, doterano, našminkano, sređeno, zavodljivo, erotično... Kao pratilja kustosa 49. Venecijanskog bijenala Heralda Zemana ona je s njim, u periodu od nekoliko dana, na svim javnim događajima povezanim s Bijenalem: otvaranjima, pres-konferencijama, koktelima, zabavama... I u ovom radu ona sagledava različite dimenzije konteksta u kojem radi. U ovom slučaju, to je odnos između kustosa (pozicija moći: poznati kustos svetskog renomea) i umetnice (iz male istočnoevropske države koja »zavođenjem« kustosa nastoji da se pozicionira na umetničkoj sceni), sa direktnim referencama na tradicionalni mit (ona je anđeo čuvar) ili njegovu modernizovanu varijantu (»iza svakog uspešnog muškarca stoji žena«). Ona njega prati tokom trajanja bijenala, ali je on, zapravo, u funkciji konstruisanja njenog umetničkog identiteta. On je deo rada, i ne samo to, već i sredstvo pomoću kojeg ona ocrtava umetnički kontekst, u užem smislu, bijenala kao značajne manifestacije savremene umetnosti, i u širem smislu – pozicija žene u svetu umetnosti. Ono što najčešće nije vidljivo ili se sklanja ili podrazumeva ili negira – a to su odnosi moći koji konstituišu umetničko polje – u ovom radu ona čini vid-

ljivim, prozirnim za najširu javnost. Istovremeno, kao sastavni deo istog rada ona izlaže, opet nešto što, najčešće, nije »vidljivo«, a to je krajnje lični, najintimniji deo njenog tela: crni kvadrat od stidnih dlačica.¹⁶¹

U digitalnoj instalaciji *a* (2006) Dejan Grba predstavlja autoportret kao digitalnu bazu podataka sačinjenu u periodu od godinu dana u kojem se, po unapred utvrđenoj šemi i skupu pravila, svakodnevno fotografisao. Te fotografije su animirane morfovanjem, a zatim projektovane na zid tako da dominiraju galerijskim prostorom koji postaje deo rada, a ne samo prostor za projekcije. Rad je naslovljen po lakanovskom pojmu »objekt malo a« koji označava primarnu auto-percepciju – način na koji individua doživljava samu sebe.¹⁶² Predstavljena je metamorfoza tradicionalnog žanra, autoportreta u situaciju: statična slika je zamenjena pokretnom, projekcija je horizontalno postavljena tako da ne odgovara uobičajenom načinu posmatranja portreta, a posmatrač je suočen sa predimenzioniranom predstavom koju jedva da može da obuhvati pogledom. Posmatrač je, u stvari, onaj koji je posmatran, jer je obuhvaćen projekcijom, odnosno pogledom samog umetnika. Istovremeno, taj pogled je autoreferencijalni pogled, »u samog sebe« i zato izmiče posmatraču. Rad dokumentuje životni proces (starenje) ili efekat »trajanja«, minimalnih promena na licu koje su, same po sebi događaj, ali niskog intenziteta koji u ovoj situaciji (ubranog smenjivanja morfovanih fotografija) postaje vidljiv. U pitanju je susret između prirodnog (životnog procesa, života kao takvog) i artificijelnog (pre svega, artificijelne forme izlaganja u kojem je period od godinu dana izjednačen sa trajanjem digitalnog zapisa: 6 minuta i pet sekundi), »hibridizacija života efektima stvaranja umetnosti i hibridizacija umetnosti efektima proizvodnje života«¹⁶³.

161 Referiranje na Maljevičev *Crni kvadrat* kao postupak koristila je i grupa Irvin, koji su nosili crni kvadrat kao Hitlerove brkove. (*prim. aut.*)

162 Intervju Srđan Marković, *Glas*, Beograd, 9. maj 2006, 19.

163 M. Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, n. d., 795.

Video rad *Cigani i psi* (2007) Zorana Todorovića problematizuje odnos između dokumentovanja i interpretacije pri čemu i proces dokumentovanja i njegove interpretacije ocrtavaju kontekst: odnose, dominantne i, manje ili više, prikrivene matrice delovanja – političkog, socijalnog, kulturnog, umetničkog... – koje formiraju ili određuju kontekst unutar kojeg umetnik radi. Ovaj rad je zbog svog problematičnog naziva izazvao oštre reakcije u pojedinim segmentima javnosti i to nakon izlaganja na Oktobarskom salonu 2009. godine. Povod za negativne kritike i oštre reakcije je naziv rada koji je prepoznat kao politički nekorektan i fašistički orijentisan zbog dovođenja u vezu pasa i manjinske grupe, upotrebe politički nekorektnog termina Cigani i dece koja se pojavljuju u situacijama okarakterisanim kao eksploatorskim zbog nepoštovanja dečjih i manjinskih prava. Rad je, naime, snimljen tako što su malu kameru, koja se inače koristi za video-nadzor, okačenu kao ogrlicu nosila deca prosjaci i psi lutilice.

U pitanju je dvokanalna video-instalacija i, ono što se odmah zapaža, jeste razlika/jaz između naziva i sadržaja. Naziv rada je tendenciozan jer ostavlja veliki prostor za upisivanje politički nekorektnog sadržaja što, naravno, nije slučajno. Istovremeno, sadržaj oba snimka je, moglo bi se reći, sveden na minimum. Nasumično kadrirani, neizoštreteni i jedva vidljivi snimci ne nude nikakve – ili vrlo malo – informacije, već su svedeni na opšta mesta, fragmente prepoznatljivih situacija sa ulica, i ne mogu se dovesti u vezu sa politički nekorektnim i problematičnim insinuacijama na koje upućuje naziv. Pozicioniranje tendencioznog, provokativnog naziva zasićenog značenjem, nasuprot video-materijalu ispražnjenom od sadržaja ima vrlo specifičnu funkciju. Prostor koji se otvara između impregniranog sadržaja (naslov) i ispražnjenosti od sadržaja (snimci) ima funkciju lakmus papira ili »društvenog simptoma«¹⁶⁴ koji ukazuju na »stanje« društva, određene zajednice ili preciznije kontekst u kojem umetnik radi. Zoran Todorović u ovom radu koristi

164 *Ibid*, 593.

biopolitičke strategije pomoću kojih precizno dijagnostikuje kontekst. O kakvim biopolitičkim strategijama je reč?

Ove strategije prepoznaju se u više ravni. Prvo, snimanje, beleženje, dokumentovanje je ovde izvedeno tako da je subjekt u mnogo većoj meri odsutan nego prisutan prilikom snimanja. Subjekt (dete, pas) jeste prisutan, jer nosi kameru i kamera beleži situacije u kojima se oni kreću. Odstranjen je, međutim, pogled, a sa pogledom i sve ono što ima veze sa ličnim, individualnim, subjektivnim viđenjem stvari. Pritom nije slučajno korišćena kamera za video-nadzor koja takođe funkcioniše nezavisno od pogleda. Dete (ili pas ili bilo ko drugi) u tom slučaju nije neko određeno dete, već bilo koje dete, »predstavnik« vrste ili »uzorak« populacije. Sam snimak je dokumentovanje određenog »oblika života« kao takvog. U prvom planu je beleženje samog kretanja kao aktivnosti, delovanja, uvezivanja aparata i jedinke s ciljem prikupljanja podataka.

Drugi nivo biopolitičkog delovanja povezan je s namealom umetnika da »deluje« u određenom kontekstu. Upotreba problematičnog naziva sa nedvosmisleno rasisitičkim i politički nekorektnim tendencijama u kombinaciji sa »osetljivim« društvenim grupama (deca, Romi) ima za cilj intervenisanje u određenom kontekstu, proizvođenje reakcija, preispitivanje konteksta. Poput doktora koji blagim udarcima proverava reflekse pacijentu ili kao što vakcina – sa malim dozama izazivača ima funkciju proizvođenja antitela, umetnik »interveniše«, podiže pažnju, beleži reakcije i dijagnostikuje »stanje društva«. U tom ključu je njegov postupak biopolitički. Provokativne, čak agresivne postupke koji prevazilaze etičke i estetičke norme i koji problematizuju pitanje biopolitičke kontrole, Todorović je koristio i u ranijim svojim radovima: priključivanje struje visokog napona u metalne pločice koje su deo izložene instalacije i potencijalna opasnost za posmatrača (*Nedodirjivi*, 1994); instaliranje mikrokamere u vaginu prostitutke koja snima posetioce (*Zurenje*, 1998); puštanje tzv. smeh-gasa koji izaziva smeh, ali pri izloženosti dužoj od deset sekundi izaziva histerični napad (*Smeh*, 2001).¹⁶⁵

165 N. Dedić, »Multikulturalnost, mediji, umetnost u državi

Treći nivo biopolitičkog angažovanja jeste dokumentovanje reakcija koje daju simptomatološku kartu stanja društva u određenom kontekstu. Izlaganje, kao što sam umetnik kaže, treba da omogući radu da bude mesto dijaloga, polemika.¹⁶⁶ U tom smislu snimci su artefakti, dok je konstitutivni deo rada prikupljanje i dokumentovanje reakcija – kritika, osuda, teorijskih interpretacija i sl. Na taj način umetnički rad iz forme određenog umetničkog predmeta prelazi u aktivnost biopolitičkog karaktera.

Šta je probilo kao posledica ovakvih biopolitičkih postupaka? Todorovićev rad ukazao je u kojoj meri su različite biopolitičke strategije deo naše svakodnevice koju oblikuju: kako se proizvode reakcije, kako se manipuliše javnošću, publikom, određenom zajednicom ili, u krajnjoj liniji, populacijom. To su istovremeno strategije koje se primenjuju u politici, advertajzingu i drugim sferama društvenog delovanja – javno mnjenje se modeluje tako što se namenski proizvode pozitivne odnosno negativne reakcije.

U reakcijama publike, različitih formalnih i neformalnih udruženja, s druge strane, probilo je određeno shvatanje umetnika, ideja da umetnik ima društvenu odgovornost, da deluje u ime društvene zajednice, i da može nešto da promeni u društvu, što je, devetnaestovekovno shvatanje koje proizlazi iz humanističkog shvatanja umetnika kao просветitelja. Veoma bliska ovoj je i ideja da je umetnost plemenita, uzvišena delatnost što je, takođe, recidiv 19. veka. Iz ovoga shvatanja usledio je zaključak da je u stvari umetnik odgovoran za rasizam, eksploataciju dece, nepoštovanje ljudskih prava i političke korektnosti. Postavlja se pitanje da li je on odgovoran za pomenute društvene anomalije ili je njegova odgovornost u tome što je ukazao, pokazao, izneo u javnu sferu nešto što postoji kao deo naše svakodnevice i što je prihvaćeno kao »normalno« od zajednice, društva i pojedinaca? Da li je umetnik odgovoran za eksploataciju dece ili poro-

vanrednog stanja», *Treći program*, broj 145, Beograd 2010.

166 Dokumentacija sakupljena u formi e-booka. www.zorantodorovic.com.

dica, društvo? Takođe, jedno od pitanja koje se nameće je da li bi rad uopšte izazvao ovakve reakcije da je imao politički korektan naziv? Ako se pođe od vrlo verovatne pretpostavke da ne bi, iz toga sledi da je pitanje političke korektnosti, »pakovanja« ili naziva iznad odgovornosti za eksploataciju dece odnosno sadržaja i suštine problema. Takođe, postavlja se pitanje da li je funkcija politički korektnog da se određena pojava kao što je položaj Roma, dece prosjaka, estetizuje i na taj način učini estetski i etički prihvatljivijom?

Društvo reaguje na naziv umetničkog rada, čak ne ni na sadržaj, jer je sadržaj, kao što je već rečeno, prilično oskudan, a ne na ono s čime se susrećemo svaki dan bilo da su u pitanju napuštena, nezbrinuta deca ili psi lutalice. Istovremeno, Todorovićev rad je dao preciznu dijagnozu društva. Kontekst u kojem umetnik interveniše je u toj meri zatrovan da je vakcina buknila u infekciju i to je pokazatelj da su rasizam, nacizam, ne stvar prošlosti, već jako bliski i živi sadržaji, da se društvo i dalje grčevito drži prošlosti, da je opterećeno time, kao i da se iza tog konstantnog reafirmisanja modela iz prošlosti krije, ne samo nerazumevanje sadašnjosti već i strah od budućnosti.

Potpuno suprotno polazište od prethodnog, ali sa sličnim društvenim implikacijama ima rad Marine Marković *C'mon Barbie lets Go Party* (2006-2007). Koncipiran je kao dnevnički zapis u kojem ona beleži različite faze svoje bolesti, anoreksije: od izgladnjivanja, opsednutosti hranom i prvih simptoma, do komplikovanih poremećaja aktivnosti tela koje se manifestuju drastičnim gubitkom težine i hospitalizacijom, kao i period oporavka posle toga. Rad obuhvata dokumentovanje svakog dana crtežima, fotografijama, popisima hrane, kalorijskih vrednosti namirnica i medicinske dokumentaciju šestomesečnog lečenja od anoreksije na Institutu za endokrinologiju u Beogradu. Anoreksija je u procesu dokumentovanja izjednačena s umetničkim delovanjem. Telo je u ovom slučaju »materijal« koji se oblikuje usled bolesti, jer nagli gubitak telesne težine menja fizički izgled tela. Takođe, ono što nije zanemarljivo jeste da ova bolest ima svoje, ne

samo organske, već i društvene uzročnike što na jedan posredan, vrlo sofisticiran način ocrtava kontekstualni okvir u kojem umetnica radi i njegova, ne samo lokalna već i globalna obeležja: nametanje određenih kriterijuma lepote, »idealnih« razmera ženske figure sa frustrirajućim efektom na znatan deo ženske populacije čije su konsekvence poremećaji u ishrani. U radu je proces oblikovanja, menjanja tela izjednačen sa realnim procesom razvoja bolesti. Iako se ne bi moglo reći da je ova »aktivnost« (anoreksija) proizvod svesne odluke o načinu delovanja, o realizaciji planirane životne aktivnosti, ona jeste proizvod načina života, individualnih odluka, ali i društveno nametnutih kodova i obrazaca.

Narativ i baza podataka

Biopolitičke umetničke prakse često se ne razlikuju od sličnih neumetničkih praksi. Ono što im daje umetnički karakter, kao što je Grojs primetio, upravo je dokumentacija koncipirana kao određeni narativ i izložena u umetničkom kontekstu. No pored narativa, umetnička dokumentacija može biti organizovana i kao baza podataka.¹⁶⁷ Baza podataka za polazište ima modernu arhivu zato što kao dokumente koristi različite medijske zapise kao hronološke odrednice.¹⁶⁸ Za razliku od narativa koji uračunava linearni pristup, početak i kraj, u bazi podataka moguće je kretanje po različitim putanjama koje nisu nužno unapred određene, jer sam korisnik osmišljava

167 »Imajući na umu analizu linearne perspektive kao 'simboličke forme' modernog doba, kojom nas je zadužio istoričar umetnosti Ervin Panofsky, bazu podataka bismo čak mogli nazvati novom simboličkom formom kompjuterskog doba (ili 'kompjuterizovanog društva', kako ga filozof Jean-Francois Lyotard naziva u knjizi *Postmoderno stanje* iz 1979. godine), novim načinom strukturisanja našeg iskustva sveta i nas samih.« L. Manović, »Baza podataka kao simbolička forma«, *Metamediji*, n. d., 104.

168 Manović uvodi razliku između analogne i digitalne baze podataka. Analogna baza podataka je arhiv. U daljem tekstu kada se kaže baza podataka misli se na ono što Manović naziva digitalnom bazom podataka.

način pretraživanja. Baza podataka, kako i sam Manović ističe, nije nužno povezana s digitalnim tehnologijama i novim medijima kao što je internet, već se može posmatrati kao širi kulturni fenomen. Takođe, baza podataka ne isključuje narativ.¹⁶⁹ Baza podataka i narativ se mogu posmatrati kao dva načina mišljenja u organizovanju podataka. Samim tim što ima početak i kraj, narativ uračunava celovitost, zatvoreni sistem. Nasuprot tome, baza podataka je otvoreni sistem, jer nema fiksirani početak i kraj, niti ideju celine, već povezivanje različitih fragmenata. Svako kretanje po bazi predstavlja uspostavljanje određenog narativa. U bazi podataka, međutim, kretanje nije ograničeno na jedan utvrđen način te je stoga moguće govoriti i o njenoj nelinearnosti ili multilinearnosti.

Primer rada koncipiranog kao baza podataka, pre pojave digitalnih tehnologija je *Card File* (1962) Roberta Morisa. Ovaj rad je posebno zanimljiv jer kombinuje dva tipa organizacije dokumenata, arhiv i bazu podataka. Sastoji od skupa dokumenata sa različitim odrednicama, npr. »odluka« ili »greška«, datuma kada je nastala i potpisom umetnika. Pun naziv glasi *Card File: July 11 – December 31, 1962*, što, pored isticanja vremenske dimenzije, karakterističnog za arhiv, daje i precizan hronološki okvir i linearnu, narativnu strukturu radu. Kartice (dokumenti) se mogu uzimati nasumično, bez ikakvog reda, tako da je rad baza podataka kroz koju se posmatrač/korisnik može kretati na različite načine.

I narativ i baza podataka su kontekstualno senzibilni. Razlikovanje umetničkog od neumetničkog narativa povezano je, pre svega, s kontekstom. Pošto aktivnost, sredstva izražavanja i dokumentovanja u različitim registrima mogu da budu istovetna, ono što razlikuje umetničko od neumetničkog je kontekst. Ukoliko se dokumentacija određene ak-

169 Manović navodi kompjuterske igrice kao primer povezivanja narativa i baze podataka u novim medijima. U prvom planu je određeni, najčešće jednostavno koncipiran narativ koji vodi korisnika do pobede, dok je u pozadini algoritam, skup podataka.

tivnosti izloži u galeriji, reč je o umetničkom radu, ali ista dokumentacija može biti i dokazni materijal u nekom sudskom procesu, na primer, ili deo lične arhive (kućni video, fotografije iz porodičnog albuma). Da je ključno određenje razlike između umetničkog i neumetničkog kontekstualno, potvrđuje i to što u nastavku teksta Boris Grojs ističe da je razlika između originala i kopije u potpunosti nezavisna od materijalne prirode dela, već da je topološka, kontekstualna.¹⁷⁰ To, naročito, važi za bazu podataka. Otvorenost i multilinearost, odnosno postojanje različitih »putanja« kroz bazu podataka čini je kontekstualnom. Isti podaci različito povezani proizvode uvek drugačija značenja. Pored toga, digitalne baze podataka su otvorene za različite intervencije što ih dodatno čini kontekstualno senzibilnim.

Pjer Uig u radu *The Third Memory* (1999) preispituje način na koji medijsko utiče na ličnu memoriju, kako obliku je sećanje koje se percipira kao lično, individualno, a zapravo je promenljivo, podložno raznim intervencijama i »tercijalnu memoriju«. Bernar Stigler dovodi u vezu »tercijalnu memoriju« s pojavom digitalnih tehnologija. »Prva memorija« je svest o neposrednoj prošlosti, sadašnjem trenutku koji je upravo prošao. »Druga memorija« je sećanje na prošle događaje i povezana je s fotografskim i filmskim zapisima (analognim) koji su nepromenljivi. »Treća memorija« je, za razliku od prethodnih, tehnološki posredovana što omogućava da se prethodno nepromenljive memorije modifikuju.¹⁷¹

Pjer Uig je na odjavnoj špici jednog od čuvenih filmova iz sedamdesetih *Pasje popodne* (*Dog Day Afternoon*, 1975), koji je režirao Sidni Lumet, video da je film snimljen po istinitom događaju. Nakon kraćeg istraživanja, došao je do izvesnog Džona Vojtovica, junaka te priče koga u filmu glumi Al Paćino. On je 1972. opljačkao banku da bi došao do novca da

170 B. Grojs, »Umjetnost u doba politike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji«, n. d., 23.

171 B. Stiegler, »Derrida and Technology: Fidelity at the Limits of Deconstruction and the Prosthesis of Faith«, *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reade*, (ed.) T. Cohen, Cambridge University, 2001.

plati svom ljubavniku promenu pola. Ubrzo je bio uhvaćen, ali je u međuvremenu postao medijska zvezda jer je televizija direktno pratila i prenosila čitav događaj u banci u kojoj je držao taoce. U radu *The Third Memory* Vojtovic, sada stariji korpulentni gospodin koji je u međuvremenu odslužio kaznu, kao glavni protagonista priča o ovom događaju, dok njegovu priču prati rekonstrukcija rađena po njegovim instrukcijama. U pitanju je dvokanalna instalacija u kojoj se paralelno smenjuju scene rekonstrukcije i scene iz filma. Ug je rekonstruisao i scenografiju korišćenu u filmu i dobio je sledeću situaciju: rekonstruisanu priču samog događaja kombinovanu sa filmskim scenografijom, odnosno kombinovanje realnog (događaja) i fiktivnog (filma). No mešanje realnog i fiktivnog nije bilo samo posledica preuzimanja filmske scenografije, već su i objašnjenja glavnog junaka kombinovana sa prepoznatljivim replikama iz filma. Sopstvena sećanja on nije odvajao od filma: i jedno i drugo postalo je deo njegovog sećanja, sećanja *iz treće ruke*.

Hal Foster postavlja pitanje da li se celokupna vizuelna kultura može svesti na tehnike povezane s informacijama – bazu podataka, *arhivu bez muzeja*?¹⁷² Ako umetnički rad može da funkcioniše kao baza podataka na mreži, nezavisno od institucija, koje su onda konsekvence digitalne paradigme u umetnosti i elektronskim medijima? Ako je muzej garantovao status umetničkog dela, tehnička reprodukcija promenila njegovo shvatanje, šta digitalni zapis menja u percepciji umetničkog dela? »Da li je to umetnost kao *slika-tekst*, *info-pixel*? Arhiva bez muzeja? Ako je tako, da li je ova baza podataka nešto više od baze i od podataka, skladište datog? Ako je Hajdeger govorio u prvoj polovini 20. veka s humanističkog polazišta o postajanju-sveta-slikom, da li se onda na kraju 20. veka može govoriti s posthumaniističke pozicije o »postajanju-sveta-informacijom«?¹⁷³

172 H. Foster, »The Archive without Museums«, *October*, Vol. 77, 1996, 97.

173 *Ibid*, 113.

Kretanje između slike i informacije, i obratno, predmet je interesovanja Jovana Čekića u radu *Rekonstrukcija: Kako je M. izgubila ešarpu* (2006). Rad čine četiri fotografije (dve su crno-bele, dve u boji) i video-rad. Kao što samo ime kaže, reč je o rekonstrukciji jednog događaja predstavljenog u četiri situacije, koje se istovremeno mogu posmatrati zasebno kao mikro-događaji: tri devojke u kafeu, nije sasvim jasno da li se međusobno poznaju, jer se ne vidi da komuniciraju; jedna od njih, iz nekog razloga, ustaje i odlazi – ostaje njena ešarpa. Ne zna se tačno ni koja je od njih tri zaboravila ešarpu. Inicijal u nazivu radu takođe ne pruža informaciju, jer se odnosi na sve tri (Mara, Maida i Maja). Nazivom *Rekonstrukcija...* potencira se dokumentaristički karakter iako se ne nudi nijedna konkretna informacija o samom događaju. Na osnovu same rekonstrukcije ne može se utvrditi ni da li se uopšte desio. Za sam rad to nije ni bitno, jer je akcenat stavljen na fragmente događaja, nezavisno od toga da li je realan, virtuelan ili fiktivan. Fotografije ne predstavljaju narativno uređenu celinu koja ima početak i kraj, već je svaka fotografija fragment događaja na osnovu kojih posmatrač rekonstruiše celinu, što u prvi plan stavlja interpretaciju, a ne činjeničnu verifikaciju događaja.

U radu *Anksiozni objekt* događaj se, kao i u prethodnom, strukturiše oko nekog predmeta, u prethodnom je to bila ešarpa, a ovde je nož. Čine ga dve fotografije i video-rad. Prva fotografija je crno-bela i predstavlja prazan prostor, prostor bez događaja ili događaj veoma niskog intenziteta. Druga fotografija je u boji, sa istim prostorom, malo drugačije kadriranim i *događajem*, tačnije tragovima nekog događaja: nož u središnjem delu fotografije i ženska figura koja se ne vidi cela. Obe fotografije uvlače posmatrača u kartografisanje događaja. U prvom slučaju reč je o momentu pre ili posle događaja – zato je prostor ispražnjen, siva zona u kojoj je nejasno šta se događa. U drugom slučaju prisutni su tragovi događaja, ali je deskripcija svedena na minimum, tako da i dalje nije izvesno šta se zaista dogodilo: da li nož pripada fotografisanoj ženi čije se noge vide ili neidentifikovanom napadaču, da li ga je pronašla u svom kupatilu ili joj je upravo ispao iz ruku? Ako se vreme može shvatiti jedino

pomoću trajanja, događaja, postavlja se pitanje do koje granice je moguće sabiti vreme, a da ostane informacija o događaju?

U video-radovima koji su sastavni deo rada *Rekonstrukcija: Kako je M. izgubila ešarpu i Anksiozni objekt*, stvar je postavljena sasvim drugačije: vreme je razvučeno, odnosno događaj je razvučen u vremenu, tako da je njegovo trajanje jednako trajanju igranog filma (devedeset minuta). Usporeno kretanje u video-radovima odgovara jako usredsređenom pogledu koji se kreće po površini slike. Čak, moglo bi se reći da je usporavanje toliko naglašeno da se kretanje pogleda veoma teško prilagođava ovakvom, neprirodnom usporavanju. To je suprotno konstantnoj promeni koju živimo i ubrzanju svojstvenom ovom vremenu. Čula su prilagođena registrovanju brzih promena jer je to, uslovno rečeno, uslov opstanka, tako da ovakvo usporavanje zahteva izvestan napor za posmatrača. S druge strane, teško je registrovati događaj kada je njegovo trajanje povezano s dužim periodom, što potvrđuju ovi video-radovi: nije moguće sagledati ga, jer je vreme u kojem se odvija veoma usporeno. Kruženje po površini slike ili skeniranje, fluserovsko kretanje, govori o prirodi samog događaja, njegovom stalnom izmicanju i nikad neodgonetnutom pitanju šta se u stvari dogodilo. Događaj se može posmatrati i sasvim drugačije: u stalnom kruženju elementi slike se iznova povezuju tako da se iz različitih konstelacija dobijaju drugačija značenja.¹⁷⁴ Oba rada funkcionišu kao baze podataka. Usporeni video-snimci nude obilje informacija, ali se te informacije, odvojeno od konteksta, ne mogu upotrebiti za rekonstruisanje događaja. Oba rada problematizuju odnos između informacije i slike na primeru baze podataka (fotografija koje beleže fragmente događaja) i narativa (linearnog kretanja u video-radu). I informacija i slika validni su elementi rekon-

174 »Dok klizi površinom slike, pogled obuhvata element po element i među njima uspostavlja vremenske odnose... pogled istovremeno uspostavlja i značenjske odnose među elementima slike. On se može uvek iznova vraćati nekom specifičnom elementu slike i tako ga ustoličiti u nosioca značenja slike.« V. Fluser, *Za filozofiju fotografije*, n. d., 10.

strukcije jedino u odnosu na određeni kontekst. Odvojeni od konteksta, to su plutajući fragmenti informacija koji nemaju potencijal za proizvođenje značenja.

U radu *Istrošenost Evrope* (2002) isti umetnik preispituje vezu između pojedinca i biopolitičkih strategija. Biopolitičke strategije i intervencije usmerene su, ne na disciplinovanje pojedinačnog tela kako Fuko ističe, već na »telo sa mnogo glava«, čitavu populaciju. To »telo sa mnogo glava« sastavljeno je, međutim, od pojedinaca i postavlja se pitanje kako se u životu pojedinca one manifestuju? Kako utiču na telo pojedinca? Da li on na njih reaguje i kako? Da li postoji način da im se suprotstavi?

Rad se sastoji od dva snimka (*split screen*) na kojem se mogu pratiti paralelne radnje koje pripadaju registru svakodnevnog: na jednom je u krupnom planu žena kako sređuje nokte, nanosi kremu, masira noge, a na drugom muškarac (sam umetnik) kako se ispred ogledala brije. Obe radnje su u biopolitičkom smislu *oblik života* preuzet iz registra svakodnevnog. Istovremeno, one su biopolitičke jer pored održavanje lične higijene ukazuju na efekte biopolitike u svakodnevnom: u ovom slučaju društveno prihvatljivog i poželjnog izgleda povezanog s egzistiranjem pojedinca u određenoj zajednici. Deo instalacije čini i serija fotografija na kojima se kao motiv ponavlja žena koja radi gimnastiku.

Drugi deo instalacije je audio snimak: izveštaj Stratfora, američke privatne agencije za strateška istraživanja o predviđanjima političkih, ekonomskih, klimatskih i drugih promena za narednih pedeset godina (do 2050). U ovom izveštaju birokratskim jezikom nabrajaju se promene koje će promeniti ili oblikovati život populacije kao što su nestašica vode, ekonomske krize, politička previranja i sl. Ovaj izveštaj predstavlja okvir unutar kojeg se odvija život, život populacije, ali i pojedinca koji kao jedinka nije u fokusu biopolitičkih strategija. Istovremeno, Stratforov izveštaj se može posmatrati kao tačka moći – mesto na kojem se sakupljaju, obrađuju i prosleđuju informacije o biopolitičkim strategijama vlasti. To je naročito naglašeno time što je ova agencija svoj legitimitet u velikoj meri izgradila na uspešno

predviđenim događajima koji se tiču raspada Jugoslavije, građanskog rata i bombardovanja Srbije.

Odnosu između pojedinca i biopolitičkih strategija koje se preispituju u ovom radu može se pristupiti na dva načina. Prvi je povezan s prihvatanjem različitih biopolitičkih intervencija koje u vidu nametnutih stereotipa, klišeja, matrica ponašanja kao što su higijena, kozmetičke i fizičke aktivnosti s ciljem postizanja društveno prihvatljivog i poželjnog izgleda, oblikuju telo i način života pojedinca kao eksponenta populacije, socijalnog tela. Radu se, međutim, može prići i iz potpuno suprotnog ugla. Negovanje tela, kao staranje o telu u smislu telesne i mentalne higijene, može se posmatrati kao strategija otpora biopolitičkim intervencijama. Staranje o sebi u fukoovskom smislu ispostavlja se kao jedini mogući način suprotstavljanja i uslov opstanka u biopolitičkom društvu. U oba slučaja pojedinac je neko, u biti nemoćan, jer ni na koji način ne može da utiče na procese i odluke koje dolaze iz nekakvih umreženih moći i direktno utiču na njegov život – to je taj glas iz *off*-a koji je deo svakidašnjice.

Suprotstavljanje biopolitičkim strategijama ocrtavanjem sopstvenih mapa – kretanja, ponašanja, delovanja – prepoznaje se i u serijama fotografija Ere Milivojevića nastalih u četiri grada: Firenci, Budimpešti, Londonu i Beogradu. Milivojević fotografskim beleženjem mapira svoje kretanje. Osobenost ovog kretanja jeste suprotstavljanje ubrzanju u kojem se stvari zaboravljaju. Nasuprot tome, fotografsko beleženje uračunava izvesno usporavanje, usredsređenost, mogućnost viđenja, razliku u odnosu na letimičan pogled koji se svodi na videti (odnosno ne videti) suviše stvari odjednom. Niz nepripremljenih, jednostavnih situacija viđenih iz različitih uglova mogu se posmatrati kao nagoveštaji neobičnog, začudnog. Slučajan spoj dva predmeta, lica i odraza, natpisa i čoveka, upućuju na neku, ne sasvim vidljivu povezanost, koju autor u svom kretanju otkriva, a koja je nepripremljenom posmatraču neprozirna i nedostupna. Svaka od situacija postaje tačka koju autor lucidno pronalazi u slučajnom, oblikujući tako svoju sopstvenu mapu. Niz

ovakvih tačaka, ili fragmenata, čini jednu virtuelnu značenjsku mrežu.

Dokumentacija njegovog kretanja u prostoru galerije sačinjena je od fotografija poređanih po određenom redosledu. Njihovim slaganjem ocrtavaju se linije kretanja koje formiraju meandre različitih oblika. Svaka tačka u tom kretanju obeležena je jednom situacijom koja je na određeni način uvezana sa sledećom. Fotografije najčešće povezuje sličnost motiva ili boja koji se mogu posmatrati kao vidljivi tragovi ili vizuelni pokazatelji logike samog kretanja što najčešće izmiče posmatraču. Redanje fotografija u galeriji takođe predstavlja mapiranje kretanja u jednom novom značenjskom, simboličkom i kontekstualnom ključu. Svako izlaganje fotografija kao dokumentacije svog kretanja je u izmenjenom procesu mapiranja, u čemu se ogleda Milivojevićeva strategija izmicanja utvrđenim značenjskim redosledima: izbegavanje utvrđenih mapa kretanja – turističkih, saobraćajnih ili bilo kojih drugih – koje svako kretanje transformišu u unapred date rute, standardizovane forme kretanja. Istovremeno, Milivojević menja raspored fotografija čak i u toku trajanja izložbe. Ovakav postupak je direktna reakcija na fluidni kontekst koji je u stalnom procesu promene tako da, čak i u toku trajanja izložbe, umetnik sve vreme reaguje i mapira kontekst, čime je njegova fluidnost kao opipljiva, vidljiva komponenta rada dovedena do materijalizacije.

Biopolitička umetnost se može posmatrati kao krajnja faza apropijacije. Nakon različitih talasa apropijacije koji su od početka 20. veka proširivali polje umetnosti, od uvođenja neumetničkih materijala, neumetničkih predmeta, industrijskih materijala i s njima povezanih tehnologija obrade, preko medija masovne komunikacije, do apropijacije već postojećih umetničkih radova, žanrova, stilova iz umetnosti, slika u najširem značenju te reči, na kraju 20. veka, preostalo je još jedino da se izvrši apropijacija života što se, iz ugla biopolitičkog shvatanja umetnosti, zapravo već desilo. Da li je to istovremeno i ispunjenje avangardnog sna – ostaje otvoreno pitanje.

Istovremeno, retroaktivno gledano, moglo bi se reći da je apropijacija u svojim različitim manifestacijama »pripremila teren« za biopolitičko shvatanje umetnosti. Nestajanje specifičnih umetničkih karakteristika određenog umetničkog predmeta (medija, žanra, umetničkog materijala, postupka), fluidnost, ograničenost trajanja, delovanje »izvan umetnosti« i politizacija umetnosti za svoju krajnju konsekvencu imaju biopolitičko određenje umetnosti u kojem je razlika između umetničkog i neumetničkog kontekstualne prirode.

Različiti vidovi apropijacije doveli su i do radikalizovanja procesa deestetizacije umetničkog rada. Nestajanje specifično umetničkih određenja rada destabilizuju estetska određenja rada kao specifična svojstva samog umetničkog dela nezavisna od svih drugih određenja. Prema Birgeru nastajanje pojma umetnosti (tradicionalne umetnosti) posledica je izdvajanja umetničkog stvaranja iz totaliteta života društvenih aktivnosti i njihovo apstraktno suprotstavljanje, što se dešava tek s konstituisanjem estetike kao samostalne filozofske discipline.¹⁷⁵ »Kao dominantno obeležje umetnosti u građanskom društvu avangardisti vide njenu izdvojenost iz životne prakse.«¹⁷⁶ Istorijske avangarde dovode u pitanje upravo izdvojenost umetnosti iz životne prakse. Birger ističe da su avangardisti ipak zadržali jedan oblik estetizma jer su zagovarali integrisanje umetnosti, ne u postojeću životnu praksu čiji okvir predstavlja buržoasko građansko društvo, već u *novu životnu praksu* koja predstavlja jedan izmenjeni, estetizovani oblik stvarnosti. Estetizovani oblik *nove životne prakse* nije, međutim, zadržavanje estetske dimenzije, već artifičijelno oblikovanje životne prakse koje bi se, gledano iz današnjeg ugla, moglo nazvati biopolitičkim. Istovremeno, ono što Birger eksplicitno ističe jeste da je estetsko u surotnosti sa životnom praksom iz čega sledi da je okretanje životnoj praksi – direktno povezano s deestetizacijom. Ponavljanje, treći princip kontekstualnih praksi u najvećoj meri odgovara životu, jer je ponavljanje (određenih radnji,

175 P. Birger, n. d., 66.

176 *Ibid*, 76.

aktivnosti) svojstveno životnoj praksi, te je utoliko ono istovremeno i jedno od bitnih obeležja biopolitičke umetnosti.

Ma kako tretirali biopolitičke prakse, kao ispunjenje avangardnog sna, završnu fazu apropijacije ili strategije otpora, činjenica je da vidljivih, opipljivih razlika između umetnosti i neumetnosti gotovo nema ili da ona nije relevantna u tehnološkom, medijskom i vizuelnom smislu. Istovremeno, činjenica je da umetnost danas, kao i ranije, egzistira unutar ustaljenih institucionalnih/vaninstitucionalnih okvira na način kao i do sada. Jedina razlika je ono što Ransijer naziva »opsesijom, čak fanatizmom, realnim«¹⁷⁷. Ta opsesija ima različite forme. Ono što im je zajedničko je povezanost s realnošću u najrazličitijim vidovima, od precizne fotografske dokumentacije, produkcije realnih predmeta, figura, rekonstrukcija pojedinih situacija do uključivanja umetnika u konkretne, političke inicijative.

Istovremeno, mogao bi se povući kontraargument, a to je da su čak i najapstraktnije slike kao na primer, Maljevičeve ili Mondrijanove, nastajale u relaciji sa realnošću. Mondrijan piše o društvenoj uslovljenosti svoje umetničke prakse: »Neoplasticizam... ne posmatra dom kao mesto odvojenosti, izolacije ili utočišta, već kao *deo celine, kao strukturalni element grada* (naglasak je Mondrijanov)«¹⁷⁸. Maljevičev rad, ili, moglo bi se slobodno reći, beleška iz 1913. na kojoj je rukom ispisano u nacrtanom kvadratu »Novčanik su ukrali u tramvaju«¹⁷⁹, takođe direktno referiše na ono izvan dvodimenzionalne površine, van umetnosti. Istovremeno, Štejerl govori o okupaciji života od strane umetnosti zahtevajući autonomiju života. Ona ističe da je inkorporiranje umetnosti u život bio politički projekat (i za levicu i za desnicu), ali da je inkorporiranje života u umetnost sada estetski projekat koji se poklapa sa celokupnom estetizacijom politike.

177 J. Ransijer, »Beyond Art«, *Chronicles of Consensual Times*, Continuum, London 2010, 134.

178 Mondrijan, »Dom-Ulica-Grad«, preuzeto iz: K. Stajls, »Performans«, *Kritički termini istorije umetnosti*, n. d., 125.

179 J. Čekić, »Novčanik su ukrali u tramvaju ili Telo u umetnosti«, *Presecanje haosa*, n. d., 17–27.

Da li to onda znači da je biopolitička umetnost još jedan u nizu pokazatelja gubitka privilegovane pozicije umetnosti kakvu je imala sredinom prošlog veka, na vrhuncu visokog modernizma kada je korišćena kao sredstvo u »reprezentaciji moći«, npr. reprezentaciji moći Amerike sa izložbama apstraktnog ekspresionizma koje su kružile Evropom? Ili je pokazatelj gubitka, ne samo privilegovane, već i relevantne pozicije uopšte unutar širih društvenih kretanja? Da li je preuzimanje svih postojećih (ili većine postojećih) matrica, postupaka, praksi, tehnika, pa i »života«, zapravo simptom njene nemoći u sadašnjoj »podeli karata« ili pokušaj iznalaženja neke nove pozicije unutar postojećih registara društvenog delovanja?

Možda se u tom ključu može posmatrati ekspanzija različitih manifestacija umetnosti i organizacija koje se priključuju registru umetnosti. Na primer, u poslednjih nekoliko decenija prisutan je porast nevladinih organizacija koje rade u registru umetnosti, nisu institucije, a mogu, u manjoj ili većoj meri, biti povezane sa institucijama (na primer, preko fondova, različitih institucionalnih finansijskih podrški i sl.) i obavljati izlagačke i neke druge aktivnosti u registru umetnosti (edukacija, promocija, prezentacija...) Takođe, u registru umetnosti kao izlagači, promotori ili kustosi pojavljuju se i neumetničke institucije kao što je banka, na primer.¹⁸⁰ Ono što takođe ide u prilog ovoj tezi je izlazak tipično umetničkih institucija u druge oblasti na šta ukazuje sve češća pojava muzeja s neumetničkim funkcijama: Muzej hleba, Muzej piva, Muzej sprava za mučenje, Muzej seksualnih pomagala, Muzej nevinosti... To potvrđuje, pored ostalog, i praksa izgradnje muzeja koja nije jenjavala od 19. veka, kada je njihova izgradnja imala bitnu funkciju u formulisanju na-

180 Pre izvesnog vremena, na sajtu časopisa *Njujork tajms* pojavio se članak »And Now, an Exhibition From Our Sponsor« o izložbi u Millennium Gate Museum u Atlanti, a kao kustos izložbe potpisana je banka – Bank of America – koja je istovremeno i vlasnik kolekcije koja je izložena, što je danas uobičajena praksa. www.nytimes.com/2009/08/23/arts/design/23pogr.html?_r=1.

cionalnog identiteta – pojava narodnih ili nacionalnih muzeja i galerija ostala je bitno obeležje prestonica i kulturnih središta do danas. Takođe, to potvrđuje i širenje ove prakse van zapadnoevropskog sveta – na Bliskom istoku, Dalekom istoku. I, najzad, muzejima i velikim muzejskim kompleksima pridodata je turistička uloga – postali su nezaobilazni deo turističkih tura, kao znamenitosti.

Istovremeno, ako je završna faza apropijacija života u njegovim najrazličitijim manifestacijama odnosno realnosti u najširem smislu kao skup registara van umetničkog, što važi, pre svega, za biopolitičku umetnost, onda se više i ne može govoriti o apropijaciji, već postaproprijaciji. Postaproprijacija ukazuje na to da nije više reč o postupcima i strategijama »preuzimanja postojećeg«, jer to pretpostavlja postojanje prvobitnog konteksta, izvora ili originala što su recidivi prethodne umetničke paradigme i tradicionalnog shvatanja. Nasuprot tome, postaproprijacija ukazuje na kretanje – slika, tekstova, simbola, koncepata – u mreži značenja u kojem izvorište kao takvo i ne postoji, već brojne tačke kontekstualnog uvezivanja.

Zaključak

Fluidni kontekst je teorijski koncept koji odgovara sadašnjoj fazi poznog kapitalizma, fluidnoj modernosti i saglasan je sa čitavim nizom promena u različitim registrima društvenog delovanja: transformacijom čvrstog kapitala u fluidni, trajnosti u trenutačnost, prebacivanjem težišta sa prostorne na vremensku dimenziju, sa vrednosnih kategorija na konzumersku kulturu, sa ideološkog sistema na potrošačko društvo u kojem su sve vrednosti potrošačke – promenljive, propadljive i u stalnom procesu promene. Ove promene su efekat fluidnosti koja se proširila na sve registre društvenog delovanja, pa i umetnost. To je u velikoj meri promenilo dominantno shvatanje konteksta kao skupa spoljašnjih okolnosti u kojima nastaje umetničko delo. Promena »čvrstog« u »fluidno« je tradicionalni i formalistički kontekst oslobodila svih statičnih elemenata i uslovia pojavu drugačijeg modela koji ne odbacuje postojeće shvatanje konteksta, već ga proširuje u saglasju sa promenama u ostalim društvenim registrima. Transformacijom zatvorenog u otvoreni, nepromenljivog u promenljivi, supstancijalističkog u relacioni izvedeno je novo pojamovno određenje konteksta, a to je fluidni kontekst.

No, fluidni kontekst je produkt promena, ne samo u širim društvenim kretanjima kao što je prelaz iz čvrste u fluidnu modernu, već i procesa u samom registru umetnosti: uvođenja temporalnosti u registar vizuelnog, uvođenja fragmenta, decentralizacije institucionalnog izlagačkog sistema i disperzije medija. Svaki od ovih procesa ukazuje na efekte fluidnosti koji su umetnički rad i kontekst učinili fluidnim: sa temporalnošću umetnički rad više nije nužno predmet, već i određena aktivnost, proces, iskustvo...; uvođenje fragmentarnog načina mišljenja u umetnost dovelo je do uspostavljanja fluidnih granica između umetničkog i neumetničkog registra; procesom decentralizacije institucionalnog izlagačkog sistema granice između institucionalnog i vaninstitucionalnog postale su fluidne. Konsekvence disperzivnosti medija manifestuju se kao fluidnost medija: umetnički rad, ne samo da nije nužno medijski definisan, već nema nužno ni utvrđen format, dimenzije, trajanje, jer se svi ti elementi menjaju u zavisnosti od konteksta u kojem se nalazi. Ovi procesi omogućili su da kontekst postane sastavni deo rada i ključni su za konstituisanje fluidnog konteksta iz nekoliko razloga.

Prvo, mediji masovne komunikacije, medijska kultura i medijska umetnost predstavljaju jedno od nezaobilaznih obeležja savremene umetnosti. Medijska umetnost reaguje na svet na način koji u klasičnoj modernini nije postojao. Mediji su sami po sebi globalni – dosežu do svakog i prilagođavaju se svakom – i ne uključuju u jakom smislu nacionalno, regionalno ili individualno kulturno iskustvo kao što je slučaj sa klasičnim medijima i tehnikama – npr. uljem na platnu, kararskim mermerom ili fresko slikarstvom – tako da je kontekst ono što konstituise način upotrebe medija, u mnogo jačoj meri od npr. kulturnog nasleđa. Nomadsko kretanje kroz medije, kombinovanje različitih medija u funkciji je, pre svega, detektovanja konteksta.

Drugo, decentralizacijom institucionalnog izlagačkog sistema muzej kao univerzalni, kontekstualni okvir (*Umetnost je ono što vidite u muzeju*) izgubio je tu funkciju. Muzej više nema isključivu ulogu u definisanju šta jeste, a šta nije umetnost, u definisanju konteksta kao određenog

skupa podataka koji prate umetnički rad (istorijski, istorijsko-umetnički, etnografski...) i kontrolisanju dominantnog narativa kao što je moderni sistem lepih umetnosti, jer je sa globalizacijom destabilizovana univerzalnost zapadno-evropskog modela umetnosti. Posledica toga je da kontekst više nije samo spoljašnji okvir unutar kojeg nastaje umetnički rad, već njegov sastavni deo.

Treće, uvođenjem fragmenata – preuzimanjem postojećih umetničkih radova, medijskih zapisa, pravaca, stilova – dovode se u pitanje važeći kriterijumi klasifikacije u umetnosti kao što su stilska, formalna, istorijska određenja koja umetnički rad vezuju za određeni period. Umesto stilskih, formalnih karakteristika i specifičnosti određenog perioda, ono što određuje umetnički rad je kontekst.

I na kraju, uvođenjem vremenske dimenzije, koja trajanje zamenjuje trenutnim, nepromenljivost kretanjem, a umetničko delo spektaklom – ono što ga određuje je »sada i ovde«, kontekst u najdoslovnijem smislu.

Istovremeno, ovi procesi doveli su do emancipacije konteksta u savremenoj umetnosti i pojavi kontekstualnih praksi. Ako se pođe od pretpostavke da je emancipacija sastavni deo različitih umetničkih procesa i da se moderna umetnost od sredine 19. veka do danas može posmatrati kao prevazilaženje postojećih ograničenja u umetničkom mišljenju i delovanju, rušenje utvrđenih konvencija, ažuriranje (*update*) sistema umetnosti iznalaženjem novih načina delovanja, onda je glavno obeležje savremene umetnosti upravo emancipacija konteksta kao jednog od ključnih elemenata u procesu koncepcije, realizacije i prezentacije umetničkog rada.

Dominantne kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti su: rekontekstualizacija, participacija i biopolitička umetnost. Rekontekstualizacija je pokazala da je konzumerizam, jedan od dominantnih efekata liberalnog kapitalizma, ušao u registar umetnosti. Ne samo to, već i da je recepcija umetničkog rada izjednačena sa konzumacijom. Prakse preuzimanje postojećih simbola, narativa, medijskih zapisa i umetničkih radova umetnika stavljaju u poziciju konzumenta koji svoj rad, kao i radove drugih umetnika, tretira kao pro-

izvode za masovnu upotrebu i potrošnju. Konzumerski karakter naglašen je i time što se produkti umetnosti preuzimaju, ponavljaju, recikliraju kao i svi ostali proizvodi na tržištu. Ovi postupci relativizuju i stavljaju u drugi plan značaj nekih, do skora neprikosnovenno umetničkih problema kao što je razlika između originala i kopije. Ovo pitanje dobija mnogo veći značaj u nekim drugim registrima, a ne u umetnosti: na primer, bitna je razlika između originalne brendirane odeće i kopije, pre svega, u ceni, dok jedan umetnik može da preuzme rad drugog umetnika, ali se njegov rad neće nužno svrstati u kopiju niti će to uticati na njegovu tržišnu vrednost. Da li je to simptom ili kritika konzumerizma, ostaje otvoreno pitanje.

Participativne umetnosti ukazuju na povezivanje ili preklapanje umetnosti i politike, shvaćene u širem smislu kao delovanje koje uključuje niz kontrolisanih akcija i odluka i kritički stav usmeren ka, ne samo umetničkim već i vanumetničkim fenomenima. Ono što je u tradicionalnoj i modernoj umetnosti bila estetika, u savremenim umetničkim praksama je kritika. To je otvorilo prostor za pojavu različitih teorijskih pristupa i umetničkih praksi koje kao svoje ključno određenje imaju kritički odnos prema realnosti kao što su: feministička kritika, postkolonijalna kritika, *queer* teorija, politička umetnost, aktivizam... Ono što je zajedničko za različite participativne prakse upravo je rad u kontekstu ili rad sa kontekstom, delovanje u konkretnoj situaciji, što najčešće uračunava lokalne prilike, specifičan kontekst i preuzimanje postupaka i praksi iz neumetničkih registara.

Biopolitička umetnost kao krajnja faza apropijacije ili postaproprijacija – jer predstavlja aprioprijaciju života, odnosno, realnosti u najrazličitijim manifestacijama – u najvećoj meri ukazuje na brisanje razlika između umetničkog i neumetničkog kad je reč o postupcima, praksama, materijalima, tehnologijama, medijima. To ne znači da je umetnost izjednačena sa svim ostalim registrima društvenog delovanja, već da je, na avangardnom iskustvu, promenjen način njenog funkcionisanja: original je zamenila reprodukcija, reprezentaciju – apropijacija; auru i kontemplativno estetsko iskustvo nadvladala je komunikacija u najširem smislu, a umesto

samodovoljnosti i autonomije, u prvom planu je političnost, participativnost, kritika i različite neumetničke funkcije (informativna, edukativna, politička, angažovana, socijalna...).

Ono što produkuje razliku između umetnosti i realnosti, odnosno umetnosti i neumetničkih registara jeste kontekst što ovom pojmu daje ključnu ulogu u savremenoj umetnosti. Rad u kontekstu i sa kontekstom postao je dominantno obeležje savremene umetničke produkcije uopšte, u globalnim okvirima, ali i lokalno unutar manjih sredina i nacionalnih okvira, kao što je slučaj sa srpskom umetnošću. To ukazuje na kompatibilnost srpske umetnosti sa umetnošću u širim okvirima. Ako je sva umetnost koja se trenutno produkuje u svetu globalna jer drugih sem nacionalnih određenja nema (u smislu pravaca, stilova, modela, medija, klasifikacija) ili nisu u toj meri relevantni, onda je ono što srpsku umetnost čini istovremeno i savremenom upravo uključivanje konteksta kao integralnog dela i produkcije i prezentacije umetničkog rada.

Ako je kontekst jedini pokazatelj razlike između umetničkog i neumetničkog, jer je umetnost asimilovala sve postojeće registre (apropriacijom predmeta, praksi, materijala, tehnika, medija, aktivnosti i života samog), iz toga sledi ne samo da je emancipacija konteksta ono što obeležava savremenu umetnost već i da je u tome njen budući potencijal jer je oslobođena ograničenja povezanih s jednim registrom delovanja (umetničkim), specifični način izražavanja (umetnički), a istovremeno uračunava dostignuća prethodnih emancipacija, pre svega, kreativni i kritički potencijal. Emancipacija konteksta se, međutim, može posmatrati i u potpuno drugačijem ključu: rekonstituisanje umetnosti kao kritičke prakse je možda pokušaj maskiranja i zabašurivanja nemogućnosti umetnosti da povрати svoju ranije privilegovanu poziciju. Postoji i treća mogućnost: nakon kultnog načina egzistiranja u tradicionalnom kontekstu i estetskog u izdvojenom registru umetnosti, možda je savremena umetnost trenutno u potrazi za nekim novim, drugačijim, još uvek ne sasvim vidljivim poljem delovanja.



LITERATURA

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut, Zagreb 2006.
- Arden, Pol, *Kontekstualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2007.
- Austin, J. L., *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962.
- Barthes, Roland, »Od djela do teksta«, (prir.) M. Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1999.
- Bart, Rolan, »Smrt autora«, (prir.) M. Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1999.
- Bart, Rolan, *Svetla komora*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2011.
- Bauman, Zigmunt, *Fluidni život*, Mediterran Publishing, Novi Sad 2009.
- Bauman, Zygmunt, *Tekuća modernost*, Naklada Pelago, Zagreb 2011.
- Belting, Hans, »Savremena umetnost kao globalna umetnost«, (prir.) J. Čekić i M. Stanković, *Slike/ Singularno/ Globalno*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2013.
- Benjamin, Walter, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb 1986.
- Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2006.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London, 1995.
- Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd 1998.
- Bishop, Claire, *Installation Art. A Critical History*, Routledge, 2005.
- Bishop, Claire (ed), *Participation*, The MIT Press, 2006.
- Bishop, Claire, »Participation and Spectacle: Where Are We Now?, *Living as Form*, Cooper Union, New York, 2011.
- Bishop, Claire, *Artificial Hells*, Verso, London 2012.

- Bois, Y. A., »Character study – Brief Article«, *Artforum*, 2000.
- Bonitzer, Pascal, *Slepo polje*, Institut za film, Beograd 1997.
- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*, Lukas&Sternberg, New York 2002.
- Buchloh, Benjamin, »Allegorical procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art«, *Artforum*, Volume XXI No. 1, September 1982.
- Buchloh, Benjamin, »The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde«, *October*, Vol. 37, The MIT Press, 1986.
- Buhloh, Benjamin, »Od estetike administracije do kritike institucija«, *Prelom*, br. 8/9, Prelom kolektiv, Beograd 2008.
- Burdije, Pjer, *Pravila umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 2003.
- Burio, Nikolas, »Relaciona estetika«, *Košava*, Specijalno izdanje br. 42/43, Centar za savremenu kulturu Konkordija, Vršac 2003.
- Buskirk, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, 2003.
- Bužinjska, Ana – Markovski, Mihal Pavel, *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Beograd 2009.
- Campany, David, *Art and Photography*, Phaidon, London, 2003.
- Cage, John, »John Cage's Practical Utopias«, *The Musical Times*, Vol. 131, No. 1771, 1990.
- Chan, Paul, »What Art Is and Where it Belongs«, e-fluks 10, November 2009.
- Cowan, Bainard »Walter Benjamin's Theory of Allegory, *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism, 1981
- Crimp, Douglas, »On the Museum's Ruins«, *October*, Vol. 13, 1980.
- Čekić, Filip, »Who Wants Yesterday's Papers?«, <http://propler.fmk.edu.rs>.
- Čekić, Jovan, *Presecanje haosa*, Geopoetika, Beograd 1998.
- Čekić, Jovan, »Vrtoglavica i prazna mesta sećanja«, *Vrtoglavica, foto-sekvence*, izložba S. Šijan, Kulturni centar Beograda, 17 – 30. VI 2005.

- Čekić, Jovan i Blagojević, Jelisaveta (ur.), *Moć /Mediji /&*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2011.
- Čekić, Jovan i Stanković, Maja (ur.), *Slike/Singularno/Globalno*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2013.
- Čekić, Jovan i Stanković, Maja (ur.), *Slike/Pokret/Transformacija*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2013.
- Čirić, Maja, intervju sa Nikolom Janovićem, »Izazovi kritičke umetnosti«, SEEcult.org. (pristupljeno 24. 8. 2010)
- Dedić, Nikola, *Ka radikalnoj kritici ideologije*, Prodajna galerija Beograd, Beograd 2009.
- Dedić, Nikola, »Multikulturalnost, mediji, umetnost u državi vanrednog stanja«, *Treći program*, broj 145, Beograd 2010.
- DeLanda, Manuel, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, London 2006.
- Delez, Žil, *Pokretne slike*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 1998.
- Delez, Žil i Parne, Kler, *Dijalozi*, Fedon, Beograd 2009.
- Delez, Žil, *Film 2: Slika-vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd 2010.
- Delez Žil i Gatari, Feliks, »Rizom«, J. Čekić i J. Blagojević, (prir.) *Moć /Mediji / &*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2011.
- Demos, T. J., *The Exiles of Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge 2007.
- Denegri, Ješa, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1993.
- Denegri, Ješa, *Šezdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1995.
- Denegri, Ješa, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1996.
- Denegri, Ješa, *Osamdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1997.

- Denegri, Ješa, *Devedesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1999.
- Derida, Žak, »Potpis, događaj, kontekst«, *Delo*, god. XXX, br. 6, Beograd, 1984.
- Dewsbury, J. D., »The Deleuze-Guattarian assemblage: plastic habits«, *Area*, Royal Geographical Society, London 2011.
- Dimitrijević, Branko, *Dušan Otašević*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2003.
- Duncan, Carol and Wallach, Alan, »The Museum Of Modern Art As Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis«, *Marxist Perspectives*, 4, 1978.
- Džoslit, Dejvid, »Priča o traci: *Radikalni softver*«, *Slika/Pokret/Transformacija. Pokretne slike u umetnosti*, (prir.) J. Čekić i M. Stanković, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2013.
- Eko, Umberto, *Otvoreno delo*, Veselin Masleša, Sarajevo 1965.
- Evans, David (ed.), *Appropriation*, The MIT Press, 2009.
- Fluser, Vilem, *Za filozofiju fotografije*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2005.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. A., Buchloh, B, *Art Since 1900*, Thames&Hudson, London 2004.
- Foster, Hal, »What's Neo about the Neo-Avant-Garde?«, *October*, Vol. 70, 1994.
- Frankstel, Pjer, *Studije iz sociologije umetnosti*, Beograd 1974.
- Frieling, R., Groys, B., Manovich, L., *The Art of Participation, 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art, Thames&Hudson, 2008.
- Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd 1998.
- Fuko, Mišel, *Treba braniti društvo*, Svetovi, Novi Sad 1998.
- Fuko, Mišel, »Šta je autor?«, *Polja*, br. 473, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 2012.
- Grau, Oliver, *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd 2008.
- Grojs, Boris, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije savremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2006.
- Groys, Boris, *Artpower*, The MIT Press, 2008.

- Groys, Boris, *Going Public, e-flux journal*, Sternberg Press, 2010.
- Gruden, Maida, »Slika promene«, intervju sa E. Milivojevićem, www.dipassage.com.
- Grupa autora, *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Fond za otvoreno društvo, Centar za savremenu umetnost, Beograd 1996.
- Grupa autora, *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1983.
- Grupa autora, *Vladan Radovanović. Sintezijska umetnost*, Narodni muzej Kragujevac, 2005.
- Hajdeger, Martin, *Šumski putevi*, Plato, Beograd 2000.
- Hauser, Arnold, *Sociologija umetnosti I-II*, Školska knjiga, Zagreb 1986.
- Hopkins, David, *Neo-avant-garde*, Rodopi, Amsterdam – New York 2006.
- Jencks, Charles and Giebelhausen Michaela, »The Architecture Is The Museum«, (ed.) J. Marstine, *New Museum Theory and Practice*, Blackwell Publishing 2006.
- Jones, Amelia, *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing, 2006.
- Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson 2000.
- Krauss, Rosalind, *Passages of Modern Sculpture*, The MIT Press, 1981.
- Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, London 1986.
- Krauss, Rosalind, »Reinventing the Medium«, *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, 1999.
- Kraus, Rosalind, »Video: estetika narcizizma«, *Slika/Pokret/Transformacija. Pokretne slike u umetnosti*, (prir.) J. Čekić i M. Stanković, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2013.
- Krivak, Marijan, *Biopolitika. Nova politička filozofija*, Antibarbarus, Zagreb 2007.
- Latimer, Barney, »Shklovsky the Postmodernist: Toward a Politicall Formalism«, New York University, <http://www.gradnet.de/papers/pomo99.papers/Latimer99.htm>.

- Lutzeler, Heinrich, »O položaju nauke o umetnosti. Lorenz Ditmann: Stil/simbol/struktura«, *Gledišta*, br. 3-4, Beograd 1988, 8-38.
- Maleuvre, Didier, *Museum memories: history, technology, art*, Stanford University Press, Stanford 1999.
- Manović, Lev, *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001.
- Merenik, Lidija, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beopolis, Beograd 2001.
- Merenik, Lidija, *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Fond Vujičić kolekcija, Beograd 2010.
- Michaud, Yves, *Umjetnost u plinovitom stanju*, Naklada Ljevak, Zagreb 2004.
- Mijušković, Slobodan, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Geopoetika, Beograd 1998.
- Mijušković, Slobodan, *Prva »poslednja 'slika'«*, Geopoetika, Beograd 2009.
- Mijušković, Slobodan, *Nema opasnosti*, Prodajna galerija »Beograd«, Beograd 2011.
- Mirzoeff, Nicholas, *Visual Culture Reader*, Routledge, 2002.
- Nelson, Robert i Šif, Ričard (prir.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 2004.
- Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art*, Skira, Milano 2009.
- Nowotny, Stefan, »Anti-Canonization: The Differential Knowledge of Institutional Critique«, G. Rauning and G. Ray (eds), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, MayFlyBooks, London 2009.
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube*, University of California Press, Los Angeles 1999.
- Osborne, Peter, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 2002.
- Owens, Craig, »The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism«, *October*, Vol. 12, 1980.
- Panofsky, Ervin, »Povijest umjetnosti kao humanističke discipline«, *Život umjetnosti*, br. 13, Zagreb 1971, 86-96.
- Pejić, Bojana, *Drangularijum* (katalog), SKC, Beograd, 1971.

- Pintilie, Ileana, »The Public and the Private Body in Contemporary Romanian Art«, *Artmargins*, 2007. (www.artmargins.com/index.php/featured-articles/120-the-public-and-the-private-body-in-contemporary)
- Polok, Griselda, »Un-Framing the Modern: Critical Space/ Public Possibility«, *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*, Blackwell Publishing, 2008.
- Preziosi, Donald, »Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity«, Duro, P., (ed.), *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Racanović, Svetlana, »Work in Progress – Progressive Work«, *Out of Memory*, katalog izložbe J. Čekić, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 1999.
- Rajčević, Balša, *Tomislav Kauzlaric*, Arion, Beograd, 1988.
- Rancière, Jacques, *Chronicles of Consensual Times*, Continuum, London 2010.
- Ransijer, Žak, *Emancipovani gledalac*, Edicija Jugoslavija, Beograd 2010.
- Ransijer, Žak, *Na rubovima političkog*, Fedon, Beograd 2012.
- Riegl, Alois, »Historijska gramatika likovnih umjetnosti«, *Život umjetnosti*, br. 10, Zagreb 1969, 132–147.
- Rush, Michael, *Video art*, Thames & Hudson, London 2007.
- Savić, Miša i Filipović, Filip (prir.), *John Cage*, Radionica SIC, Beograd 1981.
- Schleusener, Jay, »Convention and the Context of Reading«, *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 4, 1980.
- Searle, John, *Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1969.
- Sedlmayr, Hans, »Problemi interpretacije«, *Život umjetnosti*, br. 11–12, Zagreb 1970, 101–122.
- Sobčak, Vivjan »Ekranska slika: razmišljanje o fotografskom, filmskom i elektronskom prisustvu«, (prir.) J. Čekić i M. Stanković, *Slike/ Singularno/Globalno*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2013.

- Soke, Dinkla, »From Participation to Interaction. Toward the Origins of Interactive Art«, (ed.) L. H. Leeson, *Clicking In: Hot links to digital culture*, Bay Press, Seattle, 1996.
- Spieker, *The Big Archive. Art from bureaucracy*, The MIT Press, 2008.
- Sretenović, Dejan, *Postajanje umetnošću*, Muzej savremene umetnosti, Beograd.
- Sretenović, Dejan, *Raša Todosijević. Was ist Kunst?*, Geopoetika, Beograd 2001.
- Stanković, Maja, »Relink«, katalog autorske izložbe *Relink*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2005.
- Stanković, Maja, »Izlazak iz slike, ulazak u zvuk«, intervju sa Nešom Paripovićem, www.dipassage.org.
- Stanković, Maja, »Ma kaži baviš se slikarstvom«, intervju sa Rašom Todosijevićem, www.dipassage.org
- Stanković, Maja, »Nema vremena za ravnodušnost«, intervju sa grupom Škart, www.dipassage.org
- Stanković, Maja, »Sintezijska umetnost«, intervju sa Vladanom Radovanovićem, www.dipassage.com.
- Steyerl, Hito, *The Wretched of the Screen, e-flux journal*, Sternberg Press, 2012.
- Sturken, Marita, »Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectation and the Making of a History«, *Illuminating Video*, Aperture Foundation, New York 1990.
- Subotić, Irina, »Leonid Šejka: parabola o integralnom«, katalog retrospektivne izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972.
- Šejka, Leonid, *Traktat o slikarstvu*, Nolit, Beograd 1964.
- Šiner, Lari, *Otkrivanje umetnosti*, Adresa, Novi Sad 2007.
- Šuica, Nikola, »Vokovizuel i specijalna poetika vokovizuela«, *Vladan Radovanović. Sintezijska umetnost*, Narodni muzej Kragujevac, 2005.
- Šuvaković, Miško, *Luminokinetika. Koloman Novak*, Prometej, Novi Sad, 1999.
- Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2007.

- Šuvaković, Miško, *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, Orion art, Beograd 2010.
- Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- Tice, Hans, »Pojam istorije umetnosti«, *Ideje*, br. 3-4, Beograd 1981, 77-107.
- Tirnanić, Bogdan, »Iznenada jednog petka«, *Nin*, Beograd, 16. 11. 1969.
- Unterkofer, Dietmar, *Grupa 143*, Službeni glasnik, Beograd 2013.
- Van Dijk, Teun A. *Discourse and Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Viola, Bill, »Peter Campus Image and Self«, *Art in America*, www.artinamericamagazine.com/features/
- Virilio, Pol & Lotringer, Silver, *Čisti rat: dvadeset pet godina kasnije*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2011.
- Voli, Džonatan, »Filmska praksa u avangardi«, *Slika/Pokret/ Transformacija. Pokretne slike u umetnosti*, (prir.) J. Čekić i M. Stanković, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2013.
- Vukićević, Vladimir, *Mišljenje i viđenje*, Fakultet likovne umetnosti, Cetinje 2006.
- Weibel, Peter, »Art and Democracy. People Making Art Making People«, http://friklass.dk/files/pw_essay.pdf.
- What is Contemporary Art?*, *e-flux journal*, Sternberg Press 2010.

INDEKS IMENA

- Abramović, Marina 103, 208, 210, 248
Agamben, Đorđo (Agamben, Giorgio) 233, 252
Ajzenštajn, Sergej (Eisenstein, Sergei) 42, 236
Atže, Ežen (Atget, Eugène) 118
Balmazović, Đorđe 216, 219
Barni, Metju (Barney, Matthew) 140
Bejkon, Frensis (Bacon, Francis) 113
Bel, Džoša (Bell, Joshua) x
Belting, Hans (Belting, Hans) 110, 111, 112, 151
Benjamin, Valter (Benjamin, Walter) 35, 41, 61, 62–68, 72,
88, 118, 119, 122, 123, 130, 149, 150, 156, 161, 162,
195, 210
Bergman, Ingmar (Bergman, Ingmar) 45
Biren, Danijel (Buren, Daniel) 102, 105
Birger, Peter (Birger, Peter) 22, 28, 48, 61, 65, 69, 77, 162,
164, 269
Biro Beograd (Vladan Jeremić i Rene Ridl /Readle/) 226
Boa, Iv Alen (Bois, Yve-Alain) 200
Bočoni, Umberto (Boccioni, Umberto) 204
Bodler, Šarl (Baudelaire, Charles) 14, 62, 155
Bogdanov A. 205
Bojs, Jozef (Beuys, Joseph) 206
Brankusi, Konstantin (Brâncuși, Constantin) 186
Breht, Bertold (Brecht, Bertolt) 210
Breht, Džordž (Brecht, George) 75
Breton, Andre (Breton, André) 94, 98
Buhloh, Benjamin (Buchloh, Benjamin) 61, 82, 101, 164,
200
Burdije, Pjer (Bourdieu, Pierre) 12–18, 110, 189
Burio, Nikola (Bourriaud, Nicolas) 57, 58, 166, 209, 210,
214, 215, 248, 249
Buržoa, Luiz (Bourgeois, Louise) 113
Cara, Tristan (Tristan, Tzara) 205
Čaplin, Čarli (Chaplin, Charles) 205
Čekić, Jovan 42, 93, 133, 134, 208, 244, 248, 263, 270

Čen, Pol (Chan, Paul) 24, 85
 Danto, Artur (Danto, Arthur) 165
 De Kuning, Vilem (de Kooning, Willem) 80–83
 De Marija, Volter (De Maria, Walter) 101
 Debor, Gi (Debord, Guy) 210
 Dejvids, Jael (Davids, Yael) 113
 Delez, Žil (Deleuze, Gilles) 17, 18, 20–23, 41–45, 58, 59,
 112, 166, 183, 187, 203,
 Derida, Žak (Derrida, Jacques) 6, 7, 10–12
 Dišan, Marsel (Duchamp, Marcel) 5, 59, 60, 69–72, 77,
 93–100, 163, 170, 176, 185–187, 236, 240
 Dorđević, Goran 181, 183
 Dordone (Giorgione) 191
 Džejmson, Fredrik (Jameson, Fredrick) 115, 116
 Džilet, Frenk (Gillette, Frank) 115
 Džojls, Džejms (Joyce, James) 47
 Eko, Umberto (Eco, Umberto) 46–49, 74
 El Greko (El Greco) 94
 El Lisicki (El Lissitzky) 236
 Elijar, Pol (Éluard, Paul) 94
 Evans, Voker (Evans, Walker) 183, 184
 Felini, Federiko (Fellini, Federico) 45
 Flober, Gistav (Flaubert, Gustave) 14
 Fontana, Lučo (Fontana, Lucio) 113
 Foster, Hal (Foster, Hal) 164, 165, 263
 Frejzer, Andrea (Fraser, Andrea) 106
 Friling, Rudolf (Frieling, Rudolf) 213
 Fuko, Mišel (Foucault, Michel) 7, 87, 91, 172, 232, 233, 266
 Gatari, Feliks (Guattari, Félix) 18, 20, 21, 187, 209, 215
 Godar, Žan-Lik (Godard, Jean-Luc) 45
 Grinavej, Piter (Greenaway, Peter) 140
 Grojs, Boris (Groys, Boris) 107, 136, 170, 173, 209, 210,
 212–215, 234, 240–244, 260, 262
 Gugenhajm, Pegi (Guggenheim, Peggy) 98
 Hajdeger, Martin (Heidegger, Martin) 40, 263
 Hajzer, Majkl (Heizer, Michael) 101
 Hauzer, Arnold (Hauser, Arnold) 4, 148, 149
 Hejls, Ketrin (Hayles, Katherine) 114

Horkestar (Horkeškart) 218
 Hubler, Daglas (Huebler, Douglas) 245
 Joko Ono, (Yoko Ono) 243
 Kajbot, Gistav (Caillebotte, Gustave) 187
 Kal, Sofi (Calle, Sophie) 249, 251
 Kalder, Aleksander (Calder, Alexander) 79
 Kandinski, Vasilij (Kandinsky, Wassily) 6, 152
 Kara, Karlo (Carrà, Carlo) 204
 Karnivel, Grasijela (Carnivale, Graciela) 101
 Kauzlarić, Tomislav 54, 55
 Kavara, On (Kawara, On) 113
 Kejdž, Džon (Cage, John) 50–52, 60, 75, 83
 Keprou, Alan (Caprou, Allan) 101
 Kinholc, Edvard (Kienholz, Edward) 101
 Kisler, Frederik (Kiesler, Frederick) 99, 100
 Kitler, Fridrih (Kittler, Friedrich) 114, 117
 Klajn, Rihard (Klein, Richard) 197
 Klajn, Iv (Klein, Yves) 165
 Klark, T. Dž. (Clark, T. J.) 148
 Kraus, Rozalind (Krauss, Rosalind) 55, 80, 119, 129, 130, 200
 Krimp, Daglas (Douglas Crimp) 87
 Kristo (Christo) 101
 Kunelis, Janis (Kounellis, Janis) ix
 Kurbe, Gistav (Courbet, Gustave) 154–156, 190–194
 Levin, Les (Levine, Les) 115
 Levin, Šeri (Levine, Sherrie) 5, 158, 183, 185–187
 Lumet, Sidni (Lumet, Sidney) 262
 Maljević, Kazimir (Malevich, Kazimir) 254, 270
 Manconi, Pjero (Manzoni, Piero) 100
 Mane, Edvard (Manet, Eduard) 14, 15, 191
 Manovič, Lev (Manovich, Lev) 123, 124, 140, 202, 260, 261
 Marineti, Tomazo (Marinetti, Tommaso) 204
 Marković, Marina 259
 Matis, Anri (Matisse, Henri) 4
 Milivojević, Era 78, 208, 267, 268
 Mišo, Iv (Michaud, Yves) 24, 25, 59, 60, 161, 163
 Mondrijan, Pit (Mondrian, Piet) 3, 151, 270
 Moris, Robert (Morris, Robert) 101

Nauman, Brus (Nauman, Bruce) 129
 Naskovski, Zoran 190, 193, 195
 Novak, Koloman 54, 55
 Novi kolektivizam 197
 Oldenburg, Klas (Oldenburg, Claes) 101
 Openhajm, Denis (Oppenheim, Dennis) 101
 Orlan (Orlan) x, 242
 Ostin, Dž. L. (Austin, J. L. /John Langshaw/) 8, 10, 11
 Ostojić, Tanja 193, 195, 252, 253
 Otašević, Duško 179, 180, 181
 Pačino, Al (Pacino, Al) 262
 Panofski, Ervin (Panofsky, Erwin) 40
 Paripović, Neša 78, 102, 104, 208, 245–247
 Perić, Vladimir Talent 189
 Pikabija, Fransis (Picabia, Francis) 236
 Pikaso, Pablo (Picasso, Pablo) 3, 4, 68
 Polok, Džekson (Pollock, Jackson) 49, 50
 Polok, Grizelda (Pollock, Griselda) 87, 93
 Preciosi, Donald (Preziosi, Donald) 90
 Prins, Ričard (Prince, Richard) 121, 122, 158
 Prnjat, Danilo 221
 Protić, Dragan 216, 219
 Radovanović, Vladan 53, 73, 74, 131, 132, 240
 Ramujkić, Vahida 222
 Ransijer, Žak (Rancière, Jacques) 146, 147, 189, 211,
 229–231, 270
 Raušenberg, Robert (Rauschenberg, Robert) 80–83
 Rigl, Alojz (Riegl, Alois) 5
 Rodčenko, Aleksander (Rodchenko, Alexander) 70–72, 165
 Roso, Medardo (Rosso, Medardo) 49
 Rusolo Luiđi (Russolo, Luigi) 204
 Samaras, Lukas (Samaras, Lucas) 101
 Sigal, Džordž (Segal, George) 101
 Smiljanić, Ivana 227, 228
 Smitson, Robert (Smithson, Robert) 101
 Sobčak, Vivjan (Sobchack, Vivian) 114–116
 Spiker, S. (Spieker S.) 236
 Spomenik 220–222

Stigler, Bernar (Stiegler, Bernard) 262
Stiglic, Alfred (Stieglitz, Alfred) 240
Stojanović, Branimir 223
Stšeminski, Vladislav (Strzemiński, Władysław) 39
Sturken, Marita (Sturken, Marita) 128
Sturtevant, Ilejn (Sturtevant, Elaine) 5, 186
Šejka, Leonid 53, 74, 75
Šepard, Gregori (Shephard, Gregory) 249
Škart 215–220
Šklovski, Viktor (Shklovskii, Viktor) 47
Šnajder, Ajra (Schneider, Ira) 115
Tice, Hans (Tietze, Hans) 5
Ticijan (Titian) 62, 63, 68, 191
Todorović, Zoran 255–259
Todosijević, Raša 79, 105, 109, 174–178, 208
Treći Beograd 223
Trifo, Fransoa (Truffaut, François) 45
Uig, Pjer (Huyghe, Pierre) 262, 263
Van Dijk, Teun A. (Van Dijk, Teun A.) 9
Vagner, Ričard (Wagner, Richard) 210
Velflin, Hajnrih (Wölfflin, Heinrich) 153
Veston, Edvard (Weston, Edward) 158, 184
Virilio, Pol (Virilio, Paul) 26, 37, 38
Viola, Bil (Viola, Bill) 127, 137
Vitmen, Robert (Whitman, Robert) 101
Vojtovic, Džon (Wojtowicz, John) 262
Vol, Džef (Wall, Jeff) 187, 188
Vučićević, Branko 179, 180
Zeman, Harald (Szeemann, Harald) 254
Zola, Emil (Zola, Émile) 14

Biografija autorke

Maja Stanković, rođena 1975. u Beogradu. Predavač na Fakultetu za medije i komunikacije (Univerzitet Singidunum) na departmanu Digitalne umetnosti.









CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.01"19/20"
7.038.54

СТАНКОВИЋ, Мaja, 1975-

Fluidni kontekst: kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti /
Maja Stanković. – Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2015
(Novi Sad: Artprint). – 295 str.; 22 cm. – (Biblioteka Ars/Techne)
Tiraž 300. – Biografija: str. 295. – Napomene i bibliografske reference
uz tekst. – Bibliografija: str. 279-287. – Registar.

ISBN 978-86-87107-36-6

a) Уметност – 20в-21в

b) Уметничко дело – Визуелне комуникације

COBISS.SR-ID 216358156



Šta je fluidni kontekst? Kako se promena u shvatanju konteksta odrazila na umetničke prakse? Šta se to promenilo i na koji način je kontekst, iz jedne krajnje marginalizovane pozicije – u modernističkom tumačenju čak eksplicitno odbačen – na kraju veka postao jedan od ključnih elemenata u umetnosti? Koncept fluidnog konteksta otvara prostor za razumevanje jedne od najdominantnijih osobina savremene umetnosti, a to je gubitak jasne granice između umetničkog i neumetničkog. Ukoliko je fluidnost konstitutivni momenat savremene umetničke produkcije, onda se sa promenom koju donosi nameće potreba za novim konceptualnim alatima koji bi na drugačiji način interpretirali aktuelne fenomene u umetnosti. *Fluidni kontekst*, na primerima iz savremene srpske umetnosti, ocrtava moguće drugačije pristupe.



Fakultet
za medije
i komunikacije

